

Le Détective NICK WINTER



1911-SETTANTA
FILM DI CENTO
ANNI FA

1911-Seventy Films From a Hundred Years Ago

“I primi film in uno o due atti erano meglio.
Il cinema d'anteguerra era più vario,
I corti non dovrebbero essere il pre-programma, ma il programma.»

Hans Richter, 1929

Il film è l'arte della quarta dimensione: il tempo. Per Il Cinema Ritrovato, dedicato ai film del passato, il fattore Tempo è strumento al quadrato, che si eleva al cubo nella sezione *Cento anni fa*, perché si aggiunge ogni anno un nuovo *Cento anni fa* e quelli di sei o sette o otto anni fa ora sono di centodue, centotre o centosei anni fa.

Per preparare questo programma mi sono persa nei vecchi film. E adesso, nel 1911, sento un vento del presente; mi fermo, sul limitare del bosco, con alle spalle la foresta vergine del cinema delle origini e davanti a me la vista sulle autostrade degli anni Dieci - Léonce Perret, Asta Nielsen e il “Divafilm”, le attrici comiche... e un segnale stradale: a due anni da qui *Quo Vadis?*.

«2 ou 3 choses que nous savons du 1911»

Quest'anno ho avuto fra le mani troppi bei film, ben prima della fine delle ricerche negli archivi. Mi sono resa conto che non è più possibile fare una selezione in modo esaustivo e sistematico, e riuscire a fare un quadro rappresentativo di un'annata. E dunque, allora, decidere, scegliere... I nove programmi di questa edizione si concentrano sulla produzione italiana e francese. Ho escluso ciò che è stato recentemente presentato al Festival (ad esempio Perret, la Nielsen e le attrici comiche) per dare precedenza a film meno conosciuti. Uno dei temi principali del 1911 è il poliziesco, un genere che in tutta Europa vive una stagione di *boom* senza precedenti: il primo *Zigomar* fa furore, e Victorin Jasset si mostra come regista brillante. Altri programmi sono incentrati sul tema della (nostra) attualità in rapporto al passato, sulla pantomima e sull'antico al cinema. Entrambi questi temi verranno ripresi l'anno prossimo. Distribuite su tutti i programmi sono invece le comiche italiane: il 1911 è un anno di eccezione del genere.

Attenzione, alcuni film notevoli del 1911 come *L'Inferno*, *Zigomar Roi des voleurs* et *Bébé nègre* sono stati inseriti nei programmi della sezione “il colore del muto”.

“The old one- and two-reelers were better,
Cinema before the war was much more varied
The short films should not be the supporting programme but the
programme itself....»

Hans Richter, 1929

Film is the art of the fourth dimension: time. In Il Cinema Ritrovato, which is dedicated to the cinema of the past, the time factor is multiplied. And in the “Hundred Years Ago” section, which has been regularly generating “Hundred Years Ago” programmes since six, seven and eight years ago, it is multiplied to the nth degree. In any case, the curator was happy to lose herself in the old films. Now though, in 1911, a tang of the present is wafting towards her: she stands at the edge of the wood, behind her the virgin forest of early cinema and before her a vista of the well-travelled highways of the 1910s - Léonce Perret, Asta Nielsen and the diva film, the comic actresses... and a road sign: “2 years to Quo Vadis?”.

“2 or 3 Things We Know about 1911”

The quantity of 1911 films available in the archives of Europe defeated me. This year, long before the end of my viewings I already had too much good material. So now, and in the future, it is no longer possible to organise systematic and complete viewings from which to assemble a representative overview of a year's production. So how to decide, how to choose... The accent in this year's nine programmes is, as previously, on Italy and France. I have omitted work that was shown in recent editions of the festival (such as Perret, Nielsen and the comic actresses), giving priority to lesser-known material. A major theme for 1911 is the crime thriller: the genre was booming all over Europe and in all production companies. The first episode of Zigomar caused a sensation and Victorin Jasset made a name for himself as a brilliant director. Other thematic programmes will look at today's current events mirrored in the past, pantomime and – in the “Colour in Silent Cinema” section – antiquity in the cinema. Both these themes are to be continued next year. Italian comedy stars will feature, distributed in programmes across the week: 1911 is an exceptional year in this area.

You will find quite a few films from 1911 in the programs of the section “Colour of Silents”, among them L'Inferno, Zigomar, Roi des Voleurs and Bébé nègre.

Ringrazio Bryony Dixon, Agnès Bertola, Maria Wyke, Giovanni Lasi e Luigi Virgolin per il bel lavoro svolto insieme e per i programmi che hanno curato; ringrazio altresì le colleghe e i colleghi degli Archivi per la partecipazione (che per loro significa grande lavoro). E ringrazio Chiara Caranti e Clare Kitson per il loro indispensabile aiuto nella preparazione del catalogo.

Tutti i film di produzione Pathé o Gaumont sono proiettati per gentile concessione dei Gaumont Pathé Archives.

I programmi qui pubblicati possono subire leggere variazioni.

Mariann Lewinsky

My thanks go to Bryony Dixon, Agnès Bertola, Maria Wyke, Giovanni Lasi and Luigi Virgolin for their excellent collaboration and their contribution to the programme; to colleagues from all the archives that have taken part. Also to Chiara Caranti and Clare Kitson for their invaluable help in assembling the catalogue.

All Pathé and Gaumont titles are shown with the permission of the Gaumont Pathé Archives.

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

Mariann Lewinsky

PROGRAMMA DI APERTURA: 1911 / CAPELLANI: IL CINEMA È LA VITA, LIBERATA E NON PIÙ TERRESTRE
OPENING PROGRAMME: 1911 / CAPELLANI: CINEMA IS LIFE, LIBERATED AND NO LONGER OF THIS EARTH

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Venite voi tutti che siete stanchi e oppressi, venite nel cinema del 1911! Anche Tontolini era depresso, ma torna a sorridere dopo essere entrato al cinematografo ed avere visto un film... di Tontolini. La presenza fisica degli artisti scavalca questi cento anni, e, travolti dalla magia dei loro movimenti, cadiamo nell'incantesimo del puro presente. Victor Klemperer, spettatore entusiasta (e scrittore di diari), nel 1912 scrive che il cinema mostra "la vita liberata e non più terrestre" e che la proiezione cinematografica è "un gioco felice con gli accadimenti della vita: le figure passano sullo schermo leggiadre ed inesauribili, mentre tutta la fatica rimane alle spalle" (*Das Lichtspiel*, 1912). Il poliziesco, il genere-cardine del 1911, sarà presentato nella seconda parte del programma d'apertura. Paura e tensione si sviluppano in questi due film di Albert Capellani, anche perché gli innocenti vengono incarcerati e condannati come assassini.

