

PROGETTO CHAPLIN

The Chaplin Project

Programma a cura di / Programme curated by
Cecilia Cenciarelli



Racconta André Malraux di aver visto in Persia un film che non esiste dal titolo *Vita di Charlot*: “I cinema persiani sono all’aperto, sui muri che circondavano gli spettatori, dei gatti neri, acciambellati, guardavano lo schermo. Gli esercenti armeni avevano, con grande astuzia, realizzato un montaggio di tanti piccoli Charlot, e il risultato, un ‘lunghissimo-metraggio’, era sorprendente: il mito allo stato puro”.

Con ottantuno titoli al suo attivo, di cui sessantadue comiche (incluso cioè anche *Her Friend the Bandit* e *Triple Trouble*), Chaplin è forse l’autore più ‘tagliato e rimontato’ della storia del cinema, fenomeno che prende le mosse proprio dal Mito di cui riferisce Malraux (nonché dal grande mito chapliniano di cui nessuno, meglio di Bazin, ha tracciato il dna), e che sembra raccontare perfettamente la modernità.

All’inizio degli anni Ottanta, quando Kevin Brownlow e David Gill illuminarono l’opera di Chaplin con lo straordinario *Unknown Chaplin*, era pressoché impossibile vedere le comiche di Chaplin in una versione accurata, a una velocità giusta e con una musica adeguata: il Mito assumeva molteplici sembianze, ma le intenzioni artistiche di Chaplin sembravano essere state smarrite nella notte dei tempi, così come il suo pubblico, il pubblico delle risate collettive e contagiose, il pubblico da grande sala e non da televisione (e non da YouTube).

In questi trent’anni, i film di Chaplin sono tornati sul grande schermo, restaurati. Prima è toccato ai grandi classici, medi e lungometraggi, poi è stata la volta dei primi trentaquattro titoli della Keystone (ovvero la Genesi, l’archeologia del Mito). Le dodici comiche girate e interpretate da Chaplin per la Mutual Film Corporation tracciano una traiettoria artistica riconoscibile ma sono, a tutti gli effetti, dodici film distinti, memorabili nella loro unicità e lucentezza.

Nell’anno in cui si assiste alla fine della pellicola e ci si esorta a continuare a conservarla, maneggiarla, rispettarla e tramandare i saperi legati al supporto che ha dato i natali al cinema e grazie a cui il cinema ha illuminato un secolo intero, il restauro delle comiche Mutual appare significativo quanto paradigmatico della possibile convivenza tra rivoluzione digitale e tradizione. Un vero progetto di restauro, frutto di ore di riparazione e comparazione di elementi di diverse generazioni, provenienti da oltre trenta archivi internazionali che hanno generosamente condiviso le loro conoscenze e ci hanno consentito l’accesso ai loro materiali.

Infine, ci preme una volta ancora dichiarare il nostro debito nei confronti di un’altra opera che negli anni Ottanta rivoluzionò le nostre conoscenze. *Chaplin, la vita e l’arte* di David Robinson, una potente biografia tracciata attraverso la scoperta di un monumentale, inesauribile archivio.

Oltre ad averci insegnato tanto su Chaplin, questi lavori hanno indicato un metodo, un approccio, che in questi anni abbiamo cercato di fare nostro. Ci piace pensare che il nostro lavoro sulle carte e sulle fotografie dell’archivio Chaplin, una volta concluso, riparta e prosegua seguendo quella stessa traiettoria.

Cecilia Cenciarelli

André Malraux tells of having witnessed, in Persia, the screening of a film that does not exist entitled The Life of Chaplin: “Persian movie theaters are outdoors, the films projected on walls surrounded by people and black cats, curled up, watching the screen. Some Armenian distributor had created, very astutely, a montage of lots of little Tramp clips, and the result – a very long feature film – was stunning: the Myth in his pure state”.

With eighty-one titles to his credit, of which sixty-two short comedies (including Her Friend the Bandit and Triple Trouble), Chaplin is perhaps the most ‘cut and edited’ auteur in the history of cinema, a phenomenon prompted by the very idea of ‘Myth’ referred to by Malraux (and by Bazin, who traced its ‘genesis’ better than anyone else) and which seems to perfectly reflect the modern era. In the early 1980’s, when Kevin Brownlow and David Gill did so much to illuminate Chaplin’s work with their extraordinary Unknown Chaplin, it was practically impossible to see the Chaplin comedies in any accurate version, at the right speed, or with the right music accompaniment: the Myth had assumed so many forms, but Chaplin’s original artistic intentions seemed blurred by the passage of time, while his audience, once contagious, collective laughing souls in full theatres, had become mainly Tv viewers (today’s YouTube surfers).

Over the past thirty years the Chaplin films have made it back onto the big screen, restored. First were the great classics, the medium and full-length films, followed by the early thirty-four Keystone pictures (the origins of the Myth). The twelve comedies Chaplin directed and starred in for the Mutual Film Corporation follow a recognizable creative direction but are also, at the same time, twelve distinct films, each memorable for its uniqueness and individual charms.

As we are witnessing the end of the film era and are driven to continue to restore, preserve, respect and bequeath the know-how related to film upon which cinema was born and enlightened an entire century, the restoration of the Mutual comedies seems significant and paradigmatic of the possible coexistence of the digital revolution and film tradition.

A true restoration project, the fruit of countless hours of inspection and repair, involving the comparison of so many, different generation elements, coming from over thirty international archives that generously shared their knowledge and consented to allowed us access to their materials.

Finally, once again, we must acknowledge our debt and gratitude to another work from the 1980’s that revolutionized our understanding, Chaplin: His Life and Art by David Robinson, a powerful biography researched through and thanks to the discovery of a monumental and inexhaustible archive.

Beyond teaching us so much about Chaplin, these works reflected a method, an approach and a vision which over these years we have attempted to make our own. We would like to think that our work on the Chaplin Archive, now finally complete, will continue this trajectory.

Cecilia Cenciarelli

Un ringraziamento speciale ai colleghi del Progetto Chaplin / *Special thanks to my colleagues at the Chaplin Project*: Andrea Dresseno, Monia Malaguti, Clara Maldini, Matteo Lollini, Priscilla Zucco, Marzia Ruta, Marzia Mancuso, Enrico Roveri, Michela Zegna.

Il restauro dei cortometraggi di Chaplin, ieri e oggi ***The Restoration of Chaplin Shorts, Yesterday and Today***

Rispetto al restauro che ha finalmente ripristinato la qualità delle comiche realizzate da Charlie Chaplin per la Keystone nel 1914, il problema posto dalle comiche Mutual era diverso. Trattandosi di film che hanno sempre riscosso un grandissimo successo e che sono disponibili in tutti i formati (pellicola, video, digitale, ecc.), si credeva che fossero integri e ben conservati.

La Film Preservation Associates – che nel 1986 acquistò la collezione Blackhawk, che dal 1974 annoverava anche le comiche Mutual – ne ha ereditato anche i migliori elementi superstiti, in particolare gli internegativi nitrati prodotti negli anni Trenta per le riedizioni sonore Van Beuren. Purtroppo, nonostante l'ottima qualità dell'immagine, alcuni elementi appaiono troncati (il lato sinistro del fotogramma è stato rimosso per aggiungere la colonna sonora). Spesso mancano le inquadrature iniziali e finali e alcune sequenze chiave, nonché i titoli e le didascalie originali. Peggio ancora, nel caso di alcuni film gli elementi sopravvissuti sono in cattive condizioni, e le immagini che consideriamo le migliori a nostra disposizione sono sfocate o troppo contrastate. Inoltre alcuni degli elementi originali stavano già cominciando a decomporsi e non siamo riusciti a preservarli adeguatamente.

Il Cinema Ritrovato ospita la prima proiezione pubblica di un lavoro in progress del quale nei mesi a venire pubblicheremo un'approfondita documentazione.

Attraverso un'accurata ricerca internazionale – grazie all'estesa rete di collezioni e archivi film – di copie originali di prima generazione, dei testi delle didascalie e dei caratteri originali, la comparazione tra i negativi A e B (i film venivano girati con due macchine da presa affiancate) e l'uso della scansione sotto liquido e delle tecnologie digitali, siamo oggi in grado di vedere le comiche Mutual così come sono state prodotte.

E d'un tratto comprendiamo perché questi film incantevoli siano molto di più: autentici capolavori.

Serge Bromberg e Gian Luca Farinelli

After the restoration of the Chaplin Keystone Comedies, which were unavailable in good quality since 1914, the challenge with the Mutual comedies was much different. Because we were dealing with films that were very successful from their release until today, they are everywhere, in film, video, digital, etc., and therefore are believed to be well preserved and fully complete.

Film Preservation Associates – who at the end of the 80s has purchased the Blackhawk Collection, which since 1974 included Chaplin's Mutual shorts – also inherited the best surviving elements, mainly the nitrate dupe negatives made in the 30s for the Van Beuren sound reissues. Alas, although the image quality is sparkling, some elements cropped (left part of the image removed to add the soundtrack). Often, the opening and ending shots were removed, and so were a few key sequences and the original main and intertitles. Worse, some films have not survived in good elements at all, and the images we all believe the best available are blurry and contrasty. Worse: some of our original elements were already decomposing when they arrived, and could not be preserved properly.

This will be the first public screening of a work in progress, on which we will produce and publish a thorough documentation in the months to come.

By a thorough search of original first generation prints throughout the world – thanks to the networks of film archives and collectors, after an extensive research of the original texts and fonts, the comparison of A and B negatives (the films were shot by two cameras, one at the ideal place for Chaplin, the other one on the side), combined with the use of wet gate scanners and digital technologies, we are now able to see the Mutual Comedies as they have been produced.

And all of the sudden, we understand why these delicious films are much more than this: they are masterpieces.

Serge Bromberg and Gian Luca Farinelli

Il Progetto Essanay/Mutual è promosso da Fondazione Cineteca di Bologna e Lobster Films in collaborazione con Film Preservation Associates e sotto l'egida dell'Association Chaplin. Il restauro è stato supervisionato da Serge Bromberg, David Shepard, Cineteca di Bologna e realizzato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata (eccezion fatta per le scansioni di *The Immigrant* realizzate presso il laboratorio Éclair di Parigi)

The Essanay/Mutual Project is promoted by Fondazione Cineteca di Bologna and Lobster Films in collaboration with Film Preservation Associates and under the aegis of the Association Chaplin. Restoration was supervised by Serge Bromberg, David Shepard, and Cineteca di Bologna, and carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory (except for The Immigrant which was scanned at the Éclair laboratory, Paris)

Grazie al generoso contributo di / *With the generous support of* Alexander Payne; Amitabh Harivansh Bachchan; the George Lucas Family Foundation; Martin Scorsese and The Film Foundation; the Material World Charitable Foundation; Michel Hazanavicius

Il Progetto Essanay/Mutual vuole estendere un ringraziamento speciale agli archivi film per aver messo a disposizione il loro materiale, e in particolare / *The Essanay/Mutual Project would like to specially thank the archival community for providing access to their film elements, and in particular* Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Archives Françaises du Film (CNC), BFI National Archive, Cinémathèque française, Cinémathèque Royale de Belgique, Library of Congress, Lobster Films, The Museum of Modern Art, Pathé, UCLA Film Archive

THE FLOORWALKER

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot caporeparto*. Scen.: Charles Chaplin, Vincent Bryan. F.: Frank D. Williams. Scgf.: E.T. Mazy. Int.: Charles Chaplin (cliente squattrinato), Eric Campbell (direttore), Edna Purviance (segretaria), Lloyd Bacon (assistente del direttore), Albert Austin (commesso), Leo White (cliente elegante), Charlotte Mineau (detective del magazzino). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 15 maggio 1916 ■ DCP. 2 bobine/2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Restauro sostenuto da /
Restoration supported by
Amitabh Harivansh Bachchan

A partire dal 9 marzo 1916 il cinegiornale *Mutual Weekly* iniziò a diffondere, nelle maggiori sale cinematografiche degli Stati Uniti, le immagini di un sorridente Charlie Chaplin intento a firmare il famoso contratto da 670.000 \$ con la Mutual Film Corporation, per la gioia del suo presidente John R. Frauler.

