



CENTO ANNI FA IL GLORIOSO 1913

A Hundred Years Ago. Glorious 1913

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky**

“E così siamo arrivati al 1913, anno decisivo...” (Cecil B. DeMille). Fin dal 2003 l'avventura della serie *Cento anni fa* è consistita nello scoprire, attraverso i film, un cinema sconosciuto. Ma il 1913, ultimo anno di pace prima della Grande guerra, è tutto fuorché sconosciuto. La retrospettiva dedicata a quell'anno dalle Giornate di Pordenone del 1993 ha lasciato un segno, e ha prodotto una quantità di scritti e ricerche. Qui a Bologna, molte opere maggiori, molti cineasti e temi del 1913 sono stati presentati nelle passate edizioni del festival: le dive tedesche e italiane, le serie comiche – Albert Capellani, Alfred Machin, Léonce Perret, Eleuterio Rodolfi... C'era davvero bisogno di un *Cento anni fa* 1913?

Quest'anno, più che mai, ho guardato al mio lavoro di curatore come a un esperimento dagli esiti aperti. Lo scopo era, come sempre, quello di offrire attraverso i programmi (selezione dei film e loro combinazione) un'interpretazione della produzione di quello specifico anno, e di *esporre* alcuni dei suoi aspetti caratteristici – perché i programmi sono come le bacheche di una mostra. La ricostruzione di un programma cinematografico dell'ottobre 1913 (stessa struttura, film diversi) si è dimostrata il mezzo ideale per proporre un'idea d'insieme della produzione 1913, e per metterne a fuoco una questione cruciale, quella dell'enorme varietà nelle lunghezze standard dei film.

Avere seguito (liberamente) questo modello d'epoca ha permesso di inserire nei programmi numerosi film brevi, che testimoniano i vertici di perfezione narrativa e visiva raggiunti dagli *one-reel* del 1913. Tale perfezione è, a mio avviso, non meno importante per la storia del cinema del fatto che in quello stesso anno sempre più lungometraggi venissero prodotti (spesso lottando contro problemi strutturali) e riscuotessero un formidabile successo internazionale. *Quo Vadis?*, 'il film' dell'anno 1913, ne è certo un buon esempio. Un programma è dedicato all'antichità nel cinema, mentre altri temi-chiave – come il divismo o l'incombere della guerra – sono distribuiti lungo l'intera sezione. Tuttavia, ad alcuni singoli film viene riconosciuto, quest'anno, uno statuto più rappresentativo rispetto alle passate edizioni. Un solo western di quindici minuti deve parlare a nome dell'intero, enorme genere, e il breve *Kasperl-Lotte* per tutti i film – ed è sorprendente quanti ce ne siano stati, nel 1913 – sui bambini perduti, orfani o rapiti (citiamo, tra gli assenti, almeno *L'Enfant de Paris* e *Sans famille*). Il posto d'onore tocca alla produzione italiana. Un'attenzione particolare è riservata alla Germania. La Francia è invece quest'anno sottorappresentata, poiché film importanti sono stati presentati in edizioni recenti (i film di Victorin Jasset, *Germinal* e *La Glu* di Capellani), o sono attualmente in corso di restauro (*Maudite soit la guerre* e *Fantômas*)... A Bologna, il prossimo anno!

Questo *Cento anni fa* risulterà, agli occhi dei frequentatori del festival, altrettanto significativo e necessario di quelli che l'hanno preceduto? Quel che posso dire è che, grazie alle cose viste e alle ricerche intraprese per preparare la sezione, alcune scoperte significative sono state fatte, e un considerevole numero di film è stato restaurato. Questo è già tanto. Ne valeva la pena.

La mia gratitudine va ai colleghi e ai collaboratori di tutti gli archivi coinvolti nell'impresa.

I programmi presentati di seguito potranno subire leggere variazioni.

Mariann Lewinsky

“And so we came to the fateful year of 1913” (Cecil B. DeMille)... Since 2003 the adventure of our A Hundred Years Ago series has consisted in discovering, via its films, an unknown cinema. But the year 1913, the last year of peace before the Great War, is anything but unknown. The Pordenone retrospective back in 1993 on the 1913 production has left a lasting impression, and a flurry of publications and research. Here in Bologna, many major works, themes and filmmakers have been presented at past editions of the festival: the German and Italian leading ladies, the comedy series, Albert Capellani, Alfred Machin, Léonce Perret and Eleuterio Rodolfi etc. Is A Hundred Years Ago for 1913 still needed? This year more than ever, I saw my curatorial work as an experiment, open-ended. The aim was, as every year, to convey via the programming – the selection and combining of films – an interpretation of that one year's production, and to display some of its characteristic aspects, for the programmes are like the display cabinets of an exhibition. The reconstruction of a film programme from October 1913 (same structure, different films) proved the ideal way to capture the 1913 production comprehensively and to understand it properly in one central matter, that of the enormous variety in standard running times. In historically inspired programmes numerous short films illustrate the heights of narrative and visual perfection attained by the 1913 one-reeler. I consider this at least as relevant to cinema history as the fact that more and more long films (not infrequently struggling with structural problems) were produced and enjoyed sensational worldwide success. Quo Vadis?, the film of the year 1913, was a case in point. One thematic programme is dedicated to antiquity in the cinema, and other core themes – such as divismo and the approach of war – are distributed through the section. However, some single films have now been assigned a far more representative role than was the case in earlier editions. Thus one 15-minute Western must speak for the whole, enormous genre, and the short Kasperl-Lotte for all the films – and it is striking how many there were in 1913 – about lost, kidnapped or orphaned children (such as L'Enfant de Paris and Sans famille, neither of them in the programme.) Place of honour went to the Italian production, with some emphasis also on Germany. France is underrepresented this time, since important films (those of Victorin Jasset as well as Capellani's Germinal and La Glu) have been shown in Bologna recently or are at the moment being restored (Maudite soit la guerre and Fantômas)... Next year in Bologna!

Will festival visitors find this year's A Hundred Years Ago as meaningful and necessary as usual? Thanks to the viewings and research in preparing the event, some significant finds have been made and a considerable number of films restored. That is already a lot. Valait le voyage.

My gratitude goes to the colleagues and collaborators of all participating archives.

Please note that there may be some small changes to the published programmes.

Mariann Lewinsky

Nel 1913 il settore produttivo è in piena espansione: da un lato le grandi case cinematografiche aumentano gli investimenti, dall'altro nascono piccole e medie società che dimostrano un dinamismo insospettabile. Tra queste si distinguono la romana Celio, costituita nel 1912 e direttamente collegata alla Cines e la Film Artistica Gloria che, nelle pagine promozionali pubblicate nel febbraio del 1913, all'indomani della costituzione, esplicita le proprie prerogative aziendali: "La Gloria produrrà esclusivamente films artistiche di lungometraggio". Una dichiarazione che può essere assunta come manifesto di tutta la migliore produzione italiana dell'anno. In effetti i film di cartello del 1913 si distinguono per l'ipertrofia metrica e le ambizioni artistiche, ma anche per la grandiosità degli allestimenti e il conseguente aumento dei capitali impegnati: lo sforzo finanziario è, nella maggioranza dei casi, ampiamente ripagato. I colossal storico-mitologici come *Quo Vadis?* e *Marcantonio e Cleopatra* (Cines), *Gli ultimi giorni di Pompei* (Ambrosio), *Nerone e Agrippina* (Gloria), *Spartaco* (Pasquali) invadono i mercati del mondo: i film d'ambientazione greca e romana, oltre a garantire sensazionali introiti, diventano un modello a livello internazionale e fissano i tratti di un genere che farà la fortuna del cinema nazionale anche negli anni a seguire. Non è, per il cinema italiano, l'unico exploit: negli stessi mesi in cui spopolano sugli schermi consoli romani, matrone pompeiane e gladiatori traci esce nelle sale *Ma l'amor mio non muore!*, convenzionalmente considerato come il primo diva-film italiano. Prescindendo dalle discutibili etichette di primogenitura, è innegabile che nel film di Caserini sono riconoscibili gli stilemi stilistici, formali e culturali che contrassegneranno la stagione aurea del divismo femminile italiano, le cui protagoniste, da Lyda Borelli a Francesca Bertini, da Pina Menichelli a Maria Jacobini, da Leda Gys ad Hesperia, già nel 1913 si stanno affermando come stelle di prima grandezza.

Se il lungometraggio identifica la produzione di pregio, non di meno i brevi film delle comiche in serie si confermano un punto di forza del cinema italiano: gli attori più acclamati dal pubblico continuano a essere André Deed, Ferdinand Guillaume, Marcel Fabre. Quest'ultimo, in qualità di regista e di interprete principale, realizza per l'Ambrosio *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola*, uno dei migliori esempi della filmografia di genere fantastico prodotta in Italia all'epoca del muto. Alla stregua del film di Fabre, un altro unicum nel panorama cinematografico del 1913 è *Excelsior*, riduzione per lo schermo del celebre ballo allegorico del 1881. Nonostante il favore del selezionato pubblico presente alle prime proiezioni e l'accoglienza entusiastica della critica che ne loda le soluzioni linguistiche innovative, lo sfarzo della messa in scena e il perfetto sincronismo tra le immagini sullo schermo e la musica eseguita in sala, il film si rivela un clamoroso fiasco commerciale, a conferma che, per il cinema, i retaggi ottocenteschi sono ormai superati e che, paradossalmente, il futuro è Roma antica.

Giovanni Lasi

In 1913 the industry was experiencing great expansion: on one side the major film studios were investing more in their productions than ever before, while at the same time new small and medium-sized studios were popping up with a level of drive and energy which was completely unexpected. Foremost among these was the Celio studio from Rome, established in 1912 with direct links to Cines and Film Artistica Gloria which, in the promotional pages published in February 1913, just after its constitution, clearly expressed the company's prerogatives: "Gloria will produce exclusively full-length artistic feature films" – a declaration that could have been the motto for all major Italian productions that year. In fact, the films released in 1913 were characterized not only by their extraordinary lengths and artistic ambitions, but also by the grandiosity of the production and consequently the amount of capital invested. This higher investment in most cases paid off enormously. Epic films like Quo Vadis? and Marcantonio e Cleopatra (Antony and Cleopatra, Cines), Gli ultimi giorni di Pompei (The Last Days of Pompeii, Ambrosio), Nerone e Agrippina (Gloria), Spartaco (Spartacus, Pasquali) invaded the market the world over. Films set in ancient Greece or Rome, besides guaranteeing a huge box-office draw, became the definitive global cinematic model and set the standards for a genre that would continue to be successful for generations to come.

This was not the only feat accomplished by Italian cinema at the time. During the same period when audiences were flocking to movie theatres to gawk at Roman consuls, Pompeian matrons and Thracian gladiators, a film was released which would come to be known arguably as the first of a new genre, the Italian diva-film: Ma l'amor mio non muore! Regardless of its right to be labeled the first of its kind, it is undeniable that Caserini's film is characterized by those stylistic, formal and cultural elements which were to become emblematic of the golden age of Italian Diva cinema. These films brought to the limelight such stars as Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Maria Jacobini, Leda Gys and Hesperia, who in 1913 were already beginning to display their magnitude.

If full-length feature films were the hallmark of a prestigious studio, Italian cinema was no less affirmed by its production of comic shorts, whose most popularly acclaimed names continued to be André Deed, Ferdinand Guillaume and Marcel Fabre. Fabre directed and starred in Ambrosio Studio's Le straordinarissime avventure di Saturnino Farandola (The Extraordinary Adventures of Saturnino Farandola), one of the greatest examples of Italian silent fantasy films. Along these same lines, another one-of-a-kind feature to emerge on the Italian cinematic panorama of 1913 was Excelsior, a screen adaptation of the famous 1881 allegorical ballet. Despite the approval by the select audiences at the premiere showings and the enthusiastic response of the critics who praised its innovative use of the medium, the splendor of its direction and the perfection of the synchronicity between the images projected onto the screen and the live music performed in the theatres, the film was a dismal flop, confirming once and for all that 19th century culture had become a thing of the past. Quite paradoxically, future was ancient Rome.

Giovanni Lasi

SÉRIE LEONCE. SEI COMMEDIE DI LÉONCE PERRET SÉRIE LÉONCE. SIX COMEDIES BY LÉONCE PERRET

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Mariann Lewinsky

Qual è il tratto distintivo delle serie? È il fatto che gli episodi continuino a uscire per un periodo di tempo piuttosto lungo, e che ogni puntata racconti una storia più o meno indipendente, mentre i personaggi principali rimangono gli stessi.