L'ultima inquadratura di *L'Homme aux gants blancs* è molto intensa. Un esterno, le strade di Parigi, la cinepresa è una sorta di spettatrice tra gli spettatori, guarda l'arrestato che viene accompagnato verso l'automobile della polizia. Lo sguardo oggettivo della mdp funge da drammatico contrasto con il nostro sapere dell'indimostrabile innocenza dell'uomo arrestato e della colpevolezza dell'altro; sensazione che ci rimane addosso in modo insistente, mentre sullo schermo i passanti iniziano a diradarsi, i protagonisti scompaiono e la scena si dissolve. Ma a noi spettatori è stata mostrata la vera storia dei Guanti Bianchi: come sono stati ordinati per telefono – in una spettacolare immagine tripartita – dal facchino dell'hotel; come – in un primo piano simile a una foto di prova indiziaria – la venditrice vi ha cucito sopra un bottone che identificherà il proprietario dei guanti. Che cadranno inavvertitamente a terra dalla sua tasca, mentre è intento a togliere la collana di perle rubata, e saranno poi raccolti e indossati dall'assassino...

*Come unto the cinema of 1911, all ye that labour and are heavy laden! Tontolini is depressed and cannot shake it off. Only the cinema – and a Tontolini film – can make him laugh again. The physical presence of artists leaps across a hundred years and we fall under the spell of their movement, the spell of the absolutely contemporary. Victor Klemperer, an enthusiastic cinema-goer (and diarist) wrote in 1912 that the cinema was showing "life, liberated and no longer of this Earth" and that moving pictures were "joyous games with the manifestations of life: they glide past us, delightful in the inexhaustibility of their forms, while all life's problems recede." (*Das Lichtspiel*, 1912).*

The crime thriller was the hit genre of 1911, and it is introduced in the second part of the opening programme. There is suspense and horror in both these films by Albert Capellani, not least because innocent people are arrested and convicted of murder.

*The final image of *L'Homme aux gants blancs* (1908) is very powerful. A Paris street scene, enriched with documentary fidelity, is watched by the camera from among the watching bystanders. While it registers the events in front of the police car, the objective atmosphere is disturbed by our agonising consciousness of the unprovable innocence of the man being arrested and the unprovable guilt of the other. The feeling remains, insistent, while the passers-by on the screen disperse, the protagonists disappear and the scene fades out. For the true story of the white gloves had been revealed to us, the viewers: we had seen, in a spectacular triptych, how they had been ordered by phone by a hotel bell boy and, in a close-up, as anticipatory evidence, how the salesgirl had secured a loose button on one of them, and thus could later identify the owner of the glove. We see the latter take the stolen pearls out of his pocket and with them the gloves, which fall to the ground unnoticed, to be picked up and slipped on by the one who will commit the murder...*

Il caso di Joseph Lesurques (*Le Courier de Lyon*, 1911), giustiziato nel 1796, diviene nel 19° secolo non solo soggetto privilegiato per *pièce* teatrali e romanzi, ma assurge a caso esemplare di errore giudiziario nella lotta contro la pena di morte – dal 1795 al 1981, quando Mitterrand avanza la proposta di legge per la sua abolizione. La virulenza politica viene messa in luce anche nel testo pubblicitario del 1911: “La scena presentata questa settimana dalla Pathé Frères è la storia di un dramma orribile che si conclude con l'errore giudiziario più spaventoso del secolo scorso. Questo potente dramma è stato ricostruito dalla Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL) con una cura nella messa in scena spinta all'estremo e interpretato dai maggiori artisti dei teatri di Parigi. L'azione è stata girata nei luoghi dove si svolge la vicenda e gli spettatori che assisteranno a questo spettacolo straziante rivivranno davvero questi avvenimenti dolorosi che ebbero luogo quasi più di cent'anni fa” (*Ciné-Journal*, 135, 25 marzo 1911).

The historical case of Joseph Lesurques, who was executed in 1796 (Le Courier de Lyon, 1911), did not merely serve as subject-matter for 19th-century plays and novels. It also played a major role, as a classic example of a miscarriage of justice, in the campaign against the death penalty (which lasted from 1795 to 1981, when Mitterrand's bill was passed into law). The acrimony of the political positions is even echoed in the language of the 1911 blurbs advertising the film: “The scene presented this week by Pathé Frères is a horrifying true story, which ends with the most appalling miscarriage of justice of the last century. This powerful drama has been reconstructed by the Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (S.C.A.G.L.) with the most extreme care taken in its mise en scène and with the most eminent actors of the Paris theatre. The action is shot on location in the actual places where the events took place and viewers of this moving production will have a real sense of the tragic happenings of more than a hundred years ago.” (Ciné-Journal no. 135, march 25, 1911).



L'homme aux gants blancs

TONTOLINI È TRISTE

Italia, 1911

■ Int.: Ferdinand Guilleme (Tontolini); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

TRAVERSÉ DES ALPES FRANÇAISES IN AUTOMOBILE

Francia, 1911

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Imbibito, virato / Tinted, toned. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Cinémathèque Royale de Belgique

DAS ENGLISCHE TELMEERGESCHWADER IN MALTA UND MATROSENSPORT

Gran Bretagna, 1911

■ Prod.: Urban Kinetto ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: EYE-Film Institute Netherland

JONGLEURS DE MASSUES

Francia, 1911

■ T. cec.: *Ekvilibristé s kužely*; Prod.: Pathé Frères D 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

DEUX BOXEURS ENRAGÉS

Francia, 1911

■ T. cec.: *Nesmiřitelní boxeři*; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

L'HOMME AUX GANTS BLANCS

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: Georges Docquois; Int.: Marguerite Brésil, Henri Desfontaine, Jacques Grétilat; Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 2588) ■ 35mm. L. or.: 310 m. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Cinémathèque Française, EYE-Film Institute Netherlands, Lobster Films ■ Restaurato nel 2011 grazie alla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da elementi 35mm e 28mm / Restored in 2011 thanks to a grant by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory, combining 35mm e 28mm elements.