Appena due mesi dopo, il 15 maggio, usciva in quelle stesse sale *The Floorwalker* la prima delle dodici comiche a due rulli che Chaplin si impegnava a terminare da lì a poco più di un anno. Per consentirgli di lavorare agevolmente, la Mutual gli mise a disposizione il Lone Star Studio (al civico 1025 di Lillian Way, dove in seguito Buster Keaton realizzerà i suoi capolavori) uno dei set più spaziosi di Hollywood, luogo che ospiterà ambientazioni molto caratterizzate (grande magazzino, stazione termale, pista da pattinaggio, caserma) in grado di innescare delle gag evidentemente figlie della stagione *slapstick*, ma funzionali ad una struttura narrativa più complessa.

In *The Floorwalker* al centro dell'azione c'è una scala mobile: "Costruivo i miei set



The Floorwalker © From the Archives of Roy Export Company Est.

senza un'idea ben precisa – dirà Chaplin – ma una volta realizzati, le idee venivano da sé" come confermano i giornalisti riportati alla luce da Kevin Brownlow e David Gill che mostrano le prove, le accelerazioni, i cambi di intenzione e qualche colpo di vento... a ricordarci che all'epoca solo un leggero telo di mussola proteggeva l'azione dagli agenti atmosferici. "Perché diavolo non abbiamo pensato noi a una scala mobile?" fu il commento di Mack Sennett, ripreso da tutta la stampa.

On March 9, 1916, the newsreel Mutual Weekly began showing in movie theatres across the United States, a beaming Charlie Chaplin signing his famous \$ 670,000 contract with Mutual Film Corporation, to the great joy of its president John R. Frauler.

Two months later, on May 15th, The Floorwalker was released in those same cinemas, the first of twelve two-reel comedies Chaplin made in just under a year. To facilitate is filmmaking, Mutual provided Chaplin with the Lone Star Studios (located at 1025 Lillian Way, where Buster Keaton would subsequently produce his most famous works). It was home to one of the largest film stages in Hollywood at the time, and offering space to build his highly distinguishable sets (the department store, the health spa, the skating rink and the fire station), with the right environment to trigger slapstick-oriented

gags while providing a more complex narrative structure.

In The Floorwalker an escalator is at the center of the action: "I built my sets without having a specific thing in mind", said Chaplin, "but once they were up, the ideas came by themselves". Diaries discovered by Kevin Brownlow and David Gill confirm this, revealing the rehearsals, tests, the faster speeds, the changes of direction and the occasional gust of wind... reminding us how, at the time, a light muslin canvas was all that separated the action from atmospheric conditions.

"Why the hell didn't we think of an escalator?" was Mack Sennett's lament, taken up by all the press.

THE FIREMAN

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot pompiere*. Scen.: Charles Chaplin, Vincent Bryan. F.: Frank D. Williams. Scgf.: E.T. Mazy. Int.: Charles Chaplin (pompiero), Edna Purviance (la ragazza), Lloyd Bacon (suo padre), Eric Campbell (capo dei pompieri), Leo White (padrone della casa che brucia), Albert Austin, John Rand, James T. Kelley, Frank J. Coleman (pompieri). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 12 giugno 1916 ■ DCP. 2 bobine/2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli



The Fireman © From the Archives of Roy Export Company Est.

italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/ Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

All'interno del processo di creazione di una comicità puramente cinematografica che Chaplin avvia e completa nei suoi mesi alla Mutual Company, *The Fireman* rappresenta per certi versi l'ultimo passo indietro prima del grande balzo in avanti. Non privo di gag e di trasposizioni esilaranti, *The Fireman* presenta una marcata esuberanza parodica, mentre è quasi del tutto assente l'approfondimento della critica sociale. In tal senso è stato più volte accostato alle comiche del periodo Essanay: "Si tratta del capolavoro del genere

– scrisse Jean Mitry – una danza burlesca perfetta. E benché non apporti nulla di nuovo nell'ordine dei valori umani – humour, ironia – limita ogni proprio orizzonte e trova in sé il suo fine, conquista il suo equilibrio, per l'appunto, il compimento perfetto del primo stadio chaplinesco, della commedia buffa, della farsa, della caricatura gestuale con tutti i segni, ma qui più oscuri e nascosti, che hanno caratterizzato qualche capolavoro della Essanay". Si percepisce in *The Fireman* una certa volontà di assecondare e compiacere il pubblico. A questo proposito, esattamente cinquant'anni dopo l'uscita del film, nel corso di una lunga intervista rilasciata a Richard Meryman, Chaplin ricordò una lettera di un ammiratore del Midwest che gli rimproverava di essere diventato schiavo del suo pubblico chiocciando con un "Il pubblico, Signor Chaplin, ama essere fatto schiavo". Chaplin confessò che quella lettera ebbe un forte impatto su di lui e che la tenne sempre presente negli anni a venire.

In the process of creating a purely cinematic comedy Chaplin embarked on and completed in his months with Mutual, The Fireman in some ways represents a step backward before his giant leap forward. By no means lacking gags or exhilarating twists, The Fireman is notable for its vibrant satire, but is devoid of any social criticism. In that respect it has often been compared to the Essanay comedies of the era: "It's a masterpiece of the genre", wrote Jean Mitry, "a perfect burlesque dance, and though it generates nothing new in the range of human values – humor, irony – it stays within its limits and horizons, achieving an equilibrium, and is the perfect fulfillment of the first stage of Chaplin's work, with his antics, his farce, his caricature and gestures, but somehow they are darker and more obscure than those found in the Essanay masterpieces". Also, The Fireman reveals a certain desire to indulge and please the audience. Exactly fifty years following the release of the film, in a long interview he gave to Richard Meryman, Chaplin recalled a letter from an admirer hailing from the Midwest blaming him for becoming a slave to his fans, topping it off by saying, "The public, Mr Chaplin, likes to be slaves". Chaplin confessed that this letter made a huge impression on him and he kept it in very much in mind in the years to come.

THE VAGABOND

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Il vagabondo*. Scen.: Charles Chaplin, Vincent Bryan. F.: Frank D. Williams. Int.: Charles Chaplin (musicista ambulante), Edna Purviance (ragazza rapita dagli zingari), Eric Campbell (capo degli zingari), Leo White (vecchio ebreo/vecchia zingara), Lloyd Bacon (pittore), Charlotte Mineau (madre della ragazza), Albert Austin (suonatore di trombone), John Rand (suonatore di tromba/direttore dell'orchestra), James T. Kelley (orchestrante/zingaro), Frank J. Coleman (orchestrante/zingaro). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 10 luglio 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/

Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

The Vagabond è spesso evocato come un doppio prototipo nel canone chapliniano: da un lato per la contaminazione, fino ad allora praticamente inedita, tra riso e pathos in cui l'emozione drammatica si infiltra nella comicità interrompendola bruscamente (ma lasciandola poi libera di esprimersi in forme ancora più ricche e sottili); dall'altro per l'introduzione dell'elemento amoroso (e in questo caso del 'triangolo', progenitore di una lunga serie) che tragherà definitivamente Chaplin dal music-hall britannico e dallo slapstick sennettiano verso una narrativa a tutto tondo, in cui forma e contenuto tenderanno progressivamente a convergere. In *The Vagabond* questo processo è chiaramente avviato, anche se persistono elementi di 'volgarità' che una certa stampa dell'epoca non mancava di rimarcare. Arrivarono anche gli elogi di chi avvertì chiaro questo mutamento e contribuì a legittimare la visione artistica di Chaplin. In particolare, l'impegnato settimanale "Harper's Weekly" pubblicò un articolo dell'allora nota attrice teatrale Minnie Maddern Fiske che esordiva così: "Un numero sempre crescente di artisti e uomini e donne di cultura stanno iniziando a considerare Chaplin come un artista straordinario e un genio della comicità – e continuava – Chaplin sarà anche volgare, ma anche Aristofane, Plauto, il teatro Elisabettiano e Shakespeare lo sono. Lo è Rabelais, Fielding, Smollet e Swift. La volgarità e l'arte più alta possono coesistere e coloro che ritengono che Charles Chaplin sia un grande artista comico aspettano da lui grandi risultati. [...] Siamo fiduciosi che raggiungerà la statura artistica che sembra meritare.

The Vagabond is often described as two-dimensions prototype of the Chaplin norm: on the one hand the hitherto practically inconceivable combination of laughter and pathos, with emotion infiltrating the comedy, brusquely interrupting it (but then leaving it free to express itself



Durante le riprese di *The Vagabond* © From the Archives of Roy Export Company Est.

in even richer and more subtle ways); on the other hand introducing an element of romance (and in this case a triangle relationship, the first in what would be a recurring theme), which would transport Chaplin once and for all out of the world of British vaudeville and Sennet-style slapstick, into more complete storytelling, where form and content progressively evolved and converged. In The Vagabond this process has clearly begun, even if some 'vulgar' elements may persist, which some critics of the time were quick to point out. There was also praise, however, that specifically contradicted this view and ultimately contributed to legitimizing Chaplin's artistic vision, in particular in the magazine "Harper's Weekly" which published an article by the theater actress of note at the time, Minnie Maddern Fiske, which began: "An increasing number of artists and men and women of culture are beginning to consider Chaplin an extraordinary artist and comic genius", and continued, "Chaplin might be vulgar but there is vulgarity in the comedies of Aristophanes and in those of Plautus and the Elizabethans, not excluding Shakespeare. Rabelais is vulgar, Fielding and Smollet and Swift are vulgar. Vulgarity and distinguished art can exist together. Those of us who believe that Charles Chaplin is essentially a great comic artist look forward to fine achievements. We are confident that he will attain the artistic stature to which it seems he is entitled".

ONE A.M.

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot rietra tardi*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: E.T. Mazy. Int.: Charles Chaplin (ubriaco), Albert Austin (tassista). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 7 agosto 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/ Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Nonostante il successo di pubblico e critica di questo virtuoso, irresistibile assolo, Chaplin non amò mai particolarmente *One A.M.* Gli archivi Chaplin ci offrono ora una possibile interpretazione del perché e forse una chiave di lettura nuova sulla genesi di un film che costituisce un caso unico in tutta la filmografia chapliniana. Il 2 agosto 1916, ovvero cinque giorni prima dell'uscita del film nelle sale americane, Tom Harrington, l'allora cameriere e stenografo di Chaplin, inviava al fratello di Charlie, Sydney, un telegramma notturno in cui si legge: "Charlie molto depresso



One A.M. © From the Archives of Roy Export Company Est.

da due settimane. Non riesce a venire a capo alla storia. Vorrebbe che tu fossi qui. Se non si riprende nei prossimi due giorni temo bucherà data di uscita del prossimo film. Molto importante che tu abbandoni subito i tuoi affari a New York e vieni qui per tre o quattro settimane. Non dire a Charlie di questo telegramma potrebbe rimanerci male [...]”.

Da un altro telegramma inviato stavolta da Charlie a Sydney il 31 luglio, scopriamo che Chaplin stava in realtà lavorando a *The Count*, ma non riusciva a mettere a fuoco la storia. Un film come *One A.M.* che si affidava completamente alla destrezza fisica e interpretativa del suo autore poteva essere stata dunque la risposta alla tormentata ideazione di una sceneggiatura.