Per questa edizione del festival avevamo naturalmente pensato di programmare *Fantômas* (1913-1914): ma abbiamo dovuto rimandare l'appuntamento al 2014, quando sarà possibile mostrarne un nuovo restauro. I cinque episodi di *Fantômas* uscirono nelle sale nel corso di un anno. È un passo rilassato, se lo confrontiamo a quello delle serie comiche.

Nel 1913 Léonce Perret gira trentasette film per la Gaumont, incluse le ventisei commedie della *Série Léonce*, nelle quali interpreta uno dei due protagonisti. Due perché quella che la serie racconta è l'eterna storia di una coppia, dove lui e lei si amano e si scontrano su un piano di assoluta parità: la storia di Léonce e della sua innamorata, o di Léonce e della sua giovane moglie – Suzanne (Suzanne Grandais) o Poupette (Suzanne Le Bret). Il pubblico può godersi una nuova puntata ogni due settimane. In una di queste Suzanne è contrariata dallo sconsiderato vizio del fumo di Léonce, in un'altra Léonce è geloso del cane... Piccole cose da nulla – ma sostenute da un talento di cineasta così grande e raffinato e libero da poter risultare quasi invisibile. Lo rintracciamo, quel talento, solo attraverso prove indiziarie. Per esempio: Perret è capace di usare il più trito cliché (le donne hanno paura dei topi) e di trasformarlo in un film meravigliosamente umano. Altra prova: il modo in cui Léonce e la sua partner chiamano in causa il pubblico. Perret sceglie e usa questo strumento per costruire le sue commiche in forma di scherzo triangolare. Noi, gli spettatori, siamo uno dei tre angoli.

“Le sue [...] figure e composizioni sono del tutto sue. È originale. Possiede grazia, eleganza, leggerezza, e la sua arte è seria pur se il genere è frivolo”. Ben detto – anche se non si parla di Perret. È quello

che Théophile Gautier scrive di Watteau, nella sua *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* (1867). Perché per molto tempo delle comiche di Léonce Perret s'è detto tutto il male possibile. Jean Mitry le giudicava “di stupefacente mediocrità” e Sadoul le definì “lugubri” e “terribilmente ordinarie”. Il primo a riconoscere la loro qualità è stato Eric de Kuyper: negli anni Ottanta de Kuyper, direttore artistico del Nederlands Filmmuseum, scoprì nella collezione del museo oltre una dozzina di comiche della serie Léonce. Le fece restaurare, e da qui ebbe inizio una vera *Perret renaissance*, nel 2002-2003, tra Parigi e Bologna.

“Le sue piccole commedie sono pura bellezza plastica. L'uso dell'inquadratura nell'inquadratura – finestre, cornici di porte – funziona con grande eleganza nei film di Perret, traducendo i suoi temi in termini spaziali. Che cineasta, questo Perret! Non solo quale senso dello spazio, ma quale eleganza nella sua *mise-en-scène*. E non soltanto negli esterni, ma anche nelle commedie d'interni. Che cosa c'è di più ingrato per un regista, ad esempio, del ‘salotto borghese’ o della ‘camera da letto coniugale’? Basta confrontare i film di Perret con quelli dei suoi contemporanei perché il suo talento risplenda indiscutibile”.

Eric de Kuyper, *Quelques notes sur la Série Léonce*, in *Léonce Perret*, a cura di Bernard Bastide e Jean A. Gili, AFRHC, Paris 2003

What is the distinguishing feature of series? It is that episodes appear over a longish period and each time a new (and more or less self-contained) story is told, in which the main character, remain the same. For this year's festival, we had of course planned to show Fantômas (1913-1914). But this has now been postponed until 2014, since a new restoration can be shown then. The five episodes of Fantômas appeared in cinemas during the course of a year, at approximately three-

month intervals. This is a leisurely pace compared with that of the comic actors' series.

In 1913 Léonce Perret shot thirty-seven films for Gaumont, including the twenty-six comedies of his Série Léonce and he also played one of the two main characters. For it is the eternal tale of a couple, loving and fighting as equals, that is told here: the story of Léonce and his lover or his young wife – Suzanne (Suzanne Grandais) or Poupette (Suzanne Le Bret). Audiences saw an amusing new episode every two weeks. In one, Suzanne is annoyed by her husband's thoughtless smoking habit, in another Léonce is jealous of the dog... Mere trifles – but a directing talent that is so limitless and refined and so unbounded that it can even afford make itself perfectly unobtrusive. We can trace it only by circumstantial evidence, and here it is: Perret is able to use the most idiotic cliché (women are frightened of mice) and make of it a wonderfully humane film. And another proof: how Léonce and his partner involve the audience in the game is in no way symptomatic of an old-fashioned acting style. Perret chooses and uses this device with absolute confidence in order to construct his comedies in the form of a triangular joke. We, the viewers, become one of the angles.

“His [...] figures and arrangements are all his own. He is original. He has grace, elegance, lightness, and his art is serious even if the genre seems frivolous”. Well said – but not about Perret. It is what Théophile Gautier wrote of Watteau, in his Guide de l'amateur au Musée du Louvre (1867). Because, for a long time, only nasty things were written about Léonce Perret's comedies. Mitry thought them “d'une éclatante médiocrité” and Sadoul called them “lugubres” and “terriblement pot-au-feu”. The first to recognise their qualities was Eric de Kuyper: in the 1980s, as artistic director of the Nederlands Filmmuseum, de Kuyper discovered in the Filmmuseum collection more than

a dozen comedies in the *Léonce* series. He had them restored – and this led to a Perret renaissance in Paris and Bologna in 2002-2003.

“His little comedies are dazzling in their plastic beauty. The use of the frame within the frame – windows, door-frames – functions elegantly in Perret’s work, as much to signal his themes as to orient them in space. What a director, this

Perret! Such a sense of space, but also such elegance in his mise en scène. And not just in the exterior scenes but also in the interior-based comedies. What more thankless setting is there for a director than the ‘bourgeois drawing room’ or the ‘marital bedroom’? You only have to compare his work with that of other directors, his contemporaries, to see how dazzling is Perret’s talent”.

Eric de Kuyper, *Quelque notes sur la série*

Léonce, in *Léonce Perret*, edited by Bernard Bastide and Jean A. Gili, AFRHC, Paris 2003

Le sei commedie della *Série Léonce* vengono presentate nei diversi programmi della sezione

The six comedies from the Série Léonce are shown in the programmes of the section

PROGRAMMA D'APERTURA: ITALIA 1913. PACE, RISATE, CINEMA OPENING PROGRAMME: ITALY 1913. PEACE, LAUGHTER, CINEMA

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Mariann Lewinsky**

Nel 1913, ultimo anno di pace prima della Grande guerra, al cinema si rideva molto. Certo, i drammi d'amore con dive bellissime come Lyda Borelli e i colossali con leoni, orge romane e moltitudini di comparse come *Quo Vadis?* facevano la fortuna del cinema italiano sul mercato internazionale. Ma in ogni spettacolo cinematografico, il piatto forte del lungometraggio era accompagnato da un tourbillon di brevi contorni squisiti: un paio di dal vero, un cinegiornale d'attualità – e non potevano mancare due, tre, quattro comiche di pochi minuti. I film dei più noti attori-registi comici italiani, come Kri Kri (Raymond Frau), Polidor (Ferdinand Guillaume) e Robinet (Marcel Fabre), potevano contare su un ampio successo internazionale e venivano esportati in tutto il mondo, fino al Giappone. Il solo volume della loro produzione è impressionante: se nel solo 1913 escono trentadue titoli di Robinet e settantadue di Kri Kri, significa che la richiesta è fortissima e che il prodotto è buono. Le comiche italiane dell'anno sono infatti prodighe di trovate e brio. Da riscoprire soprattutto le attrici comiche, qui rappresentate da Lea Giunchi e Nilde Baracchi, presenze forti sia nei ruoli di spalla sia come protagoniste. Mentre tutti gli artisti e artiste finora citati appartengono alla grande tradizione del clown, la coppia Eleuterio Rodolfi e Gigaretta Morano si inserisce in un altro filone, la commedia brillante.

In 1913, the last year of peace before the Great War, there was a lot of laughter in the cinemas. Of course, it was the love dramas with beautiful divas such as Lyda Borelli and the epic films with lions, Roman orgies and hundreds of extras, such as Quo Vadis? that made Italian cinema a leading player on the international market. But in every screening, the pièce de résistance (the feature film) was served together with many excellent side dishes: a newsreel, a couple of films with music hall artists or dancers and then there were always two, three or four comedy shorts, each lasting a few minutes. The films of the best known Italian comic actors-directors, like Kri Kri (Raymond Frau), Polidor (Ferdinand Guillaume) and Robinet (Marcel Fabre) were extremely successful all over the world and would be exported as far as Japan. The sheer quantity of their production is impressive. In 1913 alone, thirty-two titles by Robinet and seventy-two titles by Kri Kri were released, meaning that the demand was high and the product was good. And in fact, the Italian comedies of that year are full of creative wit and panache. The comic actresses like Lea Giunchi and Nilde Baracchi are a real rediscovery, both in supporting and leading roles. While all the artists mentioned so far belong to the great tradition of the clown, Eleuterio Rodolfi and Gigaretta Morano belong to another genre, light comedy.

Tango, balletti, capriole

KRI KRI E IL TANGO

Italia, 1913

- Int.: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi
- 35mm. L.: 108 m. D.: 5' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e EYE – Film Institute Netherlands per concessione di Ripley's Film

ROBINETTA PRESA PER NIKILISTA

Italia, 1913

- Int.: Nilde Baracchi (Robinette). Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 124 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles*
- Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LEA E IL GOMITOLO

Italia, 1913

- Int.: Lea Giunchi. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 93 m. D.: 5' a 17 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive per concessione di Ripley's Film

PROMENADE À ROME

Francia, 1913

- 35mm. L.: 145 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: Cinémathèque française per concessione di Ripley's Film

Amore 1913

COME ROBINET SPOSÒ ROBINETTE

Italia, 1913 Regia: Marcel Fabre

- Int.: Marcel Fabre, Nilde Baracchi
- 35mm. L.: 137 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn
- Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LA SIGNORA FRICOT È GELOSA

Italia, 1913

- Int.: Teresa Marangoni (la signora Fricot), Armando Pilotti (Fricot). Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

CHE PAESE ALLEGRO

Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

- 35mm. L.: 225 m. D.: 11' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles*
- Da: Museo Nazionale del Cinema

THE ITALIAN MARBLE QUARRIES AT CARRARA

1913

- 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

Strani sogni

PIÙ FORTE CHE SHERLOCK HOLMES

Italia, 1913 Regia: Giovanni Pastrone

- Int.: Emilio Vardannes, Domenico Gambino. Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 129 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema e EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

POLIDOR E L'ELEFANTE

Italia, 1913

- Int.: Ferdinand Guillaume (Polidor)
- 35mm. L.: 81 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CNC - Archives Françaises du Film

KRI KRI SENZA TESTA

Italia, 1913

- Int.: Lea Giunchi. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 162 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands per concessione di Ripley's Film

PESCHIERA

Italia, 1913

- Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 99 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles*
- Da: Museo Nazionale del Cinema

Oh là là... Gli italiani

LA MOGLIE DEL CAPITANO

Italia, 1913

- Int.: Annibale Moran, Virgilio Fineschi. Prod.: Savoia Film ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch*

intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema e EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

DUELLO ALLO SHRAPNEL

Italia, 1913 Regia: Ernesto Vaser

- Int.: Ernesto Vaser. Prod.: Itala ■ 35mm. L.: 193 m. D.: 11' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Cineteca del Friuli

UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO

Italia, 1913

- Int.: Pina Menichelli, Ignazio Lupi. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: Museo Nazionale del Cinema e EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection) per concessione di Ripley's Film

DA SORRENTO AD AMALFI

Italia, 1913 Regia: Piero Marelli

- Prod.: Tiziano Film, Torino ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema per concessione di Ripley's Film



PROGRAMMA 1: IL CINEMA FA DEL CINEMA PROGRAMME 1: CINEMATOGRAPHING CINEMA

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Mariann Lewinsky**

“Tutti amano i backstage film!”, e tutti lo sanno: nessuno meglio dei cineasti pre-1914, che mandavano in visibilità le platee (e a loro volta si divertivano) con i film-sui-film. Conducevano gli spettatori nella realtà (naturalmente messa in scena) del dietro le quinte, spalancavano per loro le porte degli studios, delle cabine di proiezione (*Onésime operateur*, 1913), persino delle ville o dei rifugi segreti di star come Asta Nielsen (*Die Filmprimadonna*, 1913) e Max Linder (*Max en reconvalence*, 1911). Mostravano al pubblico immagini di se stesso, come in uno specchio – spettatori di fronte allo schermo, spettatori che confondono le immagini proiettate con la vita reale (*Mabel's Dramatic Career*, 1913, *L'Erreur tragique*, 1913) o che apprendono, dallo schermo, verità che avranno per loro conseguenze fatali o salvifiche (come nel caso di *Le Mystère des Roches de Kador*, 1912).