LE COURRIER DE LYON OU L'ATTAQUE DE LA MALLE POSTE

Francia, 1911 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dall'omonima pièce di Moreau, *Siraudin et Delacourt* (1850); Int.: Louis Ravet (Lesurques - Dubosc), Mévisto (Chopard), Georges Tréville (Courriol), Paul Calvin (Fouinard), Paul Capellani (Didier), Albert Dieudonné (Lesurques), Colsi (il fattorino dell'albergo), Eugénie Nau (Sig.ra Chopard), Andrée Pascal (Julie Lesurques); Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 4322) ■ 35mm. L. or.: 780 m L.: 720 m. D.: 35' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 1: L'ITALIA NEL 1911 - UNA NAZIONE ALLO SCHERMO PROGRAMME 1: ITALY 1911 - A NATION ON THE SCREEN

Programma e note di / Programme and notes by Giovanni Lasi e Luigi Virgolin

Il 1911, 50° anniversario dell'Unità, è per l'Italia un anno di apoteosi nazionale e anche il cinema si schiera entusiasticamente in parata, da un lato celebrando i fasti delle glorie patrie, dall'altro arrogandosi il gravoso compito di "fare gli italiani". Infatti, a cinquanta anni dalla proclamazione dell'Italia unita, l'accorata invocazione di D'Azeglio rimane quanto mai di attualità, visto che gran parte della popolazione, ancora nel primo decennio del '900, dimostra una vacillante e precaria coscienza nazionale. La promozione dell'"italianità" diventa uno degli obiettivi primari della classe dirigente del paese, dall'*establishment* politico alle élites culturali. E in questa missione il cinema scende in campo con tutte le proprie armi, allineandosi in quella strategia di comunicazione incentivata dalle istituzioni che guarda al passato, ma si rivolge al futuro, che utilizza la grandezza della storia nazionale quale specchio di un presente esibito come altrettanto glorioso, che esalta l'universalità della cultura italica come legittimo viatico per il definitivo ingresso dell'Italia nel *gotha* delle potenze mondiali.

In questo clima di grandeur patriottica il cinema italiano azzarda il confronto con le vette siderali della cultura italiana di ogni tempo, confrontandosi con Dante (*Inferno*, Milano Films; *Inferno*, Helios Film; *Purgatorio*, Helios Film), con Tasso (*Gerusalemme liberata*, Cines; *Aminta*, Helios), con Manzoni (*I promessi sposi*, Film d'Arte Italiana) ma anche con gli splendori della storia antica (*Odissea*, Milano Films; *La caduta di Troia*, Itala Film). Nel fervore celebrativo che contraddistingue il 1911 i soggetti patriottici sono evidentemente privilegiati, tanto che nel corso dell'anno saranno prodotti ben sette film dedicati alle lotte risorgimentali, tra cui il magnifico *Nozze d'oro* (Ambrosio), omaggiato del primo premio per la "categoria artistica" al già citato concorso torinese.

L'orgoglio nazionale che deborda dagli schermi riguarda direttamente anche lo *status* della cinematografia italiana che nel 1911

The year 1911, the 50th anniversary of Italian Unification, was for Italy a year of national worship, and cinema marched enthusiastically in the parade, celebrating the pomp of the country's splendors and claiming the onerous duty "to make Italians". In fact, fifty years after Italy was declared unified, the heartfelt words of D'Azeglio were still relevant, considering the precarious, shaky national consciousness expressed by a large part of the population in the first decade of the 1900s. Promoting "Italian-ness" became a primary objective for the leaders of country, from the political establishment to the the cultural élite. And film too took up this battle with every weapon available, falling into line with the institutional communication strategy of looking at the past and the future, that used the grandeur of national history as a mirror of the equally glorious present, that depicted the universal nature of Italic culture as a valid passport for Italy's definitive entrance among the leading world powers.

In this climate of patriotic opulence Italian cinema ventured into the stary heights of Italian culture through the ages, taking on Dante (Inferno, Milano Films; Inferno, Helios Film; Purgatorio, Helios Film), Tasso (Gerusalemme liberata, Cines; Aminta, Helios), Manzoni (I promessi sposi, Film d'Arte Italiana) and gems of ancient history (Odissea, Milano Films; La caduta di Troia, Itala Film). In the celebratory fervor of 1911 patriotic subjects were clearly given priority. In fact, that year seven films about Risorgimento battles were made, including the magnificent Nozze d'oro (Ambrosio), winner of the first prize for the "artistic category" of the same festival in Turin.

National pride on the screen also directly regarded the status of Italian film, which in 1911 boasted substantial growth in production, sales, form and style. In fact, an Italian school of filmmaking had begun to make a name for itself internationally with

può vantare una sostanziale crescita dal punto di vista produttivo, commerciale, formale e stilistico. Si sta infatti affermando a livello internazionale una scuola italiana che ha come punti di forza i film storici in costume, ma anche il genere comico seriale: Cretinetti (André Deed), Tontolini (Ferdinand Guillaume), Robinet (Marcel Fabre), Cocciutelli (Eduardo Monthus). Grazie alle qualità artistiche e tecniche di realizzatori ormai di lungo corso come Caserini, Maggi, Vitrotti, De Liguoro e di registi emergenti come Guazzoni, Antamoro e Del Colle il cinema italiano è in grado di rivaleggiare con le migliori produzioni straniere sia nella forma che nei contenuti, adottando soluzioni stilistiche all'avanguardia e avventurandosi in soggetti e formule innovativi come il dramma "sensazionale" di ispirazione danese o il *serial* "giallo" sul modello francese, lanciato in Italia dalla Pasquali con la serie del ladro gentiluomo Raffles. Ma il grado di maturità dell'industria cinematografica italiana si denota soprattutto per la rapidità con cui le maggiori case di produzione già nel 1911 riescono ad adeguarsi alla modalità del lungometraggio: i 1000 metri de *La Gerusalemme liberata* (Cines), i 1200 di *Inferno* (Milano Films) o i 1350 di *Pinocchio* (Cines) sono solo il prodromo delle dimensioni pluri-chilometriche dei successivi *Quo vadis?* e *Cabiria*, ma anche un passo deciso verso il successo mondiale degli anni seguenti.