Completato *One A.M.*, Chaplin contattò nuovamente il fratello. Il tono del telegramma è simile a quello inviato da Harrington e conferma non solo il ruolo fondamentale ricoperto da Sydney Chaplin in quegli anni, ma anche un'insospettabile impasse creativa: “Gli ultimi due film mi hanno molto preoccupato e ho bisogno del tuo aiuto. Lascia tutto e vieni a Los Angeles entro sabato dodici agosto e aiutami a dirigere il prossimo film. Rispondimi al più presto. Charlie”.

In *One A.M.* Chaplin rispolvera il repertorio di routine classiche che aveva sviluppato con Karno – in questo caso il numero dei *Mumming Birds* – elevandolo a livelli di perfezione interpretativa e spingendolo fino alle soglie di un vero e proprio incubo. Con oltre cinquanta inquadrature, molti più movimenti di macchina del solito, e in poco più di venti minuti, Chaplin mette in scena una sorta di lotta contro gli elementi (domestici), una sfida antropomorfizzata con animali impagliati, tappeti, scale e infine un letto pieghevole che fa prefigurare lo scontro finale uomo-macchina in *Modern Times*.

In spite of the public and critical success of this virtuoso and irresistible solo work, Chaplin wasn't particularly fond of One A.M. The Chaplin archives now provide a possible reason, and perhaps a new key to the origins of a film that is unique in the Chaplin filmography. On August 2, 1916, five days before the scheduled release of the film in American movie theaters, Tom Harrington, at the time the valet and secretary for Chaplin, sent an overnight telegram to Chaplin's brother, Sydney, which read: "Charlie in very depressed condition for past two weeks. Doesn't seem able to get mind around to his story. He wishes nearly every other day you were here unless he pulls up within next couple of days am afraid he will miss release on this picture. Think it very important for his future success for you to drop everything in New York and come here immediately spending at least three or four weeks. Don't let Charlie know I wired this as he might make him feel badly [...]”.

In another telegram Charlie sent Sydney on July 31st, we learn that Chaplin was at the time working on The Count, but couldn't get a handle on the story. One A.M., a film entirely reliant on his physi-

cal dexterity and performed as a solo work, was very likely his response to the struggles he was having with the other screenplay.

Once One A.M. was finished, Chaplin contacted his brother again. The tone of this telegram is similar to the one sent earlier by Harrington and confirms not only the important supportive role played by Sydney Chaplin in those years, but also the unexpected creative impasse: "Last two pictures have given me great worry and I need you here to help me drop everything and arrange to be in Los Angeles by Saturday August twelfth to help me in directing next picture wire answer immediately. Charlie”.

In One A.M. Chaplin dusts off the repertoire of classic routines, he had developed with Karno – in this case the Mumming Birds number – bringing the performance to the height of perfection and pushing it to the level of an out and out nightmare. With over fifty camera angles, and many more camera movements than usual, in less than twenty minutes Chaplin stages a virtual battle with the (domestic) elements, an anthropomorphic struggle with stuffed animals, carpets, stairs and finally with a folding bed, presaging the final battle he wages, of man versus machine, in Modern Times.

THE COUNT

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Il conte*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (apprendista nella sartoria), Edna Purviance (Miss Moneybags, ricca ereditiera), Eric Campbell (sarto), Leo White (conte), May White (signora grassa), Charlotte Mineau (signora Moneybags), Albert Austin, Stanley Salford, John Rand (invitati), Loyal Underwood (invitato minuscolo), James T. Kelley (maggior-domo), Leota Bryan (ragazza), Eva Thatcher (cuoca), Frank J. Coleman (invitato vestito da Pierrot/poliziotto). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 4 settembre 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel

2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates

Restauro sostenuto da /
Restoration supported by
The Film Foundation, the George Lucas Family Foundation and the Material World Charitable Foundation

The Count ebbe una lunga gestazione. Presumibilmente Chaplin iniziò a lavorarci dopo aver terminato *The Vagabond* ma dovette momentaneamente accantonarlo per rispettare i tempi di consegna pattuiti con la Mutual. Nonostante l'assenza di una sceneggiatura vera e propria, la corrispondenza conservata negli archivi Chaplin ci permette di datare il processo di ideazione del film. Il 31 luglio 1916 Chaplin invia un telegramma al fratello Sydney che si trova a New York: "Hai qualche suggerimento per scene? Ho sala da pranzo e sala da ballo interpreto un conte impostore che vuole conquistare ereditiera ma la storia non funziona. Mandami qualche gag se possibile. Charlie vestito da sera per ballo. Charlie".

Le idee non tardarono ad arrivare. Affidandosi ad un cast sempre più collaudato nel quale spicca Eric Campbell, e sfruttando il meccanismo dello scambio di persona già esplorato in *Her Friend the Bandit* due anni prima (e al quale ricorrerà da *The Adventurer* in poi), Chaplin mette in scena un'esilarante satira dell'alta società e delle sue idiosincrasie che trova i suoi momenti più alti in due scene chiave, e non a caso menzionate da Chaplin nel suo telegramma, quella della cena e quella del ballo.

The Count fu sicuramente uno dei titoli più impegnativi per Chaplin fino a quel momento. Nel film compaiono ben tre set diversi e la sequenza del ballo richiese oltre due settimane di lavoro durante le quali Chaplin ingaggiò un'orchestra per suonare anche durante le prove. Chester Courtney, collega di Chaplin dai tempi di Karno, ricorda che tra una ripresa e l'altra Chaplin imparò a suonare diversi strumenti, per poi esibirsi, alla fine delle riprese, in un piccolo concerto davanti agli attori e alle maestranze.



The Count © From the Archives of Roy Export Company Est.

The Count was a long time in the making. Presumably Chaplin began working on it after completing The Vagabond but had to shelve it temporarily to respect the terms of delivery agreed with Mutual. Despite the lack of an actual screenplay, correspondence kept by the Chaplin archive allows us an inside look at the creative process of this film. On July 31, 1916 Chaplin sent a telegram to his brother Sydney in New York: "Have you any suggestions for scenes? Have dining room and ballroom I am playing a count but an imposter to win heiress but cannot get story straight wire me some gags if possible playing in Chaplin make-up in fancy dress ball. Charlie".

The ideas were quick to arrive. Using a tried and proven cast, including exceptional Eric Campbell, and taking advantage of the mechanism of mistaken identity already explored in Her Friend the Bandit two years earlier (used again in The Adventurer and again, later still), Chaplin creates an exhilarating satire of high society and its idiosyncrasies, finding its greatest expression in two key scenes, those not surprisingly mentioned by Chaplin in his telegram: the dining room and the ballroom.

The Count was certainly one of the most demanding films for Chaplin up to that

moment. There are three entirely different sets, and the ballroom sequence took over two weeks to shoot, during which Chaplin hired an orchestra to perform during rehearsals. Chester Courtney, a former colleague of Chaplin from his Karno days, recalls that in between takes Chaplin learned to play a number of different instruments, and at the end of the shooting, he performed a little concert for the cast and crew.

THE PAWNSHOP

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot usuraio*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (commesso del banco dei pegni), Henry Bergman (usuraio), Edna Purviance (sua figlia), John Rand (l'altro commesso), Albert Austin (cliente con la sveglia), Wesley Ruggles (cliente con anello), Eric Campbell (scassinatore), James T. Kelley (vecchio barbone/signora col pesciolino rosso), Frank J. Coleman (poliziotto). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 2 ottobre 1916
■ DCP: 2 bobine / 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk



The Pawnshop © From the Archives of Roy Export Company Est.

Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates

Restauro sostenuto da / Restoration supported by The Film Foundation, the George Lucas Family Foundation and the Material World Charitable Foundation

The Pawnshop è uno degli indiscussi capolavori di Chaplin alla Mutual. Forte di una squadra sempre più affiatata con i soliti Edna Purviance, Eric Campbell (nei panni di un memorabile truffatore), Albert Austin e la new entry Henry Bergman (che sarà con lui fino a *Modern Times*), *The Pawnshop* sembra disegnato, come *One A.M.*, per esplorare e mettere in scena la destrezza fisica e la mimica di Chaplin, stavolta in uno spazio molto ridotto. Ma trattandosi di un banco dei pegni è soprattutto un luogo pieno di oggetti inanimati che Chaplin trasforma a suo piacimento, ne traspone il significato, ne distorce la funzione, creando un universo metaforico e antropomorfizzato che pren-

de forma attorno al suo personaggio (universo che conquistò dadaisti e surrealisti). Gli equilibrismi sulla scala, la ciambella fatta in casa che diventa prima un attrezzo per esercizi di sollevamento pesi, poi una ghirlanda hawaiana, il numero da funambolo con la corda sul pavimento, il furto finale a ritmo di un balletto e, infine la magistrale gag della sveglia 'malata' e visitata con uno stetoscopio (girata in due sequenze di parecchi metri ciascuna, divise da un breve primo piano del viso del cliente) rendono semplicemente impossibile staccare gli occhi dallo schermo per tutta la durata del film. "La perfezione, l'equilibrio e l'armonia delle sequenze – scrive Jean Mitry – il ritmo sostenuto mantenuto tale durante tutto il film e organizzato secondo le tre unità classiche, la padronanza dell'esecuzione, contribuiscono a fare di questo film un'opera assoluta".

The Pawnshop is one of the undisputed masterpieces Chaplin made for Mutual. Strengthened by a close knit team featuring Edna Purviance, Eric Campbell (in the role of a memorable con-man), Albert Austin and the new entry Henry Bergman (who would stick with him until Modern Times), The Pawnshop seems designed, like One A.M., to explore and offer Chaplin's physical and mimetic agility, this time within a very limited space.

In the small pawnshop, packed with inanimate objects, Chaplin transforms them as he pleases, transposing their significance and their function, creating a metaphorical and anthropomorphized universe that takes shape around his character (and which fascinated Dadaists and Surrealists) The balancing act on the stairs, a home-made donut that turns into an exercise weight, then becomes a Hawaiian lei, a tightrope number on a rope on the floor, the theft staged to the rhythm of a ballet and the ultimate magnificent gag of the 'sick' alarm clock, examined with a stethoscope (shot in two long sequences, many meters of film each, divided by a brief close up of the client's face) make it impossible to tear one's eyes from the screen for the duration of the film. "Perfection, equilibrium and harmony between the scenes", writes Jean Mitry, "the masterful rhythm maintained throughout the entire film, structured classically in three sections and the mastery of execution all contribute to make this film an absolute work of art".

BEHIND THE SCREEN

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot macchinista*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (assistente trovarobe), Eric Campbell (trovarobe), Edna Purviance (aspirante attrice), Henry Bergman (regista del kolossal storico), Lloyd Bacon (regista del film comico), Albert Austin, John Rand, Leo White (operai), Frank J. Coleman (produttore), Charlotte Mineau, Leota Bryan (attrici), Wesley Ruggles, Tom Wood (attori), James T. Kelley (operatore). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 13 novembre 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates

Restauro sostenuto da /
Restoration supported by
Michel Hazanavicius

Behind the Screen è una commedia slapstick sullo slapstick con cui Chaplin si congeda per sempre dal genere. Il film è ambientato in uno studio cinematografico come i suoi 'progenitori' *A Film Johnnie* e *The Masquerader* (Keystone) e *His New Job* (Essanay), ma una maggiore distanza, professionale e temporale, dai suoi esordi cinematografici, consentono a Chaplin di elevare la parodia delle comiche precedenti, a satira.