Questi meta-film hanno un fascino aggiuntivo per noi, che li guardiamo cent'anni dopo (trovandoli non meno deliziosi di quanto sembrassero alle platee coeve): ci offrono lampi di visione documentaria di quel che voleva dire, all'epoca, fare cinema e andare al cinema.

Nessuno dei film fin qui citati appare nel nostro programma, come pure non c'è il classico del 1913 *Una tragedia al cinematografo*. La breve selezione, che ha dovuto affrontare un autentico imbarazzo della scelta, mette insieme vecchie conoscenze come *Léonce cinématographe* e alcune sorprese.

“Everyone loves a backstage movie!” and everyone knows it, none better than the pre-1914 filmmakers. They delighted audiences – and often clearly had fun doing it – with films about filmmaking. They took viewers into the reality (itself staged) behind the staging, opened the doors of film studios, projection booths (*Onésime opérateur*, 1913), even the villas and dens of stars such as Asta Nielsen (*Die Filmprimadonna*, 1913) and Max Linder (*Max en reconvalence*, 1911). They

showed them mirror images of themselves – viewers in front of the screen, viewers who will sometimes confuse the projected image with real life (Mabel's Dramatic Career, 1913, L'Erreur tragique, 1913) or sometimes learn the truth from images screened for them, which can have either fatal or salutary consequences (the latter is the case in Le Mystère des Roches de Kador, 1912).

These self-reflexive films have an additional attraction for us who, bizarrely, are able to see all this a hundred years later (and find it every bit as delightful as did the original audiences): they give documentary insights into cinema-going and the film industry of the time.

None of the above-mentioned films is in our opening programme, and neither is the 1913 classic Una tragedia al cinematografo. This small selection from an embarras de richesse brings together good old friends like Léonce cinématographe with some surprises.

LÉONCE CINÉMATOGRAPISTE

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Léonce Perret, Suzanne Le Bret, Gaston Modot, Maurice Vinot. Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 280 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

DIE IDEALE FILMERZEUGUNG

Austria, 1913 Regia: Ludwig Schaschek

■ Prod.: Sascha ■ 35mm. L.: 144 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (dalla collezione di Filmarchiv Austria)

CENERENTOLA

Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog.: Arrigo Frusta. Int.: Fernanda Negrì Pouget (Silvieta o Silvietta, l'attrice giovane), Mary Cléo Tarlarini (Jenny Smart, la prima attrice), Ubaldo Stefani (Conte de Sivry), Luigi Chiesa (Piccolini, il regista), Marcel Fabre (se stesso), Anna Crosetti, Annetta Ripamonti. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 69 m (incompleto, l. orig. 815 m). D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

MUZIKALNIY MOMENT

Russia, 1913 Regia: Jakov Protazanov

■ Int.: Ekaterina Geltser, Vassilij Tikhomirov. Prod.: Jakov Protazanov ■ 35mm. L.: 162 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

[OSIJEK ZUR ZEIT DER ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN MONARCHIE]

Croazia-Austria, 1913

Regia e produzione: Ignaz Rheinthaler

■ 35mm. L.: 356 m. D.: 18' a 18 f/s. Bn
■ Da: Filmarchiv Austria

TRAGICO CONVEGNO

Italia, 1915 Regia: Ivo Illuminati

■ Int.: Ivo Illuminati, Maria Jacobini, Enzo Boccacci. Prod.: Celio Film ■ 35mm. L.: 600 m (incompleto, l. orig. 900 m). D.: 30' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

vedi / see Ritrovati e restaurati, p. 147

PROGRAMMA 2: TRA UN MINUTO E TREMILA METRI. LE LUNGHEZZE STANDARD PROGRAMME 2: FROM ONE MINUTE TO 3000 METRES. STANDARD FILM LENGTH

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Mariann Lewinsky

Qualsiasi industria ottimizza costantemente le proprie linee di prodotti: le linee di successo rimangono in produzione e vengono ancora migliorate, mentre quel che non attira o non attira più i clienti sparisce dagli scaffali o dagli schermi. E ogni stagione porta qualcosa di nuovo sul mercato.

Nel 1913, la più antica lunghezza cinematografica standard restava una norma valida: era la lunghezza dei singoli segmenti dei *newsreel*. Duravano circa un minuto e consistevano in una o poche inquadrature, esattamente come i primi film degli anni 1895-1903.

Ma l'ultimo grido, nel 1913, era il megafilm di 3000 metri o più. È vero che *Les Misérables* (3445 metri) venne mostrato in quattro parti nel gennaio 1913 e *Les Trois Mousquetaires* (3800 metri) in due serate di ottobre, ma *Germinal* (3000 metri, ovvero circa due ore e mezzo), sempre nell'ottobre 1913, passò in una sola proiezione. Film di circa 2000 metri, come *Quo Vadis?*, *L'Enfant de Paris* e *Ma l'amor*

mio non muore! divennero campioni d'incasso internazionali, e davanti al lungometraggio si spalancava ormai un grande futuro. Tuttavia la lunghezza media, per un film del 1913, era 318 metri, circa un quarto d'ora. E solo il 3% dei film prodotti in quell'anno superava i 1000 metri. (cfr. l'analisi di 3660 film proiettati nel 1913 in Francia, *L'Année 1913 en France*, a cura di Thierry Lefèvre, in "1895", hors serie 1993, pp. 205-216).

Chi l'avrebbe mai detto? Il 1913 fu un'epoca d'oro per i film brevi, con lunghezze di 120-150 metri come standard per i documentari e le scene comiche e gli *one-reel* di circa 300 metri come standard per i film di finzione, sia leggera sia drammatica. E certamente appartengono a questo standard, in uso ormai da diversi anni e dunque meglio affinato, i film più eleganti dell'epoca: perché i cineasti avevano acquisito l'esperienza necessaria e sapevano come concentrare ampie dosi d'azione, bellezza e sostanza narrativa in soli quindici minuti.

Any industry is constantly optimising its product line-up: successful lines remain in production and are further improved, and what does not appeal to customers, or no longer appeals, will disappear from the shelf or screen. And every season something brand new comes onto the market. Thus in 1913 the earliest standard length for a film format was still a valid norm for newsreel items. These were about one minute long and consisted of one or just a very few shots, exactly like the earliest films of 1895-1903.

But the very latest thing in 1913 was the mega-film of 3000 m. or more. Les Misérables (3445 m.), it is true, was shown in four parts in January 1913 and Les Trois Mousquetaires (3800 m.) over two evenings in October, but Germinal (3000 m., i.e. two and a half hours) ran, also in October 1913, full length in a single session. Films of around 2000 m. such as Quo Vadis?, L'Enfant de Paris and Ma l'amor mio non muore became box office hits worldwide and the long feature film now had a great future before it. The average length, however, for a 1913 film, was 318 m., or about a quarter of an hour. And only 3% of the films produced in 1913 were 1000 m. or longer. (See Thierry Lefèvre's analysis of 3660 films that ran in France that year, L'année 1913 en France, in "1895", hors serie 1993, pp. 205-216).

Who would have thought it? 1913 was a golden age for short films, with 120 m.-150 m. the norm for documentary and comedy scenes and the one-reeler of about 300 m. the standard length for both light-hearted and more serious fiction films. It is most certainly in this format, which had been used for some years and was therefore finely honed, that the most elegant films appeared, for the filmmakers had the necessary experience and knew how to pack a great deal of action, beauty and narrative into 15 minutes.



Kasperl-Lotte

LES ÉPINGLES

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ F.: Georges Specht. Int.: Léonce Perret (Léonce), Suzanne Grandais (Suzanne), Émile Keppens (il dottore). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 269 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

PATHÉ JOURNAL

GB, 1913

■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

IN PERIL OF THE SEA

USA, 1913 Regia: George Loane Tucker

■ Sog.: Jack Byrne. Int.: Matt Moore, Jane Gail, William J. Welsh, Carl Harbaugh.

Prod.: IMP (Independent Moving Pictures Co. of America) ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 15' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

UNDER SAVKLINGERS TÆNDER

Danimarca, 1913 Regia: Holger-Madsen

■ Sog.: Holger-Madsen, Laurids Skands. Int.: Alma Hinding, Holger-Madsen, Frederik Jacobsen, Torben Meyer, Svend Rindom. Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 800 m. D.: 40' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

Entr'acte

ONÉSIME DÉBUTE AU THÉÂTRE

Francia, 1913 Regia: Jean Durand

■ F.: Paul Castanet. Scgf.: Robert Jules Garnier. Int.: Ernest Bourbon (Onésime),

Gaston Modot (comparsa), Berthe Dagmar (ballerina), Davrières (cameriera). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 118 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

KASPERL-LOTTE

Germania, 1913 Regia: Emil Albes

■ Sog.: Luise Heilborn-Körbitz. Int.: Hilde Müller, Lotte Müller. Prod.: Deutsche Bioscope GmbH ■ 35mm. L.: 277 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen e EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

PROGRAMMA 3: 1913 AL CINEMA TIVOLI. IL DIVA-FILM PROGRAMME 3: 1913 AT THE TIVOLI CINEMA. THE DIVA-FILM

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

"Cinema Tivoli, Parigi 19 Faubourg du Temple, da venerdì 17 a giovedì 23 ottobre 1913, matinée alle 14.30, spettacolo serale alle 20.30", si legge su un volantino conservato nella collezione M. Gianati (ora in "1895", *L'Année 1913 en France, hors serie* 1993, p. 174).

Il programma, diviso in tre parti con due intervalli e accompagnato da un'orchestra sinfonica, consisteva di otto film: quattro non-fiction, due comiche, un dramma di medio metraggio di Jean Durand, un film epico ambientato nell'antichità. La durata complessiva dei film, che come abbiamo accertato raggiungevano la lunghezza totale di 3700 metri, si attestava sulle tre ore. Se aggiungiamo sei intermezzi musicali e i due intervalli, avremo un programma di almeno tre ore e mezzo. Abbiamo accuratamente ricostruito il programma, utilizzando però film diversi,

come brillante cornice per due diva-film del 1913, *Amor di regina* e *Ma l'amor mio non muore!*.