period films and comic serials: Cretinetti (André Deed), Tontolini (Ferdinand Guillaume), Robinet (Marcel Fabre), Cocciutelli (Eduardo Monthus). With the artistic and technical quality of long-time filmmakers such as Caserini, Maggi, Vitrotti, De Liguoro and emerging directors such as Guazzoni, Antamoro and Del Colle, Italian film could compete with the best foreign productions in terms of form and content, using cutting-edge stylistic solutions and venturing into new genres like the Danish "sensational" drama or the French detective serial, launched in Italy by Pasquali with the series about Raffles the gentleman thief. However, the maturity of the Italian film industry is best demonstrated by the speed with which most production companies in 1911 adapted to the feature length film: the 1000 meters of La Gerusalemme liberata (Cines), the 1200 of Inferno (Milano Films) or the 1350 of Pinocchio (Cines) were a mere harbinger of the multi-kilometer lengths that were to come with later films like Quo vadis? and Cabiria and of the decisive step towards world success that would come with the years to follow.

RAFFLES, GENTILUOMO LADRO

Italia, 1911 Regia: Ubaldo Maria Del Colle

■ Int.: Ubaldo Maria Del Colle, Cristina Ruspoli; Prod.: Pasquali ■ 35mm. L.: 310 m. D.: 15' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale, Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva imbibita su supporto nitrato / Restored in 2011 at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate positive

VITA D'OLANDA

Italia, 1911(?) Regia: Piero Marelli

■ Prod.: Pasquali Film(?); Distr.: Tiziano Film ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

L'ASTUZIA DI ROBINET

Italia, 1911

■ T. ted.: *Naukes list*; Int.: Marcel Fabre; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 116 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli

NOZZE D'ORO

Italia, 1911 Regia: Luigi Maggi

■ Sog.: Arrigo Frusta; F: Angelo Scalenghe; Int.: Alberto Capozzi, Mary Cléo Tarlarini, Luigi Maggi, Mario Voller Buzzi, Giuseppe Gray, Paolo Azzurri, Oreste Grandi, Ernesto Vaser, Norina Rasero; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 455 m. D.: 23' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro realizzato nel 2010 da Cinémathèque de Toulouse, Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva nitrato colorata con didascalie italiane conservata dalla Cinémathèque di Toulouse. Le colorazioni sono state reintegrate dopo un confronto con due copie positive nitrato conservate dal BFI National Archive e dalla Lobster Films. L'intervento è parte di un progetto di salvaguardia e valorizzazione promosso dal Museo Nazionale del Cinema dedi-

cato ai film premiati al Concorso Cinematografico bandito in occasione dell'Esposizione Internazionale svoltasi a Torino nel 1911 / Restored in 2010 by Cinémathèque de Toulouse, Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate positive colour print with Italian intertitles preserved by Cinémathèque de Toulouse, and - for the colour reconstruction - from two positive nitrate prints preserved by BFI National Archive and Lobster Films. The restoration has been carried out within a project by Museo Nazionale del Cinema aiming at preserving and promoting silent films awarded during the Esposizione Internazionale, which took place in Turin in 1911.

LE DUE INNAMORATE DI CRETINETTI

Italia, 1911

■ Int.: André Deed, Valentina Frascaroli; Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 184 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 2: 1911 - TRIPOLI, BEL SUOL D'AMORE... DI GUERRA E DI CINEMA PROGRAMME 2: 1911 - TRIPOLI, BEAUTIFUL LAND OF LOVE... OF WAR AND OF CINEMA

Programma e note di / Programme and notes by Giovanni Lasi

“Tripoli, bel suol d’amore...” è l’avvio del ritornello di *A Tripoli!*, canzone propagandistica scritta dal giornalista de “La Stampa” Giovanni Corvino nell’imminenza della guerra italo-turca del 1911. La decisione del governo italiano di organizzare una spedizione militare alla conquista del possedimento turco della Tripolitania viene accolta con un entusiasmo generale e indistinto. La convinzione che la conquista coloniale possa legittimare l’Italia come potenza mondiale, l’idea che i territori d’oltremare siano in grado di assorbire la crescente emigrazione, l’illusione che il controllo della Tripolitania e della Cirenaica diventi il viatico per una maggiore influenza sulle rotte commerciali del Mediterraneo sono alcune delle discutibili ragioni geo-politiche che spingono la quasi totalità dei partiti e dei movimenti politici ad invocare (*in primis* i nazionalisti) o almeno ad appoggiare la spericolata impresa. A fronte dell’unanime consenso istituzionale, è indubbio che la spedizione libica viene accolta con favore anche dalla maggioranza degli italiani, certamente condizionati da una massiccia campagna propagandistica in favore dell’intervento armato che si avvale non solo degli usuali strumenti di informazione politica (stampa, comizi, proclami, conferenze, manifesti...), ma anche di ogni altro mezzo di comunicazione in grado di coinvolgere emotivamente l’opinione pubblica. Del resto il 1911 è l’anno ideale per un’operazione mediatica di questo tenore: le fastose commemorazioni del 50° anniversario dell’Unità d’Italia e le celebrazioni in chiave nazionalista delle guerre risorgimentali diventano il proscenio ideale per la promozione della nuova impresa bellica. L’enfasi retorica riservata al Risorgimento dalla pubblicistica e dall’editoria di consumo viene rimodulata a sostegno della spedizione africana e in questa strategia di manipolazione dell’immaginario collettivo degli italiani anche il cinema avrà un ruolo rilevante. Tra il 1911 e il 1912 tutte le maggiori case di produzione italiane si impegnano a fondo nel tentativo di avvalorare la ragioni dell’intervento militare con la produzione di film a soggetto di vario genere, ma tutti mirati a sostenere più o meno esplicitamente la legittimità della guerra in corso. In alcuni casi il riferimento alle vicende belliche è diretto: film come *Raggio di luce* (*Episodio della presa di Tripoli*) (Cines, 1911) o *Due volte colpito nel cuore* (*episodio della guerra italo-turca*) (Vesuvio Films, 1912), *L’eroica fanciulla di Derna* (Vesuvio Films, 1912) sono ambientati nel teatro di guerra ed esaltano da un lato l’eroismo e il coraggio dei soldati italiani e dall’altro denunciano le angherie e i crimini dell’odiato nemico turco. D’altro canto la cinematografia italiana non mancherà di enfatizzare l’effefferatezza degli Ottomani, proponendo sugli schermi vicende storiche del passato che testimoniano l’eterno conflitto tra l’occidente cristiano e l’impero turco: si pensi ad esempio a *I cavalieri di Rodi* (Ambrosio, 1912), *Hussein il pirata* (Vesuvio Films, 1912), *Gulnara* (*Una storia dell’indipendenza greca 1820-1830*) (Ambrosio, 1911). Quando poi, nel prosieguo del conflitto, risulterà evidente il sostegno all’esercito turco da parte di alcune tribù arabe di Tripolitania e Cirenaica, l’idea di giustificare la guerra in corso come l’inevitabile epilogo di un ancestrale scontro di civiltà si consolida-