Charlot è David, assistente di Goliath, costretto ad addossarsi i compiti più pesanti mentre Goliath si prende tutti i meriti. Le trovate visive non mancano: Charlot trasporta undici sedie alla volta e prende le sembianze di un porcospino; poi, con tutta la cura e l'abilità di un parrucchiere, pettina la testa di una pelle d'orso, la friziona, la massaggia, divide i 'capelli' con una scriminatura nel mezzo e infine applica attorno al muso un asciugamano bollente. Finiscono nel mirino l'eccesso di torte e gli inseguimenti tanto cari a Mack Sennett qui riproposti con il solito, sostenutissimo ritmo, all'interno di una struttura narrativa più oleata e coesa.



Behind the Screen © From the Archives of Roy Export Company Est.

Grazie al lavoro di Kevin Brownlow e David Gill scopriamo dei ciak inediti di Edna Purviance che suona l'arpa e un altro in cui strimpella una chitarra per poi scoppiare a ridere e diversi tentativi di girare una scena in cui Charlot schiva con un piede un'ascia (ottenuta girando la scena al contrario). Come ricordato spesso, Chaplin descriverà i mesi alla Mutual come "il periodo più felice della mia vita".

Behind the Screen is a slapstick comedy about slapstick and Chaplin's goodbye to the genre once and for all. Set in a film studio like its predecessors' A Film Johnnie and The Masquerader (Keystone) and His New Job (Essanay), but being at a greater distance, both intimate and professionally, from the early days of filmmaking, allows Chaplin to elevate the parody of the earlier comedies to a level of pure satire. Chaplin is David, assistant to Goliath, compelled, as stagehand, to take on all the heavy lifting, while Goliath gets all the credit. There are plenty of visual ideas: Charlie carries eleven chairs at a time and resembles a porcupine; then, with all the care and ability of a hairdresser, he combs the hair on the head of a bearskin rug, caressing it, massaging it, parting it down the middle, and finishing the job with a

hot towel. The ending includes his being the target of many pies, and a chase to make Mack Sennett proud, with the usual relentless rhythm, albeit backed by a more cohesive and smooth narrative structure. Thanks to the work of Kevin Brownlow and David Gill we have discovered outtakes of Edna Purviance playing the harp, and others in which she tries to strum a guitar, only to crack up laughing in multiple takes while Chaplin dodges an axe with his foot (accomplished by shooting in reverse). As is often cited, Chaplin described his months at Mutual as "the happiest time of my life".

THE RINK

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

T. it: *Charlot al pattinaggio*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (cameriere pattinatore), Edna Purviance (ragazza chic), James T. Kelley (padre della ragazza), Eric Campbell (signor Stout), Henry Bergman (signora Stout/cliente arrabbiato), Lloyd Bacon (ospite), Albert Austin (chef/pattinatore), Frank J. Coleman (direttore del ristorante), John Rand (cameriere), Leota Bryan, Charlotte Mineau (amiche di Edna). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 4 dicembre 1916 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restauro nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates* ■ Altri elementi provenienti da / *Other elements from* Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Archives Françaises du Film (CNC) e Library of Congress ■ Musica registrata composta da Antonio Coppola ed eseguita dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna diretta da Timothy Brock / *Recorded score composed by Antonio Coppola, performed by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna and conducted by Timothy Brock*

Ottavo titolo di Chaplin alla Mutual, *The Rink* fu uno dei più grandi successi di pubblico fino a quel momento come ci ricorda una lettera, divenuta celebre, inviata dal manager del Princess Theatre di Piqua, in Ohio alla direzione della Mutual Corporation: “Ieri sera abbiamo proiettato un vostro film intitolato *The Rink* con Charlie Chaplin. Le continue risate e grida del pubblico hanno danneggiato gran parte del locale: l’intonaco si è staccato dal soffitto e un’area del pavimento ha ceduto. Sono anni che proiettiamo film e non abbiamo mai avuto né decessi né danni alla proprietà. *The Rink* si è rivelato una minaccia per l’immobile e l’incasso di un giorno di proiezione ci è costato un ingente somma di denaro in riparazioni. Alleghiamo il conto dello stuccatore e del falegname. Gradiremmo ricevere un assegno in risposta”.

L’intreccio di *The Rink* si sviluppa attorno a due set ben distinti, quello del ristorante e quello della pista da pattinaggio, permettendo a Chaplin di sfoggiare un’ampia gamma di punti di forza. Nella prima parte la comicità scaturisce, come spesso accade nei suoi film, quando Charlot ricopre un ruolo di responsabilità o di ‘autorità’. Come osserva Bazin: “La società mantiene mille buone regole che non sono altro che una sorta di Ufficio permanente che essa dà a se stessa. È così in particolare della maniera di mangiare della Società. Charlot non riesce mai a servirsi come si deve del coperto. Mette regolarmente il gomito nei piatti, versa la minestra nei pantaloni ecc. Il colmo è certamente quando è lui stesso cameriere”. Nella seconda sono la leggerezza e la grazia del ‘ballo sui pattini’ e l’insuperata destrezza fisica a lasciare a bocca aperta. Lo ‘shimmy’ da fermo con lo shaker vale da solo il film.

The Rink was Chaplin's eighth film at Mutual, and was one of the greatest public successes thus far, demonstrated by the now famous letter sent by the manager of the Princess Theatre in Piqua, Ohio to the offices of the Mutual Corporation: "We presented your picture entitled The Rink, featuring Charles Chaplin last night. Persistent laughter and shouting on the part of the audience brought down most of the house. We have been showing pictures many years without loss of life or damage

to property: chunks of plaster fell off the ceiling and part of the floor collapsed. The Rink has proved a menace to real estate improvement, and the result of one day's run has cost us considerable outlay in repairs. We enclose plasterer's and carpenter's bills. We would appreciate a check by return".

The story in The Rink takes place in two distinct settings: a restaurant and a skating rink, allowing Chaplin to show off a wide range of his strengths. In the first part the comedy flows, as in many of his films, when Chaplin assumes a role of responsibility or authority. As Bazin observed: "Society has a thousand good rules that are nothing more than a system eternally feeding off itself. That's how it is, particularly when it comes to how society deals with how we eat. Chaplin could never behave appropriately in this context. He'll always put his elbows in the plates, pour the soup in his lap, etc. The ultimate expression of this is surely when he himself is the waiter". In the second part his ease, grace and amazing physical agility in the ice skating 'dance' leave audiences speechless. His static 'shimmy' with the cocktail shaker alone makes the film a gem.

EASY STREET

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

T. it.: *La strada della paura*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Tothoroh. Int.: Charles Chaplin (un vagabondo), Edna Purviance (ragazza dell'Esercito della Salvezza), Eric Campbell (il terrore del quartiere), Albert Austin (pastore/poliziotto), Henry Bergman (l'anarchico), Loyal Underwood (padre prolifico/secondo poliziotto), Janet Miller Sully (moglie dell'uomo prolifico/visitatrice alla Missione), Charlotte Mineau (la donna ingrata), Tom Wood (capo della polizia), Lloyd Bacon (drogato), Frank J. Coleman (terzo poliziotto), John Rand (visitatore alla Missione/quarto poliziotto). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 22 gennaio 1917 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata

in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates ■ Altri elementi provenienti da / *Other elements from*: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Archives Françaises du Film (CNC), BFI National Archive ■ Musica registrata composta da Neil Brand, eseguita dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna diretta da Timothy Brock / *Recorded score composed by Neil Brand, performed by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna and conducted by Timothy Brock*

Per *Easy Street* Chaplin si fece costruire, al prezzo esorbitante di 10.000 dollari, il suo primo grande set a 'T', di cui David Robinson ha rintracciato le origini londinesi in Methley Street, dove Hannah Chaplin visse con i suoi due figli.

La configurazione a 'T' verrà ricreata anche ai Chaplin Studios, diventando lo spazio per eccellenza della commedia chapliniana, da *A Dog's Life* a *Monsieur Verdoux*. Come osserva Francis Bordat, il suo trattamento varierà da un titolo all'altro: “più naturalista in *A Dog's Life*, più poetico in *The Kid*, più funzionale in *City Lights*, più lirico in *Modern Times*, più teatrale in *The Great Dictator*, più cupo in *Monsieur Verdoux*”.

È anche grazie a questo set, oltre che a un soggetto decisamente più elaborato rispetto ai film precedenti, che *Easy Street* riesce a rappresentare in maniera convincente e con potente realismo la vita violenta di un quartiere di città. Violenza inedita per Chaplin, come lo è il ruolo che fa vestire al suo protagonista, per una volta parte dell'ordine costituito, rappresentante delle autorità. Da questo elemento inatteso e contraddittorio, scaturiscono le situazioni più comiche del film.

“L'ironia sublime è nell'epilogo – scrive Jean Mitry – le istituzioni, le leggi, i principi morali, i catechisti non erano mai stati derisi con tale sarcastica virulenza. Vengono irrisi con voluttà coloro che credono di mantenere l'umanità nella retta via con i versetti della Bibbia e la paura della polizia. E anche i 'buoni sentimenti' improvvisamente sbocciati sotto il roseto benefico di un sorriso o di una benedizione”.



Easy Street © From the Archives of Roy Export Company Est.

For Easy Street Chaplin decided to have – at the exorbitant price of \$10,000 – his first large ‘T’ shaped set built, reminiscent, as David Robinson pointed out, of Methley Street, in London, where Hannah Chaplin lived with her two children.

A few years later Chaplin will replicate the ‘T’ configuration at Chaplin Studios, where it become the standard model for much of Chaplin’s comedy, from A Dog’s Life to Monsieur Verdoux. As Francis Bordat observed, its use would change from film to film: “more naturalistic in A Dog’s Life, more poetic in The Kid, more functional in City Lights, more lyrical in Modern Times, more theatrical in The Great Dictator, and more gloomy in Monsieur Verdoux”.

Thanks to this set, as well as to a more elaborate story than in his previous films, Easy Street manages to convincingly represent, with powerful realism, the violent life of an urban neighborhood. This violence was something new for Chaplin, as was the leading role he plays, in the shoes of a figure of authority. The most hilarious comic moments arise from this unexpected and contradictory set up.

“The sublime irony comes in the epilogue”, writes Jean Mitry. “The institutions, the laws, the moral principles, and the church had never been so virulently satirized. Those who believe they can

keep people on the straight and narrow with verses from the Bible and fear of the police are scorned with utter delight. Even ‘good intentions’ blossoming suddenly in the rose garden are victims of a laugh or a blessing”.

THE CURE

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *La cura miracolosa*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (alcolizzato alle Terme), Edna Purviance (ospite delle Terme), Eric Campbell (signora con la gotta), Henry Bergman (massaggiatore), Albert Austin (infermiere), John Rand (infermiere/massaggiatore), James T. Kelley (fattorino decrepito), Frank J. Coleman (proprietario), Leota Bryan (infermiera), Tom Wood (paziente), Janet Miller Sully, Loyal Underwood (visitatori). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 16 aprile 1917 ■ DCP. 2 bobine/2 reels. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film

Preservation Associates / Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates

Restauro sostenuto da / Restoration supported by The Film Foundation, the George Lucas Family Foundation and the Material World Charitable Foundation

Parzialmente ispirato allo sketch di Fred Karno *The Hydro* (ambientato in una sede termale) e, come Chaplin spesso raccontò, all'osservazione diretta della vita all'Athletic Club di Los Angeles in cui risiedeva in quel periodo, *The Cure* è il più corale, e secondo molti il più divertente, dei film diretti e interpretati da Chaplin per la Mutual.

È anche il film di Chaplin di cui conosciamo più segreti. Grazie al prezioso lavoro di Kevin Brownlow e David Gill abbiamo infatti avuto modo di entrare nel ‘retrobottega’ di *The Cure* e ripercorrere a ritroso la sua genesi, con tutti i ripensamenti e i ritocchi del caso.