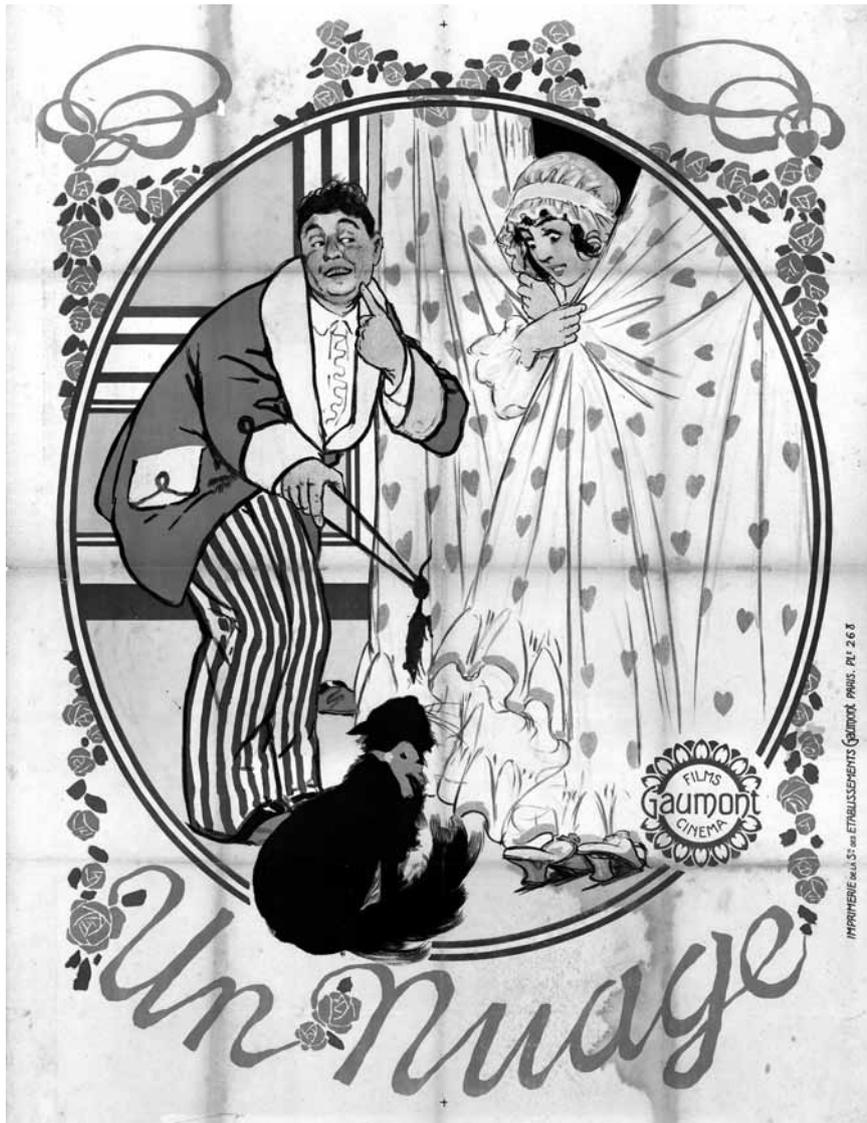
Mary Cléo Tarlarini (1878-1954) fece il suo debutto nel 1909 e nei successivi quattro anni, fino al 1913 compreso, apparve in oltre sessanta film dell'Ambrosio. *Amor di regina* di Guido Volante non è solo uno *star vehicle* per la diva: è un film esemplare del suo genere. La sua essenza si distilla nel gioco di luci e ombre, nel décor raffinato, nella ricchezza delle immagini e nella durata che ci è concessa per contemplarle. Sotto la superficie scintillante, il potere di questi film si fonda su un ritmo raffrenato, che conduce gli spettatori in una dimensione perduta dell'esperienza estetica.

L'attrice di teatro Lyda Borelli (1884-1959) lavorò per sei anni nel cinema (1913-1918), aparendo in quindici

film. Il cinema offre grandi carriere alle belle donne e alle buone attrici: Borelli era l'una e l'altra cosa, e la sua ascesa fu folgorante. Oggi possiamo capire alla prima occhiata che non era una delle tante, solo un'altra bella donna davanti alla cinepresa. Lyda Borelli era unica nel suo approccio sperimentale all'espressività.

"Tivoli Cinema, 19 Faubourg du Temple, Friday 17 to Thursday 23 October 1913, matinée at 14.30, evening show at 20.30" announces a programme sheet from the M. Gianati collection (reprinted in "1895", *L'Année 1913 en France, hors série* 1993, p. 174).

The programme, in three parts with two intervals and accompanied by a symphony orchestra, consisted of eight films: four non-fiction, two comedies, a medium-length drama by Jean Durand and an epic





Ma l'amor mio non muore!

AMOR DI REGINA

Italia, 1913 Regia: Guido Volante

■ Int.: Mary Cléo Tarlarini (la regina Maritza), Orlando Ricci (il re Ircano III), Alfredo Bertone (Oscar), Oreste Grandi. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 560 m. (incompleto, l. orig. 755 m). D.: 25' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo (Komiya Collection)

ECLAIR JOURNAL: JAHRGANG 2, NO. 39

Francia, 1913

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria

Entr'acte

MA L'AMOR MIO NON MUORE!

Italia, 1913 Regia: Mario Caserini

■ Sog.: Emiliano Bonetti. F.: Angelo Scalenghe. Int.: Lyda Borelli (Elsa Holbein), Mario Bonnard (principe Maximilian di Wallenstein), Camillo de Riso (l'impresario Schaudard), Maria Caserini (Gran duchessa di Wallenstein), Gianpaolo Rosmino (Moise Stahr). Prod.: Film Artistica "Gloria" ■ DCP. D.: 80' Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema e Fondazione Cineteca Italiana ■ Restauro realizzato nel 2013 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2013 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Nel 1913 Lyda Borelli ha raggiunto l'apice della propria carriera teatrale. Dal 1904 ha portato sulle scene dei più famosi teatri italiani pièces di Victorien Sardou, Henri Bataille, Georges Ohnet – repertorio che si appresta a diventare struttura portante del genere diva-film. Il trionfo arriva con la *Salomè* di Oscar Wilde, spettacolo replicato a partire dal 1909 e ancora in cartellone nel 1912. Nel costume di *Salomè*, Borelli viene ritratta dal pittore Cesare Tallone e nelle serie fotografiche di Emilio Sommariva: estremamente popolari per via della loro diffusione in forma di cartoline, queste rappresentazioni della sua vita teatrale risulteranno decisive per la costruzione iconica del personaggio Borelli fin dal debutto cinematografico. Prodotto dalla torinese Gloria Film e diretto da Mario Caserini, *Ma l'amor mio non muore!* viene appositamente scritto per lei. Se la storia è un intreccio di amore e spionaggio, la seconda parte del film si svolge in un mondo assai vicino a Lyda Borelli, il teatro. Si citano le

sue famose performance nei ruoli di Zazà e Salomè. La vediamo sul palcoscenico, recitare la parte di un personaggio che muore; ma noi sappiamo che ha appena preso il veleno, e dunque sta veramente morendo... Il principe suo amante è anche il suo nemico politico, e dunque non può averlo. Lui accorre sul palco quando si rende conto che non si tratta di finzione, e lei muore tra le sue braccia come Violetta tra le braccia di Alfredo nella *Traviata*, o, in senso più ampio, secondo l'invito dannunziano a una vita e una morte inimitabili. *Ma l'amor mio non muore!* fu un successo internazionale, fece di Lyda Borelli una star e segnò appunto l'inizio di un nuovo fenomeno: il diva-film italiano. Occorre tuttavia considerare come il fenomeno non nascesse del nulla, ma portasse con sé l'eredità della cultura pittorica, teatrale e fotografica dell'Italia d'inizio secolo.

Ivo Blom

In 1913, Lyda Borelli had reached the apex of her theatrical career. Performing in Italy's most famous theatres, she appeared in plays by Victorien Sardou, Henry Bataille, Georges Ohnet, the very repertory that would soon become the backbone of diva cinema. Borelli's most acclaimed performance was in Oscar Wilde's Salome, which had its Italian premiere at the Teatro Valle on 10 March 1909. In her Salome costume, Borelli was portrayed by painter Cesare Tallone and in a photographic series by Emilio Sommariva: popularized by postcards, these representations of Borelli's theatrical career fueled the public imagination and showed decisive for the construction of her iconic image in her first feature, Ma l'amor mio non muore!. Produced by the Turin-based company Gloria Film and directed by Mario Caserini, the film was specifically written for her. While the plot deals with espionage and love,

the second part is set in a world very close to Borelli – the stage. Her two successful performances, Zazà and Salome, reappear here. In a scene set on stage, Borelli acts as though she is dying, but this, in effect, is a doubling since her character has actually poisoned herself. Her princely lover is her political rival, so she cannot have him. The prince runs on stage when he notices that this is no mere performance. She dies in his hands like Violetta dying in the hands of Alfredo in La Traviata or, more broadly, repeating the 'inimitable life and death' promoted by D'Annunzio. Ma l'amor mio non muore! was an international success and turned Borelli into a film star. It also started a new phenomenon: the Italian diva-film. But this phenomenon didn't come out of the blue; it incorporates the legacy of the pictorial, photographic and theatrical culture of the Italian early twentieth century.

Ivo Blom

PROGRAMMA 4: PUBBLICI, GENERI, ATTORI. E LA DOTTORESSA ALTENLOH PROGRAMME 4: AUDIENCES, GENRES, ACTORS. AND DOCTOR ALTENLOH

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Mariann Lewinsky

Il programma si apre con un western e si chiude con una delle più divertenti commedie tedesche degli ultimi cent'anni, *Engelein* con Asta Nielsen. I due film vogliono essere un omaggio alla tesi di dottorato di Emilie Altenloh, discussa nel 1913 e pubblicata nel 1914 (ristampa nel 2012), *Zur Soziologie des Kinos: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. La ricerca della dottoressa Altenloh si basava su interviste, e stabilì che i giovani maschi prediligevano le storie di indiani e i thriller, mentre "le ragazze mostrano scarso entusiasmo per i film con gli indiani o a soggetto storico. Dall'età di quattordici anni, il loro principale interesse è rivolto alle storie d'amore; soprattutto alle storie d'amore che mostrano una maggiore attinenza con le loro vite personali, o che offrono loro un riflesso del mondo che non conoscono. [...] Era dunque inevitabile che Asta Nielsen risultasse così attraente nei film di Urban Gad, e che fosse tanto ammirata".

In *Engelein* Asta Nielsen interpreta una ragazza che recita una parte (diciotten-

ne, finge d'avere dodici anni), in *Zapatas Bande* e *Die Filmprimadonna* è un'attrice. La docu-fiction d'ogni tipo domina tra i film del 1913. Nel bio-pic *Le Roman de Carpentier* (non presente nel programma) il grande boxeur Georges Carpentier appare come interprete della propria vita romanzata.

È sempre un momento liberatorio quando gli attori "ci lasciano intravedere qualcosa di vivo dietro le maschere" (Heide Schlüpmann), o fanno cadere quelle stesse maschere e ammiccando ci dicono che né la finzione né la vita (e nemmeno la morte) dovrebbero essere prese troppo sul serio. Ed è liberatorio vedere una donna indipendente e sicura di sé come Valentine Petit in *Léonce et sa tante* (nella vita reale Petit era la moglie di Perret), o la giovane Asta/Jesta che in *Engelein*, con intraprendenza e decisione, prende all'ammo il suo uomo.

The programme begins with a Western and ends with one of the funniest German comedies of the last hundred years, Asta

Nielsen's Engelein. These two films are an homage to Emilie Altenloh's doctoral dissertation of 1913, published in 1914 (and reprinted in 2012), Zur Soziologie des Kinos: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Altenloh based her study on interviews and ascertained that young males liked tales of Indians and thrillers best, while "the girls show little enthusiasm for films with Indians or historical subject matter. From as young as 14, the main interest for them is love stories, and mainly love stories whose subjects relate most closely to these girls' lives or offer them a reflection of the wider world. [...] Thus it was almost inevitable that Asta Nielsen would have such great appeal in the films of Urban Gad and would be so greatly admired".

In Engelein Nielsen plays a teenager who play-acts, in Zapatas Bande and Die Filmprimadonna a film actress. Docu-fiction of all kinds is strikingly prevalent among the 1913 films. Thus, in the biopic Le Roman de Carpentier (not in this programme) the great boxer Georges Carpentier appears in



Engelein

his own fictionalised life story. When the actors "allow us a glimpse of something living behind the masks" (Heide Schlüpmann) or let the masks slip teasingly and tell the audience with a wink that neither fiction nor life (nor death) should be taken too seriously, that is liberating. And it is liberating to see a self-assured, independent woman like Valentine Petit in Léonce et sa tante (in real life Petit was married, to Léonce Perret) or Asta's young Jesta, who is self-confidently and actively reeling in her man.