*“Tripoli, beautiful land of love...” is how the refrain of A Tripoli! begins, a song of propaganda written by the journalist Giovanni Corvino of “La Stampa” in the wake of the 1911 Italo-Turkish war. The Italian government’s decision to send a military envoy and take over the Turkish territory of Tripolitania was met with general, overall enthusiasm. The conviction that the colonial conquest would legitimate Italy as a world power, the idea that territories abroad could absorb growing emigration, the illusion that control of Tripolitania and Cyrenaica would become the passport to a greater influence over the trade routes of the Mediterranean were a few of the debatable geo-political reasons propelling nearly all the political parties and movements to demand (nationalists first of all) or at least support the reckless enterprise. With the unanimous consent of the institutions, there is no question that the Libyan expedition was approved of by the majority of Italians, conditioned by a massive, pro-armed intervention propaganda campaign that used traditional instruments of political information (press, speeches, conferences, posters...) as well as every other means of communication capable of engaging public opinion emotionally. 1911 was the ideal year for a media campaign of this kind: the lavish commemoration of the 50th anniversary of the Unification of Italy and the nationalist celebrations of the Risorgimento battles were the perfect stage for promoting a new military enterprise. The special rhetorical emphasis placed on the Risorgimento by newspapers and consumer publications was reused to support the African expedition, and film would play an important part in the manipulation of the collective Italian imagination. Between 1911 and 1912 all the important Italian production studios undertook to validate the reasons for the military intervention by producing various types of films that all more or less explicitly supported the war underway. In a few cases, reference to the war’s events were direct: films like *Raggio di luce* (*Episodio della presa di Tripoli*) (Cines, 1911) or *Due volte colpito nel cuore* (*episodio della guerra italo-turca*) (Vesuvio Films, 1912), *L’eroica fanciulla di Derna* (Vesuvio Films, 1912) were set in the theater of war, paid tribute to the heroism and courage of the Italian soldiers and criticized the oppression and crimes of the Turkish enemy. Moreover, the Italian film industry did not fail to emphasize the cruelty of the Ottomans, making films about historical events that demonstrated the eternal conflict between the Christian West and the Turkish Empire: films like *I cavalieri di Rodi* (Ambrosio 1912), *Hussein il pirata* (Vesuvio Films, 1912), *Gulnara* (*Una storia dell’indipendenza greca 1820-1830*) (Ambrosio 1911). When later on in the conflict several Arab tribes of Tripolitania and Cyrenaica began to support the Turkish army, the idea of justifying the war as an inevitable epilogue of an ancestral clash of civilizations solidified even further. In support of this perspective were explicitly racist films such as *Infamia araba* (Cines, 1912), which demonized Arab and Muslim culture and depicted Italian colonization as the dutiful exportation of progress and Christianity: *Enrico Guazzoni’s La Gerusalemme liberata* (Cines,*



Tra le pinete di Rodi

rà ulteriormente. A suffragio di questa tesi vengono realizzati film dai toni esplicitamente razzisti, come ad esempio *Infamia araba* (Cines, 1912), che demonizzano la cultura araba e musulmana, spacciando il tentativo di colonizzazione italiana come una doverosa esportazione del progresso e della cristianità: probabilmente non estraneo a questo clima il film di Enrico Guazzoni *La Gerusalemme liberata* (Cines, 1911), che anticipa solo di qualche mese l'entrata in guerra dell'Italia.

La pianificazione propagandistica in favore della guerra prevede il coinvolgimento di tutte le classi sociali e di tutte le fasce di età e a questo scopo la cinematografia nazionale attua una disseminazione delle tematiche belliche anche nel genere comico e nella filmografia dedicata ai ragazzi: solo nel 1912 i cartelloni dei cinema riportano titoli come *Cocciutelli in guerra* (Milano Films, 1912), *Le medaglie di Bidoni* (Cines, 1912), *Pik Nik odia il turco* (Aquila Films, 1912), *Pik Nik vuole andare a Tripoli* (Aquila Films, 1912) o *Guerra italo turca tra scugnizzi napoletani* (Film Dora, 1912).

La produzione di film a soggetto di matrice nazionalista ambientati in Tripolitania non cessa neppure alla conclusione del conflitto italo-turco, ufficialmente sancita nell'ottobre del 1912 con la rinuncia da parte della Turchia ai territori contesi; infatti il trattato di pace non fermerà la resistenza armata delle popolazioni locali, in particolare degli abitanti della Cirenaica, refrattari all'occupazione italiana. Il perdurante stato di belligeranza, che si acuisce negli anni della I guerra mondiale, sarà il pretesto per altri film di propaganda ambientati nella colonia d'oltremare e dichiaratamente ostili

1911), which anticipated Italy's entry into war by a few months, was certainly influenced by this climate.