Se da un lato riguardandolo oggi, ci colpiscono ancora il ritmo, il susseguirsi serrato di situazioni comiche sempre più raffinate e la recitazione perfettamente oleata di personaggi e spalle, dall'altro sappiamo che il casting perfetto e alcune gag iniziali non furono il frutto di un'intuizione estemporanea ma di molte ripetizioni, ognuna leggermente diversa dalla precedente, con tentativi e inversioni di ruoli (con Chaplin inizialmente nei panni del fattorino d'albergo). Allo stesso tempo intuiamo anche che Chaplin aveva già, in questa fase iniziale della sua carriera, la capacità di sacrificare una scena, anche se riuscita, per non alterare un'armonia d'insieme, per non sbilanciare le parti, come nel caso della meravigliosa gag dell'ingorgo delle sedie a rotelle che sopravvive solo, per l'appunto, in *Unknown Chaplin*. Queste scoperte non tolgono nulla alla visione di *The Cure*, così come, allo stesso modo, Bazin sosteneva che i migliori film di Chaplin possano essere rivisti molteplici volte indefinitamente: “perché la soddisfazione causata da certe gag è inesauribile tanto è profonda, ma soprattutto perché la forma comica e il valore estetico non devono sostanzialmente



The Cure © From the Archives of Roy Export Company Est.

niente alla sorpresa. Questa, esaurita alla prima visione, lascia il posto a un piacere molto più raffinato che è l'attesa e il riconoscimento di una perfezione".

In part inspired by the sketch by Fred Karno, The Hydro (set in a health spa), and as Chaplin often claimed in part from his direct experience living at the Los Angeles Athletic Club at the time, The Cure is the most multi-voiced and, according to many, the funniest of the films Chaplin directed and starred in for Mutual.

It's also one Chaplin short on which we have more insight. Thanks to the valuable work of Kevin Brownlow and David Gill we've been granted a look at the making of The Cure and can trace it back to its origins, with all of its revisions and adjustments.

On the one hand, looking at the film today, one is struck by the rhythm, the relent-

less torrent of sophisticated comic routines and of the perfectly matched cast beside him; on the other hand we know that this perfect casting and that some of the initial gags were not the product of spontaneous instinct but of many repeated efforts, each slightly different than the one before, with various versions and even role changes (with Chaplin originally playing the hotel bellboy). At the same time it is clear that Chaplin already, in this early stage of his career, had the ability and understanding when to sacrifice a scene, even a successful one, so as not to affect the overall harmony of the piece, or throw the various elements out of balance, as in the case of the wonderful gag of the traffic jam of wheelchairs that survives only in the Unknown Chaplin. These revelations take nothing away from the enjoyment of The Cure, as it stands, and in fact as Bazin claimed, the best Chaplin films can

be enjoyed over and over: "because the pleasure you get from certain gags is as inexhaustible as it is profound, mainly because the comic form and aesthetic value hardly rely on surprise at all. The element of surprise, gone after the first viewing, is replaced by the much more refined pleasure of waiting for and then savoring the perfection".

THE IMMIGRANT

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

T. it.: *L'emigrante*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (un'emigrante), Edna Purviance (un'emigrante), Kitty Bradbury (madre della ragazza), Albert Austin (emigrante slavo/cliente al ristorante), Henry Bergman (donna slava/pittore), Loyal

Underwood (l'emigrante piccolo piccolo), Eric Campbell (capocameriere), Stanley Sanford (giocatore d'azzardo sulla nave), James T. Kelley (uomo al ristorante), John Rand (ubriaco senza soldi), Frank J. Coleman (ufficiale di bordo/proprietario del ristorante), Tom Harrington (impiegato addetto alle licenze di matrimonio). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 17 giugno 1917 ■ DCP: 2 bobine/2 reels. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates* ■ Musica registrata composta e diretta da Timothy Brock, eseguita dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / *Recorded score composed and conducted by Timothy Brock, performed by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna*

Evocato dai grandi cineasti migranti o figli di migranti come Kazan e Coppola così come dai maestri di continenti altri Ousmane Sembène e Satyajit Ray, *The Immigrant* (L'emigrante) è di fatto uno dei più potenti ritratti dell'immigrazione del secolo scorso, nonché l'opera forse più vicina alla storia personale del suo autore: "The Immigrant è, tra i miei film, quello che più mi ha toccato. Ho sempre trovato il finale piuttosto poetico", scrisse Chaplin in *My Life in Pictures*.

Emigrato due volte, la prima, dal suo paese natio per cercare fortuna e la seconda, divenuto *persona non grata*, dal suo paese adottivo, la storia americana di Charlie Chaplin inizia, come per altri milioni di europei, da New York. Da quella stessa Statua della Libertà introdotta in *The Immigrant* dal cartello "L'arrivo nel Paese della Libertà", mentre i passeggeri vengono sospinti e legati insieme come bestiame. Di quei giorni, prima che l'euforia di una nuova vita si impossessasse di lui, come descrive in uno dei passaggi più belli di *My Autobiography*, Chaplin ricorda un sentimento di isolamento e alienazione: "Il primo giorno mi sentii molto fuori posto. Anche ordinare un pa-

sto al ristorante era complicato per via del mio accento inglese e per il fatto che mi esprimevo lentamente. Attorno a me, tutti parlavano così rapidamente che mi sentivo inadeguato, temevo di balbettare e far perdere tempo agli altri. Ero estraneo a questo ritmo incalzante. [...] In strada, quel giorno, vidi gente sola e isolata come me; altri facevano gli spavaldi, come se avessero una casa".

Relazioni autobiografiche a parte, *The Immigrant* è soprattutto l'opera che, all'interno del canone chapliniano, declina al meglio l'identità del suo personaggio: eternamente fuori posto, emarginato, escluso, colui che vede e pensa il mondo in maniera diversa ("con quali occhi Charlie Chaplin guarda la vita?" si chiedeva Eježenštein), l'errante, l'eterno sospetto delineato dalla Arendt: Charlot è l'Emigrante per definizione.

In poco più di venti minuti, con mano ferma e un passo più trattenuto rispetto ai titoli precedenti, Chaplin trova il punto di equilibrio perfetto tra lirismo, umanesimo, polemica sociale e un'irresistibile vis comica.

Beloved by Elia Kazan and Francis Ford Coppola – the former an immigrant and the latter a first generation American – as well as directors from across the globe,

including Ousmane Sembène and Satyajit Ray, The Immigrant is one of the most powerful portraits of immigration of the past century, and probably the most personal work, closest to the heart and biography of its creator: "The Immigrant touched me more than any other film I made. I thought the end had quite a poetic feeling", wrote Chaplin in My Life in Pictures.

Emigrating twice, first from his native England to seek his fortune, and again, after being named a persona non grata, from his adopted United States, Chaplin's American life began, as it did for millions of other Europeans, in New York, at the Statue of Liberty, where in The Immigrant a title card reads: "Arriving in the Land of the Free", while passengers are shoved and herded together like cattle. Chaplin wrote of those early days of isolation and alienation, before the euphoria of starting a new life could take root, in one of the most lovely passages of My Autobiography: "The first day I felt quite inadequate. It was an ordeal to go into a restaurant and order something because of my English accent – and the fact that I spoke slowly. So many spoke in a rapid, clipped way that I felt uncomfortable for fear I might stutter and waste their time. I was an alien to this slick tempo. [...] On



The Immigrant © From the Archives of Roy Export Company Est.

the Avenue that first day many looked as I felt, alone and isolated; others swaggered along as though they owned the place". Autobiographical issues aside, The Immigrant is most of all a film that, seen within the context of Chaplin's body of work, expresses the identity of his character best: forever displaced, marginalized, excluded, someone who experiences and sees the world differently from everyone else ("with what eyes does Charlie Chaplin view the world?" Eizenštejn asked himself), the wanderer and the eternal suspect described by Hannah Arendt: the Tramp is, by definition, an immigrant. In just over twenty minutes, with a firm hand and a more deliberate step than in his previous films, Chaplin finds the perfect balance between lyricism, humanism, social polemics and irrepressible comedy.

THE ADVENTURER

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *L'evaso*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (l'evaso), Edna Purviance (una ragazza), Henry Bergman (suo padre/un operaio), Martha Golden (sua madre), Eric Campbell (il suo innamorato), Albert Austin (maggior-domo), Toraichi Kono (chauffeur), John Rand (invitato), Frank J. Coleman (secondino grosso), Loyal Underwood (invitato piccolo), May White (signora imponente), Janet Miller Sully, Monta Bell. Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 22 ottobre 1917 ■ DCP. 2 bobine/ 2 reels. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates / *Restored in 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates*

Restauro sostenuto da /
Restoration supported by
Alexander Payne

Congedo cinematografico di Chaplin alla Mutual, *The Adventurer* risente, come osserva David Robinson e a giudicare dai tagli sopravvissuti, di una crisi creativa. Per questo particolare titolo, tuttavia, e contrariamente alle sue abitudini, Chaplin analizzò nel dettaglio la gag del gelato che scivola nel collo della signora per illustrare, in maniera più generale, alcuni meccanismi alla base del suo paradigma comico: "La prima risata è provocata dal mio imbarazzo, la seconda, più sonora, dal gelato che cade sul collo della signora che si mette a strillare e a dare in escandescenza. Con un solo incidente sono riuscito a mettere nei guai due persone e a provocare due scoppi di risa. Per quanto a prima vista possa sembrare elementare, si è qui tenuto conto di due distinte proprietà della natura umana. La prima è costituita dalla soddisfazione che prova il pubblico nel vedere ridicolizzati la ricchezza e il lusso, la seconda è la tendenza degli spettatori a provare le stesse sensazioni che l'attore prova sulla scena. Una delle prime cose che si imparano lavorando in teatro è che alla gente piace vedere i ricchi colpiti da disavventure di ogni genere, e la ragione è che nove decimi dell'umanità è in condizioni di povertà, e segretamente ritiene un privilegio ingiusto le ricchezze dell'altro decimo. Se avessi fatto cadere il gelato sul collo di una povera donna, ad esempio di una donna delle pulizie, non avrei suscitato ilarità ma simpatia verso la vittima. [...] Quando dico che lo spettatore prova le stesse emozioni dell'attore voglio semplicemente dire che, per restare al mio esempio, quando la signora ricca rabbriviva il pubblico rabbriviva con lei. [...] Tutti sanno che il gelato è freddo e tutti rabbriviscono: se avessi usato qualcosa di meno facilmente identificabile l'effetto comico sarebbe mancato".

Chaplin's last film with Mutual, The Adventurer seems once again, as David Robinson notes and judging from the surviving outtakes, to be the product of a creative crisis. With this particular film, however, and contrary to his usual methods, Chaplin analyzed in detail the gag of the ice cream dripping down the woman's neck to illustrate, in the most universal way, some of the mechanisms at the heart of his comedy: "The first laugh came at my embarrassment over my own predicament. The



The Adventurer

© From the Archives of Roy Export Company Est.

second, and the much greater one, came when ice cream landed on the woman's neck and she shrieked and started to dance around. Only one incident had been used, but it had got two people into trouble and had also got two big laughs. Simple as this trick seems, there were two real points of human nature involved in it. One was the delight the average person takes in seeing wealth and luxury in trouble. The other was the tendency of the human being to experience within himself the emotions he sees on the stage or screen. One of the things most quickly learned in theatrical work is that people as a whole get satisfaction from seeing the rich get the worst of things. The reason for this, of course, lies in the fact that nine tenths of people in the world are poor, and secretly resent the wealth of the other tenth. If I had dropped the ice cream, for example, on a scrub-woman's neck, instead of getting laughs sympathy would have aroused for the woman. [...] By saying that human beings experience the same emotions as the people in the incident they witness, I meant that – taking ice cream as an example – when the rich woman shivered the audience shivered with her. [...] Knowing that ice cream is cold, the audience shivers. If something was used that the audience did not recognize at once, it would not be able to appreciate the point as well".