SALLIE'S SURE SHOT

USA, 1913 Regia: William Duncan

■ Int.: Myrtle Stedman, Tom Mix, William Duncan. Prod.: Selig Polyscope Company
 ■ 35mm. L.: 320 m. D.: 16' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglese / *English intertitles*
 ■ Da: BFI National Archive

TIGRIS

Italia, 1913 Regia: Vincenzo Denizot

■ F.: Natale Chiusano, Segundo de Chomón. Int.: Edoardo Davesnes, Lydia Quaranta, Alessandro Bernard. Prod.: Itala
 ■ 35mm. L.: 800 m. D.: 39' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglese / *English intertitles*.
 ■ Da: BFI National Archive

Entr'acte

OUR FRIENDS THE POLICE

GB, 1913

■ 35mm. L.: 650 m. D.: 32' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglese / *English intertitles*
 ■ Da: BFI National Archive

LE SUICIDE DE BÉBÉ

Francia, 1913 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: Clément Mary, Renée Carl, Paul Manson. Prod.: Gaumont
 ■ 35mm. L.: 147 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francese / *French intertitles*
 ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

LÉONCE ET SA TANTE

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ F.: Georges Specht. Int.: Léonce Perret, Valentine Petit. Prod.: Gaumont
 ■ 35mm. L.: 163 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie inglese / *English intertitles*
 ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

ENGELEIN

Germania, 1913 Regia: Urban Gad

■ Int.: Asta Nielsen, Max Landa, Alfred Kühne, Fredy Immeler, Adele Reuter-Eichberg. Prod.: Projektions-AG Union
 ■ 35mm. L.: 1600 m. D.: 80' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesca / *German intertitles*
 ■ Da: Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen

**PROGRAMMA 5: I TRE SPETTATORI CIECHI E L'ELEFANTE 1913.
CARTE BLANCHE A PETER VON BAGH, HIROSHI KOMATSU E MARIANN LEWINSKY
PROGRAMME 5: THREE BLIND SPECTATORS AND THE ELEPHANT 1913.
CARTE BLANCHE TO PETER VON BAGH, HIROSHI KOMATSU AND MARIANN LEWINSKY**

Sei ciechi vogliono capire, attraverso il tatto, che cos'è un elefante. A seconda della parte del corpo dell'animale che ciascuno di loro tocca, giungono a conclusioni totalmente diverse. L'elefante è come un serpente, dice il primo. No, dice il secondo, è come un ventaglio. Sciocchezze, dice il terzo, somiglia piuttosto a una colonna, o a un tronco... e così via. Noi spettatori abbiamo avuto reazioni simili davanti alla variegata produzione del 1913. A toccare in profondità l'animo del cinefilo è il capolavoro di un maestro (Peter von Bagh, *Ingeborg Holm*); il ricercatore e collezionista ci ha portato dal Giappone la rarità definitiva, il secondo film sopravvissuto di Stellan Rye, regista della cui produzione, fino a oggi, si conosceva solo *Lo studente di Praga* (Hiroshi Komatsu, *Gendarm Möbius*); e la curatrice del programma ancora oggi, dopo anni di lavoro e migliaia di film visti, chiede speranzosa a ogni singolo rullo che mette sulla moviola "Sorprendimi!": e la sua preghiera viene esaudita da film brevi e formidabili, spesso anonimi, spesso non-fiction (Mariann Lewinsky, *Il mondo visibile e patafisico*).

Six blind people want to find out, by touch, what an elephant looks like. They come to totally different conclusions, depending on which part of the body each of them has touched. The elephant is like a snake, says the first. No, says the second, it's like a fan. Nonsense, says the third, it's like a thick pillar or a tree-trunk... and so on. We viewers have similar reactions to the very diverse production of 1913. For the cinephile among us, the masterwork of an auteur of the film medium reached deep into his soul (Peter von Bagh, Ingeborg Holm), while our researcher and collector brought from Japan the ultimate rarity, the second surviving work of Stellan Rye, for until now the only film of his entire oeuvre known to exist was The Student from Prague (Hiroshi Kimatsu, Gendarm Möbius). The programme curator even now, after years on the job, viewing thou-

sands of films, asks hopefully of every single reel she puts on the Steenbeck "Étonnez-moi!": and her plea is answered by wondrous short films, mostly anonymous, often non-fiction (Mariann Lewinsky, The Visible and the Pataphysical World).

INGEBORG HOLM

Svezia, 1913 Regia: Victor Sjöström

■ Sog.: dall'omonimo dramma di Nils Krok. Scen.: Nils Krok, Victor Sjöström. F.: Henrik Jaenzon. Int.: Hilda Borgström (Ingeborg Holm), Aron Lindgren (Sven Holm), Erik Lindholm (impiegato del negozio). Prod.: Svenska Biografteatern
■ 35mm. L.: 1326 m. D.: 73' a 16 f/s. Bn. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles*
■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Nel 1969, a partire da un negativo su nitrato, è stato tratto un interpositivo 35mm del film, che ha generato un duplicato negativo in formato academy nel 1973. Successivamente un taglio di censura considerato perduto è stato ritrovato e inserito nel duplicato negativo, dal quale nel 1986 è stata ricavata la copia di questa proiezione. Le didascalie provengono da una serie completa conservata da Svenska Filminstitutet, e risalgono probabilmente a una data posteriore al 1913 / *A 35mm full frame inter-positive was made from a nitrate negative source in 1969, from which a down-sized academy ratio duplicate negative was made in 1973. Sometime later, a previously lost censorship cut was discovered, and inserted into the duplicate negative, from which this viewing print was struck in 1986. The inter-titles in the film come from a complete set of title cards held in the non-film collections of the Svenska Filminstitutet, probably originating from a later date than 1913*

Mi domando se ci sia nessun altro film del 1913 così duro, così definitivo nel suo enunciato sociale, o così moderno nel gesto quanto *Ingeborg Holm*. Il primo capo-

lavoro di Sjöström è un film cristallizzato e nobile come *Ladri di biciclette*; è sapiente nella costruzione come un'opera di Mizoguchi, arrivando a mettere in scena una storia crudele quanto quella che ritroveremo in *Vita di O-Haru, donna galante* – una donna, emarginata dalla società (e a causa della società), viene violentemente separata dal proprio figlio biologico, e può vederlo solo a distanza. Anni dopo, il figlio ritorna dal mare. Porta con sé un ritratto della madre giovane, ma quella che ora incontra è una donna prematuramente invecchiata, rinchiusa in un ospedale psichiatrico...

La follia, nel 1913, era già stata mostrata al cinema, ma solo per produrre impressioni forti, mai come la presentazione di un caso clinico. *Ingeborg Holm* si spinge ancora oltre: presenta a un tempo due forme di malattia, il caso individuale di una donna sfortunata, punita per le sue modeste origini, e la malattia del corpo sociale. Lo straordinario registro narrativo e compositivo di Sjöström è già tutto qui: un duro e documentato quadro sociale si combina con la rappresentazione compiuta di una vita individuale, penetrando fin nel profondo d'una mente. Nessun altro, nella storia del cinema, era mai arrivato a tanto.

Le sue strategie di messinscena padroneggiano l'intera gamma espressiva, dal naturalismo al linguaggio sperimentale, inclusa una sorprendente capacità di assorbire la lezione della miglior letteratura e del miglior teatro dell'epoca. Sjöström è tra i pochi giganti che hanno pienamente integrato il teatro nella propria concezione del cinema, pari in questo a Welles, a Bergman, a Visconti e ai pochissimi altri che hanno saputo usare la comprensione del teatro come fonte di un'espressione cinematografica doppiamente originale.

Peter von Bagh

I wonder if any film from 1913 is as tough, as total in its social commentary, or as modern in its gesture, as Ingeborg Holm. Sjöström's first masterpiece is as



Ingeborg Holm

crystallized and noble as Bicycle Thief; it is as ingenious as anything from Mizoguchi, even creating a central situation every bit as hard as the toughest idea in The Life of O-Haru – a woman, separated violently from society (and by society) is taken away from her biological child, and can see him only from a distance. Years later the son returns from the sea. He has a picture of his mother as a young woman, but now he faces a prematurely old woman interned in a mental hospital...

Insanity had been shown before in films, but only to shock, not as the presentation of a medical case. This vision indicates even more: two illnesses side by side, the individual case of an unhappy woman punished for her lowly social origins and the illness of the social body. Sjöström's exceptional range was there from the beginning: the combination of an actual (documented), tough social picture along with fully realized images of the individual, plunging into inner mental layers. No one else in film history had achieved this before him.

His filmic strategies ranged the full scale, from naturalism to experimental, including an amazing capacity to absorb the lessons and achievements of the best literature and theater of the time. Sjöström belongs with the giants who fully integrated theater into their conception of filmmaking, equal to Welles, Bergman, Visconti and few others who could use their understanding of theater as a source of doubly original filmic expression.

Peter von Bagh

GENDARM MÖBIUS

Germania, 1913 Regia: Stellan Rye

■ Sog.: dal romanzo di Victor Blüthgen. Scen.: Stellan Rye. Scgf.: Robert A. Dietrich. F.: Karl Hasselmann. Int: Georg Molenar (gendarme Möbius), Lucie Höflich (Stina), Lothar Körner (Frans Lohmann), Victor Colani. Prod: Deutsche Bioscop GmbH ■ 35mm. L.: 781 m. D.: 38' a 18 f/s.

Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*

■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo (Komiya Collection)

Stellan Rye è oggi conosciuto solo come l'autore di *Lo studente di Praga*, ma realizzò molti film importanti nel periodo in cui fu primo regista della Künstler Filmserie alla Deutsche Bioscop, dal 1913 alla prima metà del 1914. Nato in Danimarca, autore di testi teatrali e sceneggiatore cinematografico a Copenaghen, a un certo punto fu coinvolto in uno scandalo e, dopo un periodo passato in prigione, lasciò la Danimarca e si stabilì a Berlino, dove cominciò una nuova vita come regista. Lavorò prima per la Eiko Film e poi per la Deutsche Bioscop, dove si dedicò esclusivamente alla Künstler Filmserie, serie pensata per i celebri attori della scena e collegata al movimento Autorenfilm. Rye morì in un ospedale da campo durante la Prima guerra mondiale: la sua carriera fu dunque assai breve ma prolifica – almeno

quindici film in meno di due anni. La maggior parte apparteneva o si avvicinava al genere fantastico, come appunto *Lo studente di Praga*, e recava la forte impronta dello scrittore e sceneggiatore Hanns Heinz Ewers. *Gendarm Möbius* è in questo senso un'eccezione, non v'è traccia qui di elementi fantastici. Tratto da un romanzo di Victor Blüthgen, il film narra la tragica storia del gendarme Möbius e della sua unica figlia Stina. La ragazza ha una relazione con un certo Lohmann, resta incinta, va in città per avere il bambino che però nasce morto, quindi decide di tornare a casa. Il film comincia da qui. Stina scopre che il suo amante si è nel frattempo fidanzato e il matrimonio è fissato per la sera seguente. Impazzita, appicca fuoco alla casa di Lohmann la notte delle nozze. Viene arrestata dal proprio padre, il gendarme Möbius: per salvare l'onore della famiglia, scelgono di morire insieme. Il film fu completato nel 1913, ma in Germania non venne distribuito fino al giugno 1914. Al contrario in Giappone, dove fu importato dalla Nierop Company, ebbe la sua première nel novembre del 1913, all'Odeon di Yokohama. Poiché la sua storia di onore e morte è molto giapponese, i giapponesi amarono *Gendarm Möbius*. Il critico Seji Ogawa scrisse in "Kinema Record" (aprile 1914) che il percorso verso la morte dell'inflessibile e leale gendarme Möbius è realmente simile al Bushido giapponese.

Hiroshi Komatsu

Stellan Rye is only known as the director of The Student from Prague nowadays, but he worked for many important films as the chief film director of Künstler-Filmserie of Deutsche Bioscop from 1913 to the first half of 1914. Born in Denmark, he worked as a scriptwriter for theater and film in Copenhagen. After causing a scandal and the subsequent imprisonment, he fled from Denmark and settled in Berlin. There he started his new life as a film director. He directed for Eiko Film first and then he moved to Deutsche Bioscop where he exclusively worked for the Künstler-Filmserie, film series for the renowned stage actors, which closely linked to so-called Autorenfilm movement. As he died at a field hospital during the WWI, his career as a film director was very short. However he was quite a

prolific director. He made at least fifteen films in less than two years. Most of them belonged more or less to the fantastic film genre, just like The Student from Prague shows. The author and scriptwriter Hanns Heinz Ewers' taste was strongly impressed there. Gendarm Möbius was an exception. There is no fantastic elements here. Based on a Victor Blüthgen's novel, the story tells the tragedy of Gendarm Möbius and his only daughter Stina. Having an affair with Lohmann, Stina gets pregnant. She secretly goes to the city to have her baby. But it is born dead. She comes back home. [The film starts from here.] She finds that her lover Lohmann got engaged and the wedding will be celebrated the next evening. Getting mad, Stina sets fire to Lohmann's house in his wedding night. She is caught by her own father Gendarm Möbius: on account of the family honor, they choose their own death. The film was completed in 1913, but it was not released until June 1914 in Germany. In Japan, it was imported by Nierop Company and shown at Odeon Theater in Yokohama in November 1913. Because this story of honor is very much Japanese, Japanese audience liked it. The Japanese film critic Seiji Ogawa stated in "Kinema Record", April 1914, that the passage toward death of the extremely faithful and serious gendarm Möbius was really similar to Japanese Bushido's way.