The propaganda campaign in favour of the war involved all classes of society and every age range. To this end, the national film industry disseminated war themes also through the genre of comedy and children's films: in 1912 cinema posters featured titles like Cocciutelli in guerra (Milano Films, 1912), Le medaglie di Bidoni (Cines, 1912), Pik Nik odia il turco (Aquila Films, 1912), Pik Nik vuole andare a Tripoli (Aquila Films, 1912) or Guerra italo turca tra scugnizzi napoletani (Film Dora, 1912).

The production of nationalist films set in Tripolitania did not come to a halt with the end of the Italo-Turkish conflict, officially established in October 1912 when Turkey gave up its claim on the contested territory; in fact, the peace treaty did not stop the armed resistance of the local population, especially the inhabitants of Cyrenaica, opposed to the Italian occupation. The enduring state of hostility, which hardened during the First World War, would become the pretext for other films set in the colony that were openly antagonistic towards the local rebel population; titles of this kind include: Il tricolore (Film Dora, 1913), Il bacio della gloria (F.A.I., 1913), Negli artigli del Pascià (1914) and Il sogno patriottico di Cinessino (Cines, 1915).

If fictional war films were decisive for building popular consent for the war, documentary films made in the war zone by a few Italian production companies would become increasingly important in this direction. In October 1911 Cines began the production of

alle popolazioni locali ribelli; tra i vari titoli: *Il tricolore* (Film Dora, 1913), *Il bacio della gloria* (F.A.I., 1913), *Negli artigiani del Pascià* (1914), *Il sogno patriottico di Cinessino* (Cines, 1915).

Se i film di finzione a soggetto bellico risultano determinanti nella costruzione del consenso popolare a sostegno del conflitto, una rilevanza ancora maggior in questo senso avrà la vasta produzione documentarista realizzata in territorio di guerra da alcune case di produzione italiane. Già dall'ottobre 1911 la Cines avvia la produzione di una serie di documentari di 150 m. cadauno, che vengono distribuiti nelle sale con scadenza settimanale allo scopo di informare gli spettatori sugli ultimi avvenimenti della campagna militare. Oltre all'infinita corrispondenza filmata della Cines (più di 80 film) tra il 1911 e il 1912 vengono girati decine di documentari sugli eventi bellici anche dall'Ambrosio di Torino, dall'Itala Film, dalla ditta Giovanni Pettine e dal milanese Luca Comerio, certamente uno degli operatori più attivi nei territori di guerra. Le proiezioni di questi film sono accolte con frenetico entusiasmo dagli spettatori italiani, diventando spesso pretesto per rumorose e deliranti dimostrazioni di orgoglio patriottico: il pubblico si rivolge inneggiante allo schermo, inveisce contro l'odiato turco e intona il motivo più in voga del momento: "Tripoli bel suol d'amore... Tripoli, terra incantata, sarai italiana al rombo del cannon!"

Giovanni Lasi

LA GUERRA ITALO TURCA

Italia, 1911

■ Prod.: Luca Comerio ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale

DAL TEATRO DELLA GUERRA ITALO-TURCA

Italia, 1912

■ 35mm. L. 75 m. D. 3'24" a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

CORRISPONDENZA CINEMATOGRAFICA DELLA GUERRA ITALO-TURCA/XX SERIE

Italia, 1912

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 4'22" a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana ■ Restaurato nel 2011 dalla Fondazione Cineteca Italiana e dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da

a series of documentaries, 150 m. each, which were distributed weekly to theaters in order to inform moviegoers about the latest events of the military campaign. Reassuring images scientifically studied to tranquilize the soldiers' families back home. In addition to the infinite correspondence filmed by Cines (over 80 films) between 1911 and 1912, dozens of documentaries about war events were also made by Ambrosio of Turin, by Itala Film, by Giovanni Pettine's company and Luca Comerio of Milan, one of the most active cameramen in the war zone. Italians responded with rabid enthusiasm to the screenings of these films, which often became occasions for wild, noisy demonstrations of patriotic pride: the public cheering, railing against the hated Turk and chanting the tune in vogue at the moment: "Tripoli, beautiful land of love..... Tripoli, enchanted land, you will become Italian with the rumbling of cannons!"

Giovanni Lasi

un positivo imbibito su supporto nitrato / Print restored in 2011 by Fondazione Cineteca Italiana and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate tinted print

PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE

Francia, 1912(?)

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 58" a 18 f/s. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

TRA LE PINETE DI RODI

Italia, 1912

■ Prod.: Savoia Film ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 16 f/s. Imbibito, pochoir / Tinted, Stencil. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

RAGGIO DI LUCE (EPISODIO DELLA GUERRA DI TRIPOLI)

Italia, 1911

■ Int.: Gastone Monaldi, Fernanda Negri Pouget, Cesare Moltini; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 258 m. D.: 13' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale

KELLY IN BATTLE

Italia, 1912

■ Int.: Eduardo Monthus (Cocciutelli); Prod.: Milano Films ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli

IL SOGNO PATRIOTTICO DI CINESSINO

Italia, 1915 Regia: Gennaro Righelli

■ Int.: Eraldo Giunchi (Cinessino); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 5'49" a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale

PROGRAMMA 3: DECADENZA E PROGRESSO. VERSO QUO VADIS? PROGRAMME 3: DECADENCE AND PROGRESS. ANTIQUITY BEFORE QUO VADIS?

Programma di / Programme by Mariann Lewinsky e note di / and notes by Pantelis Michelakis, Maria Wyke

1911 - L'antichità prima di *Quo vadis?*

I resoconti storici del rapporto tra il cinema muto e l'antichità partono spesso dai primi lungometraggi di grande successo: *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni del 1913 e *Cabiria* di Giovanni Pastrone del 1914. Ma l'interesse per l'antico Mediterraneo era stato uno dei tratti principali del cinema fin dal 1896, quando i fratelli Lumière portarono per la prima volta Nerone sullo schermo mostrandolo intento a sperimentare veleni sugli schiavi (*Néron essayant des poisons sur des esclaves*). Prima di *Quo vadis?* furono realizzate centinaia di film legati all'antichità e oggi ampiamente dimenticati, ignorati o dati per scontati ma che, nel loro insieme, costituiscono un enorme campo di ricerca che attende di essere studiato in maniera completa e approfondita. Se film come *Quo vadis?* ci invitano a guardare avanti, all'influenza dell'antichità classica sulla storia e sulla storiografia del cinema, un'altra importante domanda che attende risposta è da dove questi film vengano (come dire: *Quo venis?*).