I FILM BLACKHAWK, IERI E OGGI BLACKHAWK FILMS, YESTERDAY AND TODAY

Quand'ero adolescente, alla metà degli anni Cinquanta, l'arrivo del catalogo Blackhawk era un evento entusiasmante. Seduto su una grande poltrona blu in un angolo nella mia stanza, cercavo di capire quale film potevo permettermi di aggiungere alla mia piccola collezione. Decenni dopo, alcuni celebri membri della Directors Guild of America mi hanno confessato che anche loro avevano alimentato così la loro passione per il cinema. Quella piccola compagnia di vendita per corrispondenza ne ha di responsabilità!

La Blackhawk Films Library era una creazione di Kent D. Eastin, che nel 1927 avviò l'attività nello scantinato di casa: confezionava locandine di film, filmava fatti di cronaca locale per i cinegiornali, vendeva spezzoni di vecchi film 35mm per proiettori giocattolo. Con l'avvento della pellicola 16mm con sonoro ottico, nel 1934, Eastin trasferì la sua compagnia a Davenport, nello Iowa, e avviò un'attività di noleggio che prosperò fino al 1957, quando fu soffocata dall'avvento della televisione. Eastin aveva scelto Davenport per la posizione (che facilitava le spedizioni con il Railway Express) e perché era una sorta di 'città del cinema', avendo ospitato la Victor Animatograph Corporation, pionieristica compagnia che fabbricava proiettori e macchine da presa. Martin D. Phelan, esperto di vendite per corrispondenza e di amministrazione aziendale, nel 1947 lasciò la Montgomery Ward per mettersi in affari con Eastin e occuparsi della parte commerciale della nuova società. Il nome Blackhawk fu inizialmente usato per un'impresa ausiliaria che doveva liquidare scorte di pellicole usate 16mm provenienti da British Information Services, Mills Panoram Soundies e altri archivi e produttori. Nel 1949 la Blackhawk prese a pubblicare cataloghi mensili. Prima che la compagnia cessasse l'attività, nel 1981, furono venduti per corrispondenza più di 2.500.000 film usati.

Nel 1952 la Blackhawk inaugurò le proprie edizioni 8mm e 16mm, una *Collectors Series* che comprendeva i muti di Laurel & Hardy prodotti dagli Hal Roach Studios, comiche Keystone date in concessione da uno dei primi produttori di Sennett, Harry

Aitken, e una serie di film ferroviari. [Kent Eastin era un appassionato di treni. In cantina teneva una collezione di orari ferroviari ed era solito chiederci di arrivare alle 7.28 per cenare alle 7.30].

La Blackhawk finì per dominare il mercato degli home movie 8mm e 16mm, con un indirizzario di 125.000 clienti, fino a diciotto nuove uscite al mese, un laboratorio per il restauro delle pellicole (che non aveva nulla da invidiare a quelli degli archivi) e più di novanta dipendenti che lavoravano in un pittoresco edificio di circa tremila metri quadrati, un'ex fabbrica di birra costruita nel 1857.

Come archivista dell'American Film Institute, alla fine degli anni Sessanta cominciai a collaborare con Kent Eastin per garantire la conservazione dei film della Blackhawk presso la Library of Congress. Nel 1973 entrai a par parte della compagnia e ci rimasi fino al 1976, diventando vice presidente per lo sviluppo prodotti. Nel 1974, la Blackhawk rilevò il catalogo della Commonwealth Pictures, che includeva le comiche di Chaplin alla Mutual e una parte importante di elementi 35mm di prima generazione che si è rivelata preziosa fino ai giorni nostri.

Nel 1975 Eastin e Phelan vendettero la Blackhawk al gruppo editoriale Lee Enterprises. La Blackhawk dovette confrontarsi con lo stile dei nuovi dirigenti in un momento di transizione contrassegnato dall'avvento delle videocassette. La decisione di insistere sulla vendita al dettaglio per corrispondenza più che su un'unica linea di prodotti e la scelta di puntare sul Betamax e il videodisc CED si rivelarono onerose. La Lee vendette la compagnia al suo gruppo dirigente, il quale tenne duro fino al 1985 e poi vendette a Republic Pictures, che era interessata soprattutto all'elenco dei clienti per la propria linea di videocassette. Nel 1987 la sede di Davenport fu chiusa e l'indirizzario e il marchio Blackhawk furono venduti a Critics Choice, un catalogo di home video di proprietà di Playboy.

Nel 1986 mia moglie e io abbiamo rilevato le attrezzature cinematografiche della Blackhawk e le abbiamo trasferite in California. Come Film Preservation Associates

abbiamo avviato una piccola società specializzata nel restauro di vecchi film per conto di archivi e case di produzione. Nel 1989 abbiamo acquistato dalla Republic il catalogo dei film Blackhawk, continuando a vendere 16mm per altri vent'anni. A partire da materiale della Blackhawk abbiamo anche cominciato a produrre edizioni video ad alta qualità che sono state distribuite da Kino International Corporation, Image Entertainment e più recentemente Flicker Alley. Con l'acquisizione di importanti negativi da McGraw Hill, Killiam, Essex Films, Glenn Photo e altre collezioni, il catalogo originario dei film Blackhawk è più che raddoppiato raggiungendo i 6000 titoli. Da questi abbiamo prodotto diverse centinaia di edizioni video di qualità eccellente (almeno speriamo). Per garantire la conservazione di questo materiale unico o di straordinaria rilevanza, i nostri negativi e i nostri interpositivi a grana fine sono stati depositati presso istituzioni come l'archivio cinematografico dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Io continuo ad amministrare la società, ma l'archivio è ora di proprietà di una compagnia francese diretta dai competenti cinefili Serge Bromberg ed Eric Lange, di almeno una generazione più giovani di me e capaci di salvaguardare con saggezza ed entusiasmo i frutti di un lavoro intrapreso quasi novant'anni fa.

David Shepard

In the mid-1950s when I was in my mid-teens, Blackhawk's bulletin was the most exciting mail I received every month. I would sit in the big blue chair in the corner of my room trying to decide what inexpensive film I could afford to add to my tiny collection. Decades later when I was in Hollywood at the Directors Guild of America, some of our famous members told me how their own interest in film had been stoked exactly the same way. That little mail order company has a lot to answer for! The Blackhawk Films Library was primarily the accomplishment of Kent D. Eastin, who started business from the basement of his parents' home in 1927 making film ads for merchants, filming local news events

for theatre newsreels, and selling chunks of outdated, independent theatrical 35mm film prints for toy projectors. With the advent of 16mm optical sound film in 1934, Eastin moved his company to Davenport, Iowa and began a rental library that flourished until it was discontinued under the impact of television in 1957. Eastin selected Davenport as an efficient junction for Railway Express shipping and because it was something of a 'film town', being home to the Victor Animatograph Company, a pioneer motion picture equipment manufacturer.

Martin D. Phelan, with background in direct mail and management, left Montgomery Ward in 1947 to partner with Eastin and assume responsibility for the business side of the developing company. The Blackhawk name was first used for an auxiliary business, liquidating stocks of used 16mm prints from British Information Services, Mills Panoram Soundies, and other libraries and producers. Blackhawk began publishing monthly catalogs in 1949. More than 2,500,000 used films were sold by mail before this business was discontinued in 1981.

In 1952, Blackhawk introduced its own releases in both 8mm and 16mm. Included in this Collectors Series were Laurel & Hardy silents from Hal Roach Studios, authorized editions of Keystone comedies licensed by one of Sennett's original backers, Harry Aitken; and a grouping of railroad films. [Kent Eastin was an avid train enthusiast. He had a basement wall of bound timetables and would ask us to arrive at 7:28 for dinner at 7:30.]

In time, Blackhawk grew to dominate the 8mm and 16mm home movie field with a base of 125,000 customers, up to eighteen new releases every month, an in-house film restoration facility better than any then possessed by any archive, and more than ninety employees working in a picturesque building of roughly 30,000 square feet which had been built as a brewery in 1857.

As one of the first staff members of The American Film Institute, I began working closely with Kent Eastin in the late 1960s to ensure preservation of Blackhawk's unique original films at the Library of Congress. I joined the organization in 1973 and remained until 1976, becoming Vice President for Product Development. In 1974, Blackhawk bought the Commonwealth Pictures library, that included the Van Beuren editions of the Chaplin Mutual comedies and a great deal of prime 35mm film material on them which has been important to the present day. In 1975, Eastin and Phelan sold Blackhawk to Lee Enterprises, Incorporated, a successful small-cities newspaper and broadcasting conglomerate. Blackhawk wrestled with the requirements and style of new managers just as videocassettes began to redefine home entertainment. Basic decisions to emphasize mail order retailing rather than a unique product line, and heavy commitments to the Betamax and CED videodisc proved very costly. Lee sold the company to its Blackhawk management team who struggled along until 1985 when Republic Pictures bought it, basically to get the mailing list for direct marketing of Re-

public's home video line. They closed the Davenport facility in 1987 and soon sold the mailing list and the Blackhawk name to Critics Choice, a competing home video retailer then owned by Playboy.

My wife and I acquired Blackhawk's film equipment and moved it to California in 1986. As Film Preservation Associates, we started a 'boutique' business restoring old motion pictures for archives and studios. In 1989 we purchased the Blackhawk Films library from Republic, continued 16mm film sales for another twenty years, and began producing high-quality video editions from Blackhawk's film elements for distribution by Kino International Corporation, Image Entertainment and more recently by Flicker Alley. With subsequent purchases of important negatives from the McGraw Hill, Killiam, Essex Films, Glenn Photo and other collections, the original Blackhawk Films library has more than doubled in size to about 6,000 titles. From these we have produced several hundred video editions that (we hope) are known for their high quality. Our negatives and fine grain master prints are on deposit with public benefit institutions, primarily the film archive of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ensuring that films on which our material is unique or outstanding will be permanently preserved. I still manage the business, but the library is now owned by a French company headed by highly capable film enthusiasts Serge Bromberg and Eric Lange, who are a generation or more younger than myself, ensuring wise and energetic viability into a tenth decade of operation.

David Shepard

DOSSIER THE "FUNNY MAN" IN BALI

Nel 1931-32, dopo il successo di *City Lights*, preoccupato per il suo futuro in un cinema dominato dal sonoro, Charles Chaplin girò il mondo. Stava prendendo tempo. Un ritorno a Hollywood avrebbe comportato decisioni che non poteva prendere. Incoraggiato dal fratello Sydney, Chaplin fece sosta a Bali: doveva fermarsi pochi giorni ma ci rimase per più di due settimane, incantato dalla bellezza, dalla musica e dalla serenità del luogo. "Osservate

i volti delle masse delle nostre metropoli e vedrete creature sconfitte ed esasperate. In tanti occhi leggerete una stanca disperazione. Negli occhi dei balinesi c'è la pace". Chaplin fu affascinato soprattutto dalle danze, dalle cerimonie e dai riti. E poi era forse la prima volta da quando era diventato famoso che si trovava in un luogo in cui nessuno lo conosceva. Riusciva a far ridere i balinesi? Certo: lo soprannominarono "uomo buffo". Un giornalista

occidentale residente a Bali scrisse che "con le sue imitazioni dei danzatori Chaplin riempirebbe un teatro di Broadway". Nella nostra presentazione ci concentreremo sui testi in cui Chaplin descrive il soggiorno sull'isola e soprattutto sulle diverse stesure del suo primo e mai realizzato progetto sonoro: *Bali*. Nella sceneggiatura è assente la figura del Vagabondo, ma il trattamento satirico riservato ai colonizzatori olandesi ricorda la comicità di Charlot.