Hiroshi Komatsu

Il mondo visibile e patafisico *The Visible and the Pataphysical World*

Davvero il cinema, come scriveva nel 1913 Georg Lukács nelle sue *Riflessioni per una estetica del cinema*, genera "massima vitalità, senza una terza dimensione interna; connessione suggestiva ottenuta attraverso la semplice successione; realtà rigorosamente 'naturale' ed estrema fantasticità; trascrizione decorativa della vita comune, della vita impatetica" (tr. it. di Giovanni Piana, in *Leggere il cinema*, a cura di A. Barbera e R. Turigliatto, Mondadori 1978).

Mariann Lewinsky

The cinema does indeed, as Georg Lukács wrote in 1913 in his Gedanken zu einer Aesthetik des Kinos, generate "utmost vivacity without any inner third dimension; associations suggested by the mere ordering of shots; extreme fantasy and a realism strictly bound to nature; and a process whereby the undramatic, the everyday things of life become decorative".

Mariann Lewinsky

DIE FEUERSBRUNST DER STANDARD OIL COMPANY

USA, 1913

- 35mm. L.: 62 m. D.: 3' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles
- Da: Filmarchiv Austria

AQUATIC ELEPHANTS

USA, 1913

- Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 85 m. D.: 5' a 18 f/s. Col ■ Da: BFI National Archive

FILM DE FAMILLE GREFHULLES - ALPHONSE XIII À BOIS-BOUDRAN

Francia, 1913

- 35mm. L.: 285 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn
- Da: CNC - Archives Françaises du Film

LÉONCE À LA CAMPAGNE

Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

- Int.: Léonce Perret, Suzanne Le Bret, Valentin Petit. Prod.: Gaumont
- 35mm. L.: 270 m. D.: 14' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles
- Da: BFI National Archive

L'OASIS D'EL-KANTARA

Francia, 1913

- Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 73 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

PROGRAMMA 6: LA VERTIGINE DEL TEMPO PROGRAMME 6: THE VERTIGO OF TIME

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

Il cinema è uno strumento senza pari quando si tratta di riportare in vita il passato. Le epoche passate forniscono ambientazioni attraenti ai film più disparati, dall'avventura fantastica all'accurata ricostruzione storica. Gli eventi di rilievo, guerre oppure nascite e morti di personaggi illustri, sono stivati nella nostra memoria collettiva e segnalati da regolari commemorazioni (come nel caso della Battaglia delle Nazioni di Lipsia, nell'ottobre del 1813: il suo mezzo milione di soldati, 110.000 dei quali uccisi sul campo, ne fa la più grande battaglia del diciannovesimo secolo).

Richard Abel mi ha detto che negli Stati Uniti, tra il 1911 e il 1915, venne realizzata una notevole quantità di film sulla Guerra Civile, che aveva avuto luogo cinquant'anni prima. Non diversamente in Italia, negli stessi anni, parecchi film presero a soggetto il Risorgimento: *La lampada della nonna* è una messa in scena della memoria nazionale, nella forma dei ricordi personali di un narratore in prima persona.

Gli stati e le monarchie consolidano il proprio potere con giubilei che ne commemorano la fondazione. Il tricentenario dell'ascesa al potere dei Romanov venne celebrato, tra le altre cose, da un film (di Aleksandr Drankov). E con una parata al Peterhof, che fu filmata. Vediamo lo zar e la zarina, le principesse e il principe ereditario vivi e festanti in quei giorni del 1913, e già sappiamo quale futuro li aspetta – sappiamo che saranno fucilati il 17 luglio 1918. Com'era stato luminoso il futuro immaginato dalle fantasie ottocentesche di Marenco (*Excelsior*) o di Robida (*Saturnino Farandola*, film del 1913 di Marcel Fabre)...

Nel 1913 vengono ancora realizzate molte comiche d'ambiente militare (*Polidor attendente*), la cui leggerezza irriverente diventerà ben presto inconcepibile; mentre nei film drammatici morti e catastrofi inevitabilmente ci appaiono come scure premonizioni della guerra imminente (*Gebrochene Schwingen*).

Un'idea rimasta tale – che avrebbe reso la nostra vertigine del tempo ancor più turbolenta – era quella di mostrare alcuni film

di produzione posteriore ma ambientati nel 1913, per permettere un confronto diretto con la realtà filmata in quello stesso anno (i candidati erano due film realizzati nel 1955 e 1985 intorno alla figura del colonnello Redl). Invece abbiamo preso a bordo un clandestino, inizialmente identificato come *Der Thronfolger* (Emil Albes, 1913). Si tratta di un film su Mayerling, ma quale? *Das Drama von Mayerling* (1919), diretto da Karl Gernhard, con Eugen Neufeld nel ruolo del principe Rodolfo e Midy Elliott in quello di Maria Vetsera, o *Kronprinz Rudolf* (1919) di Rolf Randolph, con lo stesso Randolph e Thea Sandten? Spettatore sapiente, illuminaci tu!

Film is an incomparable medium for bringing the past to life. Past times serve as an attractive setting for films of all kinds, from fantasy adventures to accurate re-enactments. Momentous historical events like wars or the birth and death of important persons are stored in our collective memory and marked by regular commemoration days (one such event being the Leipzig Battle of Nations of October 1813 – its half a million soldiers, 110,000 of them killed in action, making it the greatest battle of the 19th century). Richard Abel told me that in the USA from 1911 to 1915 a large number of films were made about the American Civil War, which had taken place fifty years earlier. Likewise, in Italy films were made about the last years of Risorgimento: La lampada della nonna is a dramatisation of the collective memory in the form of personal recollections of a first-person narrator. States and monarchies consolidate their power with jubilees commemorating their foundation. The tricentenary of the Romanovs' accession to power was marked by, among other things, a film (by Aleksandr Drankov) about the history of the dynasty. And by a parade. In the film shot in Peterhof we see the Tsar and Tsarina, the Princesses and the Tsarevich moving, living, in the festive present of 1913, and we know the future – we know they are to

be shot on 17 July 1918.

How bright, how merry the future had been, as imagined in the 19th-century by Marenco (Excelsior) or Albert Robida (Saturnino Farandola)...

Many military comedies were made (Polidor attendente), which would later become inconceivable, being too undignified, while in tragic films death and disaster inevitably strike us as dark premonitions of war (Gebrochene Schwingen).

An unrealized idea – which would have made our vertigo even more extreme – was to screen some more recent films set in 1913, to allow direct comparison with the filmed reality of 1913 (candidates were the 1955 and 1985 versions of Oberst Redl). Instead we included a stowaway, originally identified as Der Thronfolger (Emil Albes, 1913). A Mayerling drama, but which one? The Drama of Mayerling (1919), directed by Karl Gernhard with Eugen Neufeld (as Rolf) and Midy Elliot (Mary), or Kronprinz Rudolf (1919) by Rolf Randolph, starring Randolph and Thea Sandten? Knowledgeable spectator, do tell us!

EXCELSIOR

Italia, 1913 Regia: Luca Comerio

■ Sog.: dalla pièce *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti. Mus.: Romualdo Marenco. Messa in scena: Enrico Biancifiori. Adattamento mus.: Armando Dominici. Co.: Caramba (Luigi Sapelli). Int.: Eugenia Villa (la Luce), Armando Berruccini (l'Oscurantismo), Vittorina Galimberti (prima ballerina). Prod.: Luca Comerio. Lorenzo Sonzogno ■ 35mm. L.: 370 m (incompleto, l. orig. 2000 m). D.: 18' a 18 f/s. Bn e Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale Fondazione Cineteca di Bologna

Nel 1913 l'editore musicale Lorenzo Sonzogno decide di trasporre in film la celebre pièce teatrale *Ballo Excelsior*, scritta nel 1881 da Luigi Manzotti e musicata dal maestro Romualdo Marenco. Il soggetto, in cui si alternano coreografie e parti re-



Excelsior

citare, è la celebrazione allegorica della modernità: attraverso lo sviluppo della scienza e della tecnica il genere umano è in grado di assicurarsi un avvenire di prosperità e progresso sociale. La regia del film è affidata a Luca Comerio, che si produce in un aggiornamento del *Ballo* ottocentesco, sostituendo le ormai obsolete invenzioni osannate nel testo originale con le più recenti meraviglie della tecnica moderna. È proprio in questi innesti che si rivela il genio di Comerio: il regista, infatti, per illustrare i prodigi tecnologici più innovativi, utilizza brani documentari da lui stesso realizzati, integrandoli in maniera organica alle sequenze coreografiche e recitate. Fino a oggi si riteneva che le uniche parti sopravvissute di *Excelsior* fossero le coreografie del primo e secondo quadro conservate presso la Cineteca Nazionale di Roma, ma nel novembre scorso è stato rinvenuto negli archivi della Cineteca di Bologna un rullo in cui erano assemblati, oltre ai titoli di testa originali, diversi frammenti relativi a brani del film considerati perduti: di particolare interesse alcune riprese 'dal vero', la sequenza dedicata al traforo del Cenisio e un segmento dell'apoteosi finale.

Giovanni Lasi

In 1913 the music publisher Lorenzo Sonzogno decided to transpose to film the famous theatrical production Ballo Excelsior, written in 1881 by Luigi Manzotti with a score by Romualdo Marengo. The play, which alternates between dance numbers and prose, is an allegorical celebration of science and technology, the human race is guaranteed a prosperous and socially progressive future. The direction of the film was entrusted to Luca Comerio, who created an updated version of the 19th century Ballo, substituting the inventions whose praises had been sung in the original, but which had by that time become obsolete, with the latest marvels of modern technology. And this is where Comerio's genius becomes most evident: to illustrate the most prodigious and innovative technological advances, he spliced in scenes from documentaries he himself had made, seamlessly integrating them in between the choreography and dialogues.

Up until recently, it was believed that the only surviving scenes from Excelsior were the dance sequences from the first and second scenes kept at Cineteca Nazionale. However, last November a reel was discovered in the archives of Cineteca di Bologna which con-

tained not only the opening credits, but several fragments of scenes which were thought to have been lost. These fragments included some of the dal vero shots, in particular the one about the Mt. Cenis tunnel and a segment of the final apotheosis.

Giovanni Lasi

Entr'acte

LÉONCE ET TOTO

Francia, 1912

- F.: Georges Specht. Int.: Léonce Perret (Leon), André Luguet (un passante). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 191 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandese / Dutch intertitles
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

KELHEIM JAHRHUNDERFEIER [DER VÖLKERSCHLACHT BEI LEIPZIG]

Germania, 1913

- Prod.: Express Films Co. Freiburg
- 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn
- Da: BFI National Archive

LA LAMPADA DELLA NONNA

Italia, 1913 Regia: Luigi Maggi

- Int.: Fernanda Negri Pouget, Umberto Scalpellini, Luigi Chiesa. Prod.: Ambrosio
- 35mm. L.: 800 m. D.: 40' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*
- Da: BFI National Archive

Sulla scia dello strepitoso successo ottenuto da *Nozze d'oro* (1911) e da *I Mille* (1912), l'Ambrosio nel 1913 intensifica il suo impegno nella produzione di soggetti risorgimentali, realizzando ben tre film sul tema: *Il notturno di Chopin*, *Le campane della morte* e *La lampada della nonna*. Quest'ultimo soggetto, che ripropone un episodio della Seconda guerra d'Indipendenza, si avvale di un espediente narrativo particolarmente utilizzato nei film storico-patriottici dell'epoca: il flashback. Attraverso il racconto della nonna i nipotini rivivono le gesta degli eroi del Risorgimento, con una comunione ideale tra presente e passato, in nome e in onore della Nazione. Il film, che si segnala per la suggestiva fotografia di Giovanni Vitrotti, venne ritirato dalle sale a causa delle dimostrazioni del pubblico contro l'Austria, nel 1913 ancora alleata dell'Italia.

Giovanni Lasi

In the wake of the immense success enjoyed by Nozze d'oro (Golden Anniversary, 1911) and by I Mille (The Thousand Men, 1912), in 1913 the Ambrosio Studios

intensified its commitment to the production of films surrounding the theme of the Risorgimento with three films on the subject: Il notturno di Chopin (Chopin's Nocturne), Le campane della morte (The Death Knells) and La lampada della nonna (Grandmother's Lamp). The latter of these, which recounts an episode from the Second War of Independence, makes use of what was at the time a popular narrative expedient in historic-patriotic films: the flashback. Through the tales of their grandmother, the children relive the heroism of the Risorgimento, with a common ideal uniting past and present: the name and honor of the Nation. The film, noteworthy for the stunning cinematography by Giovanni Vitrotti, was withdrawn from the theatres due to public protests against Austria, which in 1913 was still Italy's ally.