I cortometraggi e i mediometraggi ambientati nell'antichità e realizzati prima del 1913 spaziano dall'epica storica e mitologica agli adattamenti di drammi classici, ai burlesque, ai cartoni animati e ai documentari. Prodotti e distribuiti in molti Paesi europei e nel Nord America, dimostrano un interesse per il mondo antico che compete per intensità e ampiezza con quello che caratterizzò il periodo classico di Hollywood dagli anni Trenta agli anni Sessanta. Cosa rende il Mediterraneo un soggetto così interessante per il cinema muto? Il cinema delle origini cercava la legittimazione culturale civettando con lo *status* canonico di cui il mondo antico godeva nelle altre arti: la pittura, la scultura, la danza, il teatro e l'opera. Ugualmente importante, tuttavia, è il fatto che il cinema delle origini, nel suo cercare legittimazione culturale, ridefinì la visione dell'antichità classica. Esso riportò in vita ciò che si credeva morto, rimise in moto ciò che si credeva immobile e presentò in tutta la sua gloria ciò che si credeva decaduto e in rovina. Il cinema delle origini cercò nell'antichità classica modelli etici, politici o sessuali da emulare o antitipi con cui confrontarsi. In questo modo riaffermò visioni che incoraggiavano la fuga in un passato remoto ed esotico. Ma presentò anche l'antichità come un mondo in cui potevano essere messi in scena problemi moderni, spesso nei termini più stravaganti.

Agrippina mostra il debito del genere con il teatro. I titoli di testa sono ornati da maschere tragiche e comiche. Gli attori sono presentati uno alla volta (comprese le celebrate dive Gianna Terribili-Gonzales e Maria Gasparini). La trama riprende le macchinazioni dell'imperatrice romana dal punto in cui l'opera di Händel si era fermata. Diretto da Enrico Guazzoni per la Cines, *Agrippina* si ispira alle origini francesi dei film ambientati nell'antichità quando rimette brevemente in scena gli avvelenamenti sperimentali di Nerone, ma prefigura anche la pietra miliare del regista, *Quo Vadis?*, sia nel soggetto che nella sua elaborazione, attraverso la narrazione, i costumi, le scenografie e la coreografia delle scene di massa. Film come *L'Orgie romaine / Roman Orgy* di Feuillade

911 - *Antiquity before Quo Vadis?*

Historical accounts of the relation between silent cinema and antiquity often begin with the first feature-length blockbusters: Enrico Guazzoni's Quo vadis? in 1913 and Giovanni Pastrone's Cabiria in 1914. However interest in the ancient Mediterranean has been one of the most distinctive features of cinema since 1896, when the Lumière brothers first brought Nero on the screen trying out poisons on slaves (Néron essayant des poisons sur des esclaves). Hundreds of films related to antiquity were made before Quo vadis? which are today largely forgotten, overlooked or taken for granted but which, taken together, constitute an enormous field of research that awaits sustained, integrated exploration. If films such as Quo Vadis? (literally: 'where are you going?') invite us to look forward toward the impact of antiquity films on film history and historiography, another important question that needs to be addressed is where such films are coming from (Quo venis? as it were).

Short-length and medium-length films about antiquity made before 1913 range from historical and mythological epics to adaptations of classical drama, burlesques, animated cartoons and documentaries. Produced and circulated in numerous countries across Europe and North America, they demonstrate a preoccupation with the ancient world which competes in intensity and breadth with that of Hollywood's classical era from the 1930s to the 1960s. What is it about the ancient Mediterranean that makes it such a popular topic for silent cinema? Early cinema sought cultural legitimization by flirting with the canonical status of the ancient world in other arts: painting, sculpture, dance, theatre and opera. Equally important, however, is that early cinema, in the process of seeking cultural legitimization, redefined the look of classical antiquity. It brought back to life what was thought to be dead, it set in motion what was thought to be immobile, and presented in all its glory what was thought to be in ruins and decay. Early cinema turned to classical antiquity as a source for ethical, political or sexual models to be emulated or for antitypes to be confronted. In the process of doing so, it reaffirmed escapist visions of a remote and exotic antiquity. Yet it also presented antiquity as a world in which modern concerns could be played out, often in the most extravagant terms.

Agrippina displays the genre's indebtedness to the stage. Masks of tragedy and comedy adorn its opening intertitles. The players are introduced one by one (including the celebrated divas Gianna Terribili Gonzalès and Maria Gasparini). The plot picks up the schemes of the Roman empress from where Händel's opera had left off. Directed by Enrico Guazzoni for Cines, the film momentarily looks back to the French origins of antiquity films when it briefly restages Nero's experimental poisonings. It also looks forward to the director's landmark Quo Vadis? both in its subject-matter and in its elaboration – of narrative, costumes, sets and processional choreography. Films such as Feuillade's Roman Orgy indulge fantasies about classical antiquity that break



La regina di Ninive

si abbandonano a fantasie sull'antichità classica che distruggono il mondo degli spettatori per ricomporlo come spettacolo di un potere assoluto a un tempo esotico e trasgressivo: un imperatore effeminato, un Senato di donne, opulenza orientale e atti di violenza gratuita come i leoni che seminano il panico tra gli ospiti di un banchetto. I film ambientati nell'antichità non si limitavano all'Impero Romano. *La regina di Ninive* offre un assaggio dei molti altri luoghi e tempi dell'antichità. Il libro di Giona ha descritto Ninive (la capitale dell'antico impero assiro) come una città malvagia destinata alla distruzione. Quale miglior luogo per mettere in scena le inquietudini moderne sui rapporti coniugali, l'autorità dei padri, la vulnerabilità dei maschi e l'atteggiamento di sfida delle donne? La semplicità e l'innocenza pastorale delle scene girate in esterni si contrappongono all'adulterio e all'esotismo della corte e agli oscuri misteri dei suoi rituali nel tempio. Alla fine, delusa dalla vigliaccheria del suo amante, la regina si strappa la collana di perle e il diadema per indossare l'elmo e la corazza. È la sola a essere abbastanza virile da battersi contro il vendicatore di suo marito. I film di questo programma permettono di scorgere la rappresentazione dei diversi aspetti dell'antichità nel 1911. Il programma è la