Una figura fondamentale nella Bali di quegli anni era il pittore e musicista tedesco Walter Spies, grande divulgatore della cultura e dello stile di vita balinesi. Per sottolinearne l'influenza presenteremo un estratto dal film di Friedrich Dalsheim *Die Insel der Dämonen*, realizzato con il barone Victor von Plessen e lo stesso Spies. Raphaël Millet descriverà il contesto in cui si collocava il viaggio dei fratelli Chaplin – Bali era allora una destinazione da sogno per un regista, dato che la censura statunitense consentiva di mostrare seni nudi 'indigeni' – e ci parlerà di altri film girati a Bali, spesso influenzati da Spies. I filmati delle vacanze di Chaplin ci permetteranno invece di confrontare queste riprese con altro materiale girato più o meno nello stesso periodo.

Kate Guyonvarch

In 1931-32, after City Lights, preoccupied with his own future in a world of sound, Charles Chaplin travelled the world, procrastinating. A return to Hollywood would mean decisions that he could not take. Encouraged by brother Sydney, he stopped off in Bali for a few days – and stayed for over two weeks, finding beauty, music, and peace of mind. "Look into the faces of the masses in our large cities and you will see harassed, defeated souls and in the eyes of most of them weary despair. In the eyes of the Balinese is tranquility". Chaplin was fascinated – in particular by the dances, ceremonies, and rituals. Moreover, this was perhaps the first time since he had become famous where nobody knew him. Could he make the Bali-



© Roy Export Company Est.

nese laugh? Indeed he could – he became known as the "funny man." And not just the Balinese: a journalist island resident wrote that "Chaplin's imitations of the dancers would pack a Broadway house". The presentation will focus on Chaplin's written descriptions of his stay, and in particular on the different drafts of one of his first ever sound film projects: Bali. The script includes no Tramp figure – but a good deal of tramp-like sarcasm aimed at the resident Dutch colonials of the time. A key figure in Bali during his stay was the German painter and musician Walter Spies, renowned for introducing foreign

dignitaries and artists to the Balinese way of life. We will look at his influence and show a clip from Friedrich Dalsheim's film Die Insel der Dämonen made with Baron Von Plessen and Spies himself. Raphael Millet will put the Chaplin brothers' visit into context – Bali was a male filmmaker's dream destination at the time, as US censorship allowed 'indigenous' naked breasts – and will talk about other Bali films, often influenced by Spies. Chaplin's own 'holiday' film footage will be shown and compared with other film shot around the same time.

Kate Guyonvarch

DOSSIER CHARLIE CHAPLIN, A STORY

In una delle molte pagine di appunti per *My Autobiography* conservate nell'archivio Chaplin si legge:

"Accompagnare M. all'istituto
Odiare qualunque cosa che non si può avere.

Arance all'orfanotrofio.

Vita a Kennington Road.

Musica a Kennington Road.

Povertà a Kennington Road.

Gli Eight Lancashire Lads.

Agosto, il clown dell'Hippodrome,
interpreto un gatto.

La ragazza che mi piace viene a casa
nostra, ma non mi faccio vedere perché
ho un buco nei pantaloni... questa cosa
mi rende molto triste.

Mia madre mi parla di Gesù, voglio
morire per incontrarlo.

Scopro Charles Dickens. E la recitazione.

Il calore del primo successo, la gente si
dimostra gentile e amichevole con me

Recito la prima poesia a scuola.

A 12 anni sono un diseredato, mio
fratello viene a salvarmi.

La rivelazione delle scene e dell'arte
teatrale.

Ho voglia di scrivere. Fare il musicista,
fare il contadino.

Il desiderio di opulenza. Mi penso su un
cavallo nero.

Morte. Giardini pubblici e stufa a
petrolio. L'esclusività di mia madre.

Non voglio fare il comico. Voglio essere un attore romantico.
L'ubriaco incastrato in una porta girevole. Il giocoliere. Il comico. Il ballerino. Il pianista. Gli acrobati. Il funambolo. Il trapezista. Il tedesco. La troupe. Il mio primo amore. Il mio secondo amore. La ragazza olandese. Il mio terzo, HK. America”.

L'archivio Chaplin racconta, del suo autore, infinite storie. Di quella artistica ci svela i segreti di fabbrica, di quella personale traccia un percorso luminoso e svela le poche incertezze. Dopo dieci anni il nostro lavoro di catalogazione, trattamento, digitalizzazione e condizionamento è terminato e questo archivio è completamente disponibile per essere percorso e scoperto, da chi avrà la pazienza di andare a fondo tra le sue carte.

Il nostro dossier propone un itinerario, parziale e soggettivo, della biografia chapliniana, passando per gli scatti dei primi del Novecento, le lettere di Fred Karno, i provini di Joan Barry, le foto pubblicitarie e la corrispondenza con Rossellini per *Shadow and Substance*, le lettere di Renoir, Cocteau, Capote, i telegrammi notturni, le vedute aeree degli Studios, le infinite riscritture, i diari di lavorazione, le foto con Karno a Tijuana, gli scatti casalinghi, di viaggio, di pesca, le immagini di uno squalo...

Cecilia Cenciarelli

One of the many pages of preparatory notes for Chaplin autobiography preserved in his archive reads:

*“Taking M to the asylum.
Anything he can't have he hates.
Oranges in the workhouse.
Life in the Kennington road.
Music in the Kennington road.
Poverty in the Kennington road.
The Eight Lancashire Lads.
August, the clown at the hippodrome, I play a cat.
The girl I admire visits our house, but I won't see her because of the hole in my pants... a fact which makes me very sad.
My mother tells me about Jesus, I want to die so that I can meet him.
I discover Charles Dickens. And the drama.
The warmth of success find people kind and so friendly.*



Chaplin e Oona guardano *The Circus* in TV, 1972 © Roy Export Company Est. Foto di Candice Bergen

*I recite my first poem at school.
A derelict at 12, my brother comes to my rescue.
The awaking to the stagecraft and the art of the theatre.
I desire to write. To be a musician, to be a farmer.
My dreams of wealth. A concept of myself on a black horse.
Death. Park and an oil stove. The exclusiveness of my mother.
I don't want to be a comedian. I want to be a romantic actor.
The drunk getting mixed up in a trap door set.
The juggler. The comic. The dancer. The pianist. The acrobats.
The wire walker. The flying trapeze. The German. The troupe.
My first love. MD, My second love. Dutch girl. My third, HK.
America”.*
The archive reveals infinite stories about Chaplin unveiling some of the secrets

behind his art and work as well as some personal traits, and a few uncertainties. After ten years of cataloguing, digitizing and inventorying the Chaplin archive our work is now completed and finally available for those who will have the interest and patience to explore and pour through its pages.

*This dossier will follow a trail, partial and subjective as it may be, through Chaplin life, via his early 1900 still collection, Fred Karno's letters, Joan Barry tests, publicity stills correspondence with Rossellini about *Shadow and Substance*, letters from Jean Renoir, Jean Cocteau, and Truman Capote, overnight telegrams, aerial views of the Chaplin Studios, infinite script rewrites, daily production reports, photos with the Karno troupe in Tijuana, personal and family snapshots, of vacations, travelling, fishing, and even pictures of a shark...*

Cecilia Cenciarelli

SERATA CARMEN AN EVENING WITH CARMEN

CARMEN

USA, 1915 Regia: Cecil B. DeMille

■ Sog.: dal racconto *Carmen* di Prosper Mérimée. Scen.: William C. DeMille. F.: Alvin Wyckoff, Charles Rosher. M.: Anne Bauchens, Cecil B. DeMille. Scgf.: Wilfred Buckland. Int.: Geraldine Farrar (Carmen), Wallace Reid (Don Jose), Pedro de Cordoba (Escamillo), Horace B. Carpenter (Pastia), William Elmer (Morales), Jeanie Macpherson (ragazza gitana), Anita King (ragazza gitana), Milton Brown (Garcia). Prod.: Cecil B. DeMille per Jesse L. Lasky Feature Play Company. Pri. pro.: 31 ottobre 1915 ■ 35mm. L.: 1325 m. D.: 64' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: George Eastman House ■ Restauro della partitura originale di Hugo Riesenfeld tratta dall'opera *Carmen* di George Bizet / *A restoration of the original 1915 compilation score by Hugo Riesenfeld from the opera Carmen by Georges Bizet*

Non c'è donna che abbia trionfato sulle scene quanto Geraldine Farrar; ma quali che siano stati quei trionfi, il suo successo nel film *Carmen* sarà infinitamente più grande. La signorina Farrar ha costretto i vigili del fuoco di New York a tener d'occhio il Metropolitan Operahouse dove ella interpretava la sigaraia. Ma in quell'occasione l'avranno vista solo tre o quattromila persone. Quando uscirà la nuova immortale *Carmen*, decine e persino centinaia di migliaia di spettatori potranno ammirarla e applaudirla nello stesso momento. E nelle immemori primavere future, quando la sua bellezza flessuosa e appassionata sarà solo un ricordo come le guerre del passato, la gloria, lo splendore e il fuoco della sua interpretazione saranno riaccesi, studiati e analizzati con rinnovata passione. Perpetuando il caldo torrido di questo tropico, l'esotica caratterizzazione di *Carmen* farà a gara con *The Birth of a Nation* quale film epocale. [...] Lodiamo senza riserve Cecil DeMille per la regia e Alvin Wyckoff per la fotografia. Il talento artistico di entrambi è indiscutibile. Julian Johnson, in "Photoplay", vol. 8, no. 6, November 1915

Grande fu il clamore pubblicitario quando fu reso noto che Geraldine Farrar, soprano di fama internazionale che aveva rifiutato di esibirsi in celebri varietà, avrebbe interpretato il film di DeMille. Per la Lasky Company fu una preziosa risorsa, paragonabile a Mary Pickford per la Famous Players. L'opera lirica, in un'epoca che considerava la cultura sacrosanta, era sinonimo di cultura 'alta'. Farrar, artista di origini americane e pupilla di Hohenzollern, aveva debuttato a Berlino e sapeva cantare in tedesco, italiano e francese. La diva portò con sé l'aura della grande cultura amata dalle aristocrazie europee. [...]

Per sottolineare la rispettabilità culturale e borghese del film, al nome dello sceneggiatore William [DeMille] fu dato più rilievo che a quello di Cecil. Il fatto che la pellicola fosse pubblicizzata come il debutto sullo schermo della diva nella versione muta di una celebre opera fu un vantaggio per la Lasky Company ma mise in ombra DeMille, che tentava di affermarsi come autore. [...]

DeMille usò didascalie con disegni che anticipavano la prima inquadratura della sequenza successiva; luce morbida a basso contrasto e colorazioni nelle sfumature del rosso, del rosa, dell'ambra e del blu a rendere lo scintillio delle superfici; molti piani americani e mezzi primi piani, soprattutto della diva; una spettacolare inquadratura dall'alto del torero con Carmen che, seduta in prima fila, gli lancia un pegno d'amore; notevole profondità di campo nelle scene dell'accampamento zingaro e della taverna. [...] *Carmen* è una pietra miliare in cui il talento di DeMille, benché messo in ombra dal debutto cinematografico della Farrar, eguaglia la fama internazionale e il carisma della cantante. Sumiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994

Fu l'impresario americano Samuel 'Roxy' Rothapfel a commissionare a Hugo Riesenfeld, allora direttore d'orchestra del New York Theatre, un adattamento della *Carmen* di Bizet per accompagnare tutte

le proiezioni dell'omonimo film a livello nazionale. Un compito estremamente complesso poiché doveva rispondere alla necessità di adattare l'organico dell'orchestra alle molte dimensioni delle sale esistenti. Eppure, poiché era un arrangiatore estremamente talentuoso, riuscì nell'arduo compito di orchestrare le musiche in modo che, a prescindere dalla dimensione della sala o dalla combinazione in cui venivano eseguite, non si perdesse mai una voce o un rigo. Ed è per questo che fu possibile ascoltare la stessa partitura a New York – sinfonica – come a Omaha, nel Nebraska, con un piano, una tromba e un triangolo. Fu solo dopo *Carmen* che questa tecnica divenne una pratica comune tra i compositori per film, e oltre.