Giovanni Lasi

PARADE À PETERHOF

Russia, 1913

- 35mm. L.: 242 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn
- Da: CNC - Archives Françaises du Film

MEXICAN WAR PICTURES

USA, 1913

- Prod.: Lubin ■ 35mm. L.: 53 m. D.: 3' a

18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

Entr'acte

POLIDOR ATTENDENTE

Italia, 1913 Regia: Ferdinand Guillaume

- Int.: Ferdinand Guillaume. Prod.: Pasquali
- 35mm. L.: 93 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

GEBROCHENE SCHWINGEN

Germania, 1913 Regia: Adolf Gärtner

- Int.: Karl Botz, Hermann Seldeneck, Erich Kaiser-Titz, Martha Angerstein-Licho. Prod.: Oskar Messter per Meesster
- 35mm. L.: 817 m. D.: 40' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

[DER THRONFOLGER]

[Germania, 1913]

- 35mm. L.: 400 m. D.: 20' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*
- Da: Národní filmový archiv

PROGRAMMA 7: LA RESURREZIONE CINEMATOGRAFICA, OVERO IL FASCINO IRRESISTIBILE DELL'ANTICHITÀ PROGRAMME 7: THE RESURRECTION OF CINEMA, OR THE IRRESISTIBLE ATTRACTION OF ANTIQUITY

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* Giovanni Lasi e Mariann Lewinsky

Dalla seconda metà dell'Ottocento, con l'affermarsi delle correnti neoclassiche in arte e letteratura, si assiste a un processo di popolarizzazione della storia greca e romana, declinata in un'accezione estetica e filosofica mitizzante, di matrice romantica. Il mondo antico viene percepito come un'era aurea e irripetibile: un universo vagheggiato che può rivivere solo nella dimensione dell'immaginario. Non è

dunque casuale che quel passato continui a essere, ancora ai primi del Novecento, uno dei soggetti privilegiati della letteratura di largo consumo, in cui i racconti di ambientazione greca e romana sono spesso corredati da illustrazioni ispirate alla vasta produzione pittorica ottocentesca sul tema. Un modello narrativo e visuale di cui il cinema ben presto si appropria, moltiplicandone le potenzialità.

Il cinema non solo riproduce la realtà, ma è anche in grado di resuscitare la storia. Di più: grazie al rapporto di immedesimazione che si instaura tra lo spettatore e le vicende proiettate sullo schermo, il pubblico ha l'opportunità miracolosa di calarsi anima e corpo nei fasti dell'antichità. Se è vero che il cinema nutre uno spiccato interesse per il passato archeologico fin dai suoi esordi, è incontestabile che i

canoni che determineranno la fortuna del genere storico-mitologico vengono fissati negli anni Dieci. Si stabiliscono le caratteristiche del colossal storico: grandiosità delle scenografie, sfarzo dei costumi e degli allestimenti, spettacolarità dell'azione, gestione di enormi spazi scenici, utilizzo coreografico di migliaia di comparse. La febbre per l'antichità contagia l'intero movimento cinematografico internazionale, ma è l'Italia ad avere il ruolo dominante: film come *Quo vadis?*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Cajus Julius Caesar*, *Cabiria*, tutti realizzati tra il 1913 e il 1914, diventeranno pietre miliari nella storia del cinema muto. Il successo di questi film si misura anche dall'azione di traino e di contaminazione che esercitano sugli altri generi: se da un lato proliferano i 'dal vero' che documentano i siti archeologici di tutto il mondo, dall'altro le antichità greche e romane fanno da sfondo ad alcune irriguardose comiche; da *Quo vadis?* a *Kri Kri gladiatore* il passo è breve.

Giovanni Lasi

Accanto ai colossal storici *Quo Vadis?* e *Spartaco*, il programma include una selezione di film più brevi (e in alcuni casi precedenti al 1913). Quando e come l'antichità fece la sua prima apparizione al cinema? Ancor prima del 1900, Pathé produceva scene *risquées* dove l'ambientazione nella Grecia antica legittimava la nudità; ci furono poi le *scènes bibliques*, ambiziose nella loro ricerca di "verità storica, colore locale e ricchezza di costumi e set" (cataloghi Pathé del 1900 e 1902), e nel 1901 la prima versione di *Quo Vadis?*, una *scène à grand spectacle*, della durata di circa tre minuti. Le 'antichità' francesi degli anni successivi spiccano per le magnifiche colorazioni a pochoir. Intorno al 1913 l'ideale di bellezza e sensualità antica travolse letteralmente la moda dell'epoca, come documentano numerosi film: a casa le signore indossavano plissettati *negligés* Fortuny, e alle serate sfoggiavano creazioni di Poiret, Doucet e Drécoll, con tuniche a vita alta e abbondanti drappaggi di stoffe impalpabili, il tutto coronato da acconciature *à la grecque*.

Mariann Lewinsky

From the late 19th century, as neoclassical currents held sway in art and literature, Greek and Roman history also grew

in popularity, but it was viewed through the aesthetic and philosophical lens of mythology and tinged with romanticism. The ancient world was seen as some kind of paradise lost, a golden age, tantalizing but irretrievable: a world we yearn for but which, by its very nature, can be revisited exclusively in the realm of fantasy. It is no wonder, then, that this distant era, remote and legendary, persisted as one of the main subjects of mainstream, popular literature even into the beginning of the 20th century, with tales set in ancient Greece or Rome being published, graced with illustrations inspired by the vast production of 19th century neo-classical painting. The same visual and narrative model was soon adopted by the new medium of cinema, where its potential could be further expanded. A filmmaker does more than just reproduce reality on the screen; he also needs to be able to bring history to life, bridging the gap across space and time. Even more: thanks to the medium's ability immerse the spectator fully in the events taking place on the big screen, the members of a cinema audience have the miraculous opportunity to lose themselves, body and soul, in the splendors of antiquity. If it is true that cinema has been, since its inception, nurturing a biding interest in the archeological past, it is equally true that the canons which determined the success of the mythological/historical genre were set in the 1910s: lavish sets and costumes, spectacular action scenes filmed on vast studio lots with thousands of extras. While certainly the entire international film industry caught the Epic Classics bug, Italy surely dominated the scene with such films as Quo vadis?, Gli ultimi giorni di Pompei, Cajus Julius Caesar, Cabiria, all produced between 1913 and 1914, which were destined to become milestones in the history of silent film. The measure of the success of these films is evident in the effect they had on other genres: from the proliferation of dal vero made at archeological sites around the world, to the irreverent comedies set in ancient Greek or Roman times. The road from Quo vadis? to Kri Kri gladiatore is very brief.

Giovanni Lasi

Alongside the Italian epics Quo Vadis? and Spartaco, the programme includes a selection of shorter (and in some cases

earlier) films. When and how did the ancient world make its first appearance in the cinema? Even before 1900, Pathé was offering risqué scenes, their Greek setting legitimising the nudity, then there were scènes bibliques, ambitious quests for "historical truth, local colour and richness in costumes and sets" (Pathé catalogues of 1900 and 1902) and in 1901 the first film version of Quo Vadis? appeared, a three minutes scène à grand spectacle. The French antiquity films of the following years are all conspicuous for their magnificent stencil-colouring. Around 1913 the ideal of antique beauty and sensuality took everyday fashion by storm and this is documented in many films: at home the ladies wear Fortuny pleated negligés, and at soirées creations by Poiret, Doucet and Drécoll, with high-girdled tunics over the finest fabrics draped in plentiful folds, all topped off with coiffures à la grecque.

Mariann Lewinsky

Parte prima First part

SAMSON ET DALILAH

Francia, 1902

■ Prod.: Pathé ■ Digibeta. D.: 7'. Col. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*
■ Da: Gaumont Pathé Archives

LE JUGEMENT DE PHRYNE

Francia, 1897-1899

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s.
Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

UNE EXCURSION DANS LA GRÈCE ANTIQUE

Italia, 1913

■ Prod.: Milanese Film ■ 35mm. L.: 152 m.
D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche /
German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria



Quo Vadis?

LE RESSENTIMENT DE DIANE

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 82 m. D.: 4' a 18 f/s. Pochoir. Didascalie italiana / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LO SCHIAVO DI CARTAGINE

Italia, 1910 Regia: Luigi Maggi

■ Int.: Mary Cléo Tarlarini, Alberto Capozzi. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 270 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Filmarchiv Austria

LE MARIAGE D'AMOUR

Francia, 1913

Regia: Maurice Le Forestier

■ Int.: Stacia Napierkowska (Psiche), Andrée Pascal (Cupido), Marie Louise

Derval (Venere). Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 108 m (incompleto, l. orig. 770 m). D.: 5' a 18 f/s. Pochoir. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

ORCHIDÉES

Francia, 1913

■ Prod.: Eclair Scientia ■ 35mm. L.: 93 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

LE RENDEZ-VOUS

Francia, 1913 Regia: Max Linder

■ Int.: Max Linder (Max), Jeanne Béranger (Mlle. Béranger). Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 14'. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Parte seconda Second part

TARQUIN LE SUPERBE

Italia, 1911

Int.: Alfredo Robert, Gastone Monaldi, Fanny Liona. Prod.: Film d'Arte Italiana / SAPF ■ 35mm ■ L.: 40 m. (incompleto, l. orig. 230 m). D.: 2' a 18 f/s. Col. Pochoir. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen e Fondazione Cineteca di Bologna

NERONE

Italia, 1909 Regia: Luigi Maggi

■ Int.: Mary Cléo Tarlarini, Alberto Capozzi. Prod.: Ambrosio. ■ DCP. Desmetcolor. D.: 14'. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CSC - Cineteca Nazionale

SPARTACO OVVERO IL GLADIATORE DELLA TRACIA

Italia, 1913 Regia: Giovanni Enrico Vidali

■ Sog.: dal romanzo *Spartaco* di Raffaello Giovagnoli. Scen.: Renzo Chiosso. Scgf.: Domenico Gaido. Int.: Mario Guaita Ausonia (Spartaco), Maria Gandini (Narona). Prod.: Pasquali ■ DCP D.: 90' Col. Didascalie portoghesi / *Portuguese intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. Restauro realizzato nel 2013 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2013*

L'attitudine dello storico del cinema dev'essere quella di un San Tommaso: mai fidarsi. Per anni abbiamo creduto che fosse stato il Maciste di Bartolomeo Pagano in *Cabiria* (1914) a fornire il modello del nuovo genere dei forzuti o uomini forti, che si sviluppò in Italia tra i tardi anni Dieci e i primi Venti. Nel film *Maciste* (1915), il primo dove l'eroe è protagonista, il nostro punto di vista è quello di una ragazza che, su uno schermo cinematografico, vede il forzuto piegare le sbarre d'una grata di ferro, per liberare se stesso e il suo amico. Ma un anno prima di *Cabiria*, questa stessa scena dell'eroe che piega il ferro a mani nude era stata uno dei momenti chiave di *Spartaco ovvero il gladiatore della Tracia*, una produzione Pasquali con Mario Guaita/Ausonia (1881-1956) nel ruolo del leggendario Spartaco, lo schiavo che si ribella contro i corrotti patrizi romani.

La rivista italiana "La vita cinematografica" elogiò Guaita per "la bellezza plastica della sua figura, la prestanta e insieme l'agilità e la vigoria del suo corpo perfetto, lo sguardo vivo e penetrante, la sua scena scevra di qualsiasi appunto". La pubblicità americana lo descrive come "un celebre lottatore e un ottimo attore italiano, il cui fisico e il cui viso dai tratti ben cesellati fanno di lui un magnifico prototipo dell'antico gladiatore". E infatti in *Spartaco* la macchina da presa si concentra spesso sul torso nudo di Ausonia, sulle sue braccia muscolose e sul suo fermo e virile sguardo in macchina.

A quanto sembra, al distributore americano George Kleine *Spartaco* piacque tanto che nel 1914 coprodusse un secondo film epico con Ausonia, *Salamambo*. Per anni

abbiamo avuto a disposizione solo una pessima edizione Dvd della versione americana del film, ma fortunatamente una copia nitrato originale è stata restaurata dalla Cineteca di Bologna.