Timothy Brock

No living woman has had greater stage triumphs than Geraldine Farrar; but whatever these triumphs have been her conquest in the picture Carmen will be infinitely greater. Miss Farrar has caused the New York Fire Commissioners to look anxiously at the Metropolitan Operahouse when she played the cigarette girl within its walls. But at most, only three or four thousand people heard and saw her. When the new and immortalized Carmen is released, tens, scores, even hundreds of thousands may see and acclaim her at one time. And in the immemorial springtimes of the future, when her lithe and passionate beauty is as much history as the wars of yesterday, all the glory and splendor and fire of her impersonation may be rekindled, studied, analyzed, thrilled over. In perpetuating the furnace-heat of this tropic, exotic characterization the Carmen film will, in its own way, stand alongside The Birth of a Nation as an epochmaker. [...] Cecil DeMille must have enthusiastic mention for his direction of this photoplay, and Alvin Wyckoff for his photography. The artistry of both is beyond criticism. Julian Johnson, in "Photoplay", vol. 8, n. 6, November 1915

Considerable publicity was thus generated when Geraldine Farrar, an internationally acclaimed soprano who had refused offers to sing in big-time vaudeville, signed a contract to star in DeMille's feature film. She became an asset to the Lasky Company equivalent to Famous Players' biggest marquee attraction, Mary Pickford. Grand opera, especially in an age when culture was sacrosanct, was the citadel of highbrow culture. Farrar, a American-born singer and Hohenzollern protégée, had made her debut in Berlin and was an accomplished diva who could sing in German, Italian, and French. She brought to film the aura of high culture patronized by European royalty. [...]

Significantly, William [DeMille]'s name as scriptwriter was billed over Cecil's in a strategy to dignify Farrar's first film release with emblems of respectable middle-class culture. Publicity accorded the soprano's screen debut in a silent version of a well-known opera was a bonus for the Lasky Company but, for the moment, obscured DeMille's effort to establish himself as an author in his own right. [...]

DeMille used art titles with drawings that prefigure the shot beginning the next sequence; low-key lighting in conjunction with color tinting in shades of red, pink, amber, and blue to produce shimmering textures; a high ratio of medium shots and medium close-ups, especially of the diva; a spectacular high angle shot of the bullfighter with Carmen, seated in the foreground of the ring, as she throws him a favor; and several deep focus shots of the gypsy campsite and tavern. [...] Carmen represents a milestone because DeMille's artistry, though overshadowed by Farrar's acting debut, equalled her international renown and charismatic screen presence. Sumiko Higashi, Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994

Hugo Riesenfeld, conductor of New York's Roxy Theatre Orchestra, was commissioned by American impresario Samuel 'Roxy' Rothapfel to adapt the Bizet for all screenings of Carmen nationally. This is a tremendous task as each theatre, large and small, has vastly varying degrees of sizes and utterly different instrumentation. Being the talented arranger that he

was, however, he made it in such a way that an ensemble of any size or combination could perform it without the loss of a single voice or line. Which is why one could hear the same exact score in New York, symphonically, as they could in Omaha, Nebraska, with a piano, trumpet and a triangle. It was after Carmen that this technique became common practice among all silent film composers, and beyond.

Timothy Brock

A BURLESQUE ON CARMEN

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Carmen Charlot*. Sog.: dal racconto *Carmen* di Prosper Mérimée. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: Albert Couder. Int.: Charles Chaplin (Darn Hosiery), Edna Purviance (Carmen), Jack Henderson (Lillas Pastia), Leo White (Morales), John Rand (Escamillo), May White (Frasquita), Lawrence A. Bowes (gitana), Bud Jamison, Frank J. Coleman (soldati). Prod.: Jess Robbins, George K. Spoor per The Essanay Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 18 dicembre 1915 ■ DCP. 2 bobine / 2 reels D.: 31' Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Partitura originale composta da Timothy Brock, liberamente adattata dalle musiche di Georges Bizet, e commissionata da Teatro de la Zarzuela, Madrid / Original score composed by Timothy Brock, freely adapted from the music of George Bizet, and commissioned by Teatro de la Zarzuela, Madrid

Nelle intenzioni di Chaplin, questa parodia di *Carmen* – il celebre film di Cecil B. DeMille interpretato dalla grande cantante d'opera Geraldine Farrar con Wallace Reid nei panni di Don Jose – doveva essere un cortometraggio da due rulli. Quando Chaplin lasciò la Essanay la compagnia inserì alcune scene scartate e ne girò di nuove con Ben Turpin e Leo White ottenendo un film di quattro rulli che fu distribuito solo nell'aprile del 1916 (il film di DeMille era già uscito da un pezzo).

Quando lo seppe, Chaplin stette male per

due giorni e poi fece causa alla Essanay. Il film fu però giudicato di proprietà della compagnia, che nel 1918 si sentì quindi incoraggiata a assemblare *Triple Trouble*, con altro materiale scartato da Chaplin, e altri due film composti da spezzoni di cortometraggi da lui realizzati per la Essanay. Nel 1999 ho tentato di ricostruire la versione originale di *A Burlesque on Carmen* sulla base della didascalia scritta nella quale Chaplin descriveva il film da lui concepito. Si è rivelato impossibile seguire alla lettera la sua testimonianza. Alcune delle inquadrature originali erano state tagliate durante il montaggio della versione più lunga, che sembra essersi conservata solo con didascalie risalenti alla riedizione del 1928. In questa versione alcune scene del 1916 sono state mantenute per ragioni di continuità e la maggior parte delle didascalie deriva da DeMille, ma speriamo che le intenzioni di Chaplin ne risultino rispettate. Per chi conosce la produzione di DeMille, i due rulli di *A Burlesque on Carmen* sono una delle migliori comiche Essanay-Chaplin.

David Shepard

Chaplin intended this burlesque of Cecil B. DeMille's popular film Carmen, starring the great opera diva Geraldine Farrar with Wallace Reid as Don Jose, to be released as a two-reel short. After Chaplin left Essanay, the company inserted discarded material and produced new scenes with Ben Turpin and Leo White, extending the film to four reels so it could be sold as a feature when belatedly released in April, 1916 (long after DeMille's film had come and gone).

The altered version of the A Burlesque sent Chaplin to bed for two days, and he filed a lawsuit against Essanay for mutilating his work; however, the film was judged to be Essanay's to use as they wished, which emboldened them in 1918 to create Triple Trouble out of other leftover Chaplin footage, as well as two feature films edited from portions of Essanay-Chaplin shorts.

The version I prepared in 1999 attempts to reconstruct the two-reel version of A Burlesque on Carmen, based upon an affidavit from the lawsuit provided by the Chaplin archives in which Charlie details his intended two-reel version. It was impossible to be guided exactly by Chaplin's

testimony. Some of Chaplin's original shots were removed in the process of editing the four-reel expansion, which now seems to survive only with reissue intertitles from 1928. A few 1916 shots are retained for continuity in this version and most of the intertitles derive from DeMille, but we hope it captures Chaplin's intention. For those familiar with DeMille's production, the two-reel A Burlesque on Carmen is actually one of the better Essanay-Chaplin comedies.

David Shepard

Partitura per un film perduto Scoring for a Lost Film

Nel 2012 il Teatro de la Zarzuela di Madrid, storica e venerabile istituzione spagnola, mi ha chiesto di comporre una nuova colonna sonora per un film che era sostanzialmente andato perduto. Avendo già restaurato nel 1995 l'arrangiamento di Hugo Riesenfeld per *Carmen*, ho finalmente avuto la possibilità di comporre la mia personale parodia dell'originale, proprio come Chaplin aveva fatto con DeMille nel 1915.

La mia idea era mettere Bizet in una sorta di comicità chapliniana, e vedere cosa ne sarebbe uscito. Un compositore che si trova a reinterpretare una musica molto famosa in chiave comica corre concretamente il rischio finire come Spike Jones (il bandleader comico americano), e io dovevo evitarlo a tutti i costi. Per quanto geniali fossero i City Slickers, l'effetto sarebbe stato contrario alla filosofia musicale di Chaplin: la musica comica uccide la comicità. Ho quindi deciso di optare per un trattamento 'serio', delegando gli effetti comici all'orchestrazione d'epoca. Insomma, non ho voluto scrivere una *Carmen* in chiave foxtrot ma qualcosa di simile a quella che sarebbe stata la colonna sonora di *City Lights* se Chaplin avesse usato *La Habanera* di Bizet anziché *La Violetera* di Padilla.

Dato che dal punto di vista dell'orchestrazione il mio modello era *City Lights*, ho tentato di immaginare un Bizet arrangiato per un'orchestra d'albergo degli anni Venti. Per quanto destabilizzanti, la 'modernizzazione' della *Carmen* e l'impiego di strumenti come il sousafono o il banjo



© Courtesy of BFI National Archive, Still Posters and Designs

dimostrano che la musica di Bizet riesce (spero) a sopravvivere a tutte le forme di affettuoso maltrattamento.

L'orchestrazione per *A Burlesque on Carmen* conta un ottavino, un flauto, un clarinetto, un clarinetto basso, due sassofoni contralto, un sassofono tenore, un sassofono baritono, due cornette, un trombone, un sousafono, un pianoforte, una celesta, percussioni, un banjo, quattro violini, due viole, due violoncelli, un contrabbasso.

Timothy Brock

In 2012, I was commissioned by the venerable and storied Spanish institution, Teatro de la Zarzuela de Madrid, to compose a new score to a film that was, in essence, lost. Having restored the original Hugo Riesenfeld compilation in 1995, I was happy to finally get the chance to compose my own 'send up' of the original, just as Chaplin did to DeMille in 1915.

My view was to put Bizet through the Chaplin grinder and see what came out. Every composer who adapts overtly famous music for comic purposes, runs the very real danger of sounding like (American comic bandleader) Spike Jones. This had to be avoided at all costs. As genius as the City Slickers were, it goes against

all Chaplin musical philosophy: Comedy is killed by comic music. Therefore it was my intention that the music had to be treated somewhat seriously, without indignation, but letting the color of the 'period' orchestration do the comic work for me. In other words, I did not want to write a 'Carmen foxtrot', but rather something what City Lights could have sounded like if Chaplin had used Bizet's La Habanera, instead of Padilla's La Violetera.

My orchestration model being, in fact, City Lights, my efforts were focused towards hearing the Bizet through 1920's ears, somewhat like a hotel-orchestra arrangement. Granted, there is something unsettling about 'modernizing' Carmen and utilizing instruments like a sousaphone or banjo, but it does seem to underline the fact that Bizet's music can live, and survive (I hope), through all forms of loving mistreatment.

The orchestration for A Burlesque on Carmen is: piccolo, flute, clarinet, bass-clarinet, two alto saxophones, tenor saxophone, baritone saxophone, two cornets, trombone, sousaphone, piano, celesta, percussion, banjo, four violins, two violas, two violoncellos, and contrabass.

Timothy Brock