Ivo Blom

Film history is all about being a Doubting Thomas. For years we believed that Bartolomeo Pagano's Maciste in the epic Cabiria (1914) set the tone for the new genre of the strong men or forzuti films, which flourished in Italy in the late 1910s and early 1920s. In Maciste (1915), the first film that exploited him as a separate leading character, we identify with a girl who on a film screen sees the strong man bending an iron grill to liberate himself and his friend. But one year before Cabiria, exactly this scene of the hero bending iron with his bare fists had been a major moment in Spartaco ovvero il gladiatore della Tracia (Enrico Vidali 1913), a Pasquali production starring Mario Guaita aka Ausonia (1881-1956) as the legendary Spartacus, who rebels against the spoiled Roman patricians.

The Italian film journal "La vita cinematografica" praised Guaita for "the plastic beauty of his appearance, the attraction and at the same time the power and swiftness of his perfect body, his penetrating glance, and his perfect acting". In American publicity he was described as "a celebrated Italian wrestler and fine actor, whose physique and finely chiseled face make him an extraordinary prototype of the ancient gladiator". Actually, in Spartaco the camera is often focusing on Ausonia's naked torso, his muscular arms and his stern look into the camera. Apparently, American distributor George Kleine was so smitten with the film, that he coproduced a second epic with Ausonia in 1914, Salamambo. Over the past years we had to do with a bad Dvd of the American version of the film, but luckily now a pristine nitrate print has been restored by the Cineteca di Bologna.

Ivo Blom

Parte terza Third part

COURSE PROVENÇALE

Francia, 1913

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands (Desmet Collection)

KRI KRI GLADIATORE

Italia, 1913

■ Int.: Raymond Frau. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 151 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

QUO VADIS?

Italia, 1912 Regia: Enrico Guazzoni

■ Sog.: dal romanzo di Henryk Sienkiewicz. Scen.: Enrico Guazzoni. Int.: Amleto Novelli, Gustavo Serena, Carlo Cattaneo. Scgf.: Enrico Guazzoni. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 1944 m. D.: 94' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana e EYE - Film Institute Netherlands per concessione di Ripley's Film

"*Quo vadis?* revolutionized all former notions of the scope and power of the motion picture": la perentoria dichiarazione è di George Kleine, il distributore americano del film. *Quo vadis?* segna una svolta radicale nella storia del cinema italiano e internazionale. Il film di Guazzoni, aprendo la strada alla fortunatissima stagione del colossal storico-mitologico, decreta la definitiva affermazione della cinematografia italiana a livello globale. Oltre a conseguire un riscontro commerciale senza precedenti, *Quo vadis?* si impone immediatamente come il modello su cui fondare un genere: la grandiosità delle scenografie, l'utilizzo sincronizzato di migliaia di comparse, la gestione dello spazio scenico, la spettacolarità dell'azione diventeranno le caratteristiche topiche del successivo *peplum* italiano, che avrà la propria consacrazione un anno più tardi con *Cabiria*.

Giovanni Lasi

"Quo vadis? revolutionized all former notions of the scope and power of the motion picture", declared George Kleine, the American distributor for Cines Films. Quo vadis? marked a radical turning point in the history of Italian and international cinema. The film by Guazzoni, paving the

way for a season of historical-mythological "colossals", affirmed Italy's place in the international world of cinema. Besides reaching epic levels of commercial success, Quo vadis? immediately became the definitive model of the genre: lavish sets, thousands of extras, the management of

vast locations, the spectacular nature of the action scenes all became trademarks for successive Italian productions of the "sword-and-sandal" genre, which would have reached its pinnacle the following year with Cabiria.

Giovanni Lasi

WORKSHOP 5-6 luglio 2013: IL FASCINO IRRESISTIBILE DELL'ANTICHITÀ WORKSHOP 5th-6th July 2013: THE IRRESISTIBLE FASCINATION OF ANTIQUITY

Perché l'antichità è tanto presente nel cinema delle origini? Il 1913 registra il grande successo di *Quo Vadis?*, un film che offre al pubblico un'immersione totale nella Roma di Nerone. Per celebrare il centenario dell'evento, il nostro workshop si propone di esplorare la stretta relazione tra cinema e antichità, affidandosi alla competenza di antichisti, archivisti e storici del cinema. Le centinaia di film sull'antichità sopravvissuti coprono periodi, luoghi e generi di rappresentazione diversi. Che cosa li tiene insieme, che cosa li qualifica come gruppo? E perché la produzione di questi film riguarda solo tre paesi, l'Italia, la Francia e

gli Stati Uniti? In che modo l'antichità ha contribuito a elevare lo status del cinema, e che cosa il cinema ha portato in cambio all'antichità? Vi invitiamo a dare il vostro contributo alla discussione.

Why did antiquity appear so often in early cinema? The year 1913 saw the huge success of Quo Vadis?, a film that offered to its audiences an immersive experience of Nero's Rome. To commemorate the event, our workshop will explore the intimate relationship between cinema and antiquity and draw on the expertise of classicists, film archivists and historians of cinema.

The hundreds of 'antiquity' films that survive concern many different periods and places and genres of representation. What binds these films together as a group? And why were such films mainly the product of just three countries: Italy, France and the United States? How did antiquity help to elevate the status of cinema and what did cinema offer antiquity in return? We would be delighted if you would join us in our discussions.

Pantelis Michelakis, University of Bristol; Mariann Lewinsky, Curator for Il Cinema Ritrovato; Maria Wyke, University College London

PROGRAMMA DI CHIUSURA: LA FINE DEL SECOLO LUNGO LAST PROGRAMME: THE ENDING OF THE LONG CENTURY

Lo sappiamo tutti, l'Ottocento non finisce il 31 dicembre 1899, ma con la Prima guerra mondiale che distrusse imperi, devastò l'Europa, e preparò la Seconda guerra. Un sipario grigio scende nel 1914 sulla Belle Époque, che diventerà un mito. La guerra cambierà il corso della storia del cinema, rovinerà le industrie cinematografiche italiana e francese. Ma i segni del cambiamento sono lì già da prima. Nel 1913 Georges Méliès, l'ultimo rappresentante dello spettacolo *fantastique-féérique* dell'Ottocento, lascia il cinema che lo ha lasciato.

It's commonly understood that the 19th century did not come to an end on December 31, 1899, but rather with World War I, bringing the destruction of empires, devastating Europe and setting the stage for World War II. A dreary curtain fell in 1914 over the Belle Époque, soon but a legend. The war would also change the course of film history, ravaging French and Italian film industries. Hints of these

changes, however, began earlier. In 1913 Georges Méliès, last hero of the nineteenth century féérique-fantastique show, left the cinema that had already left him.

LA VIE COSMOPOLITE AU CAIRE

Francia, 1913

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

LA REGINA DI MAKALOS LE AVVENTURE STRAORDINARISSE DI SATURNINO FARANDOLA Episodio 3

Italia, 1913 Regia: Marcel Fabre

■ Sog.: dal romanzo di Albert Robida. Scen.: Guido Volante. Int.: Marcel Fabre (Saturnino Farandola), Nilde Baracchi (Mysora). Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 400 m. D.: 20' a 18

f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles*

■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

MIT DER KAMERA IM EWIGEN EIS - TEIL I

Germania, 1913

F.: Sepp Allgeier. Prod.: Express ■ 35mm. L.: 220 m (incompleto). D.: 12' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles*

■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

LE CHEVALIER DES NEIGES

Francia, 1913 Regia: Georges Méliès

■ Int.: Georges Méliès (il diavolo) ■ 35mm. L.: 383 m. D.: 19' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo (Komiya Collection)

1903-1913: DIECI ANNI DI CENTO ANNI FA IN TRE PROGRAMMI
1903-1913: TEN YEARS OF A HUNDRED YEARS AGO IN THREE PROGRAMMES

[SANTA LUCIA]

Italia, 1910
35mm. L.: 97 m. D.: 5'. Imbibito e virato

STELLA MARINA

Italia, 1912
35mm. L.: 259 m. D.: 14'. Imbibito

**LES HÔTES DE LA MER
SIXIÈME SÉRIE: LES MÉDUSES**

Francia, 1912
35mm. L.: 53 m. D.: 3'. Bn

**NICK WINTER ET L'AFFAIRE
DU CÉLÉBRIC HÔTEL**

Francia, 1911 Regia: Gérard Bourgeois
35mm. L.: 147 m. D.: 8'. Bn

LES FLORAISONS

Francia, 1912
35mm. L.: 104 m. D.: 5'. Pochoir

LA FILLE DE L'ARMATEUR

Francia, 1908
35mm. L.: 253 m. D.: 14'

**COIFFURES ET TYPES
DE HOLLANDE**

Francia, 1910
35mm. L.: 77 m. D.: 4'. Pochoir

LA FÉE AUX FLEURS

Francia, 1905 Regia: Gaston Velle
35mm. L.: 25 m. D.: 1'. Pochoir

LA PUCE

Francia, 1907
35mm. L.: 18 m. D.: 1'

LA PEINE DU TALION

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle
35mm. L.: 91 m. D.: 5'. Bn. Colorazione a mano e pochoir

**TRAVERSÉE DES ALPES
FRANÇAISES EN AUTOMOBILE**

Francia, 1911
35mm. L.: 90 m. D.: 5'. Bn. Imbibito e virato

SANG ESPAGNOL

Francia, 1908
35mm. L.: 70 m. D.: 4'. Bn

**NUBIA, WADI HALFA
AND THE SECOND CATARACT**

GB, 1911
35mm. L.: 117 m. D.: 6'. Kinemacolor

IL DUELLO DEI PAUROSÌ

Italia, 1908
35mm. L.: 90 m. D.: 5'. Bn

UNE BONNE HISTOIRE

Francia, 1903
35mm. L.: 14 m. D.: 1'. Bn

LE TANGO

Francia, 1905 Regia: Alice Guy
35mm. L.: 53 m. D.: 3'. Bn. Pochoir

I PIZZI DI VENEZIA

Italia, 1912
35mm. L.: 59 m. D.: 3'. Bn

IL BIGLIETTO DA MILLE

Italia, 1912
35mm. L.: 285 m. D.: 16'. Bn. Imbibito

**BUONA SERA SIGNORINA
BONELLI!**

Italia, 1906
35mm. L.: 16 m. D.: 1'. Bn

**SORTIE DES EMPLOYÉS DE
L'USINE PATHÉ À CHATOU**

Francia, 1904
35mm. L.: 32 m. D.: 2'. Bn. Imbibito

MARIE-ANTOINETTE

Francia, 1903
35mm. L.: 151 m. D.: 8'. Bn. Colorato a mano

**VALSE DES APACHES
EXECUTÉE PAR LES DAHLIAS**

Francia, 1904
35mm. L.: 38 m. D.: 2'. Bn

LA CONFESSION

Francia, 1905
35mm. L.: 31 m. D.: 2'. Bn

LA RUCHE MERVEILLEUSE

Francia, 1905 Regia: Gaston Velle
35mm. L.: 70 m. D.: 4'. Bn. Colorato a mano e imbibito

**EXCURSION AUX CHUTES DU
NIAGARA**

Francia, 1906 Regia: Léo Lefebvre
35mm. L.: 61 m. D.: 3'. Bn. Pochoir

**PARIS ÉLÉGANT: LE BOIS DE
BOULOGNE**

Francia, 1907
35mm. L.: 48 m. D.: 2'. Bn

LA FEMME JALOUSE

Francia, 1907
35mm. L.: 55 m. D.: 3'. Bn

L'INSAISSISSABLE PICKPOCKET

Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomón
35mm. L.: 78 m. D.: 4'. Bn

**LE THÉ: CULTURE, RÉCOLTE,
PRÉPARATION INDUSTRIELLE**

Francia, 1909
35mm. L.: 120 m. D.: 5'. Bn. Imbibito e pochoir

LE SORELLE BARTELS

Italia, 1910
35mm. L.: 74 m. D.: 4'. Bn

LA RIBALTA

Italia, 1912 Regia: Mario Caserini
35mm. L.: 81 m (frammento). D.: 4'. Bn. Imbibito

TONTOLINI È TRISTE

Italia, 1911
35mm. L.: 135 m. D.: 7'. Bn

Tutti i film provengono da Fondazione Cineteca di Bologna / All the films are from Fondazione Cineteca di Bologna