down the world of the spectators and reassemble it as a spectacle of absolute power at once exotic and transgressive: an effeminate emperor, a Senate of women, oriental opulence, and gratuitous acts of violence including a disruption of a banquet by lions. Antiquity films are not contained by the borders of the Roman Empire. La Regina di Ninive offers a taste of the many other places and times of antiquity. The book of Jonah had described Nineveh (the capital of the ancient empire of Assyria) as a wicked city fit for destruction. Where better to perform modern concerns about marital relations, the authority of fathers, the vulnerability of masculinity, and the defiance of women? Location shots of simple pastoral innocence are juxtaposed with the adultery of the exotic royal court and the dark mysteries of its temple rituals. In the end, frustrated by the cowardice of her lover, the queen pulls off her pretty collar of pearls and decorative headband to take up helmet and breastplate. Only she is man enough to fight her husband's avenger.

The films in this programme provide a brief glimpse of the diverse aspects of antiquity in 1911. The programme is the first part of a three-year series which traces some of the artistic, stylistic,

prima parte di una serie triennale che intende evidenziare alcuni sviluppi artistici, stilistici, tematici, tecnologici e di genere nelle pellicole legate al mondo antico che resero possibile la nascita dei kolossal epici della metà degli anni Dieci. Esso si concentra inoltre sul favoloso potenziale del cinema delle origini che sarebbe stato sviluppato solo in maniera selettiva dal cinema narrativo, e sul valore delle "tante strade non prese" dalle concettualizzazioni contemporanee dell'antichità. Gli altri film inclusi in questo programma offrono un piccolo assaggio della modernità del 1911, nel cui contesto possono essere meglio compresi i film sull'antichità.

Queste notazioni nascono dal progetto di ricerca da noi avviato, *The Ancient World in Silent Cinema*. Il progetto è stato inaugurato con la proiezione a Londra, Los Angeles e Berlino di alcuni tra i più rari film sull'antichità (risalendo fino al 1903) ed è proseguito con lo studio di copie preservate negli archivi europei e statunitensi. Nel 2012 verrà pubblicata una prima raccolta di saggi, e i progetti successivi comprendono la creazione di una rete di studiosi e di archivi cinematografici, l'allestimento di una banca dati per la documentazione dei film, il restauro e la digitalizzazione di alcune pellicole e ulteriori proiezioni accompagnate da nuove partiture.

Pantelis Michelakis, Maria Wyke

thematic, generic and technological developments in films related to the ancient world that made possible the emergence of the epic blockbusters of the mid 1910s. It also focuses on the fabulous potential of early cinema that later, feature-length narrative cinema developed only selectively, and on the value of the 'number of roads not taken' for contemporary conceptualizations of antiquity. The other films included in this programme provide a small taste of the modernity of 1911 in and against which its antiquity films are best understood.

These comments arise out of a research project we have launched that investigates The Ancient World in Silent Cinema. The project began with screenings in London, Los Angeles and Berlin of some of the most rarely seen antiquity films (dating as far back as 1903) and has continued with the investigation of prints that survive in archives across Europe and the United States. An initial collection of essays will be published in 2012, and further plans include establishing a network of interested scholars and film archives, the preparation of a database for documentation of the films, restoration and digitization of selected films and further screenings accompanied by new scores.

Pantelis Michelakis, Maria Wyke

ROBES DE SOIR

Francia, 1911

■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1'30" a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

AMOUR D'ESCLAVE

Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ T. it.: *Amore di schiava*; T. ol.: *Verleiding*; Int.: Georges Dorival, Amyot, Salvat, Rose Ridde (la danzatrice); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 203 m. D.: 11' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

VOLVOX - QUELQUE PETITS HABITANTS DE L'EAU STAGNANTE

Francia, 1911 Regia: Jean Comandon

■ Prod.: Pathé (Scène de Vulgarisation Scientifique, No. 4558) ■ 35mm. L. or.: 180 m. L.: 54 m. D.: 2'30" a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

ORGIE ROMAINE

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ T. alt.: *Héliogabale*; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 200 m. D.: 11' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

AGRIPPINA

Italia, 1911 Regia: Enrico Guazzoni

■ Scen.: Carlo Muccioli, Walter Rinaldi; Scgf., Co.: Enrico Guazzoni; Int.: Maria Gasparini (Agrippina), Amleto Novelli (Britannicus), Sig.ra Sturla (Locusta), Giovanni Dolfini (uno schiavo), Cesare Moltini (Aniceto), Carlo Muccioli, Walter Rinaldi, Adele Bianchi Azzariti; Prod.: Cines ■ 35mm. L. or.: 380 m. L.: 347 m. D.: 19' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands © 1911 Cines © 2003 Ripley's Film

EUPLOTES, COLEPS, STYLONYCHIA - QUELQUE PETITS HABITANTS DE L'EAU STAGNANTE

Francia, 1911 Regia: Jean Comandon

■ Prod.: Pathé (Scène de Vulgarisation Scientifique, No. 4558) ■ 35mm. L. or.: 180 m. L.: 120 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

LA REGINA DI NINIVE

Italia, 1911 Regia: Luigi Maggi

■ Sog.: Arrigo Frusta; F.: Arrigo Frusta; Int.: Gigetta Morano (Tamari), Mirra Principi, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Luigi Maggi (re Senacherib), Dario Silvestri, Ernesto Vaser, Ercole Vaser, Mario Voller Buzzi, Serafino Vitè; Prod.: Ambrosio (serie d'Oro) ■ 35mm. L. or.: 320 m. L.: 280 m. D.: 15' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

IL CLARINO DI TONTOLINI

Italia, 1911

■ Int.: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Matilde Guillaume (la fidanzata); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

PROGRAMMA 4: 1911 - DONNE+SENTIMENTO=LUNGOMETRAGGIO PROGRAMME 4: 1911 - IN THE MOOD FOR MOODS: THE LONGER FEATURE FILM

Programma di / Programme by Mariann Lewinsky e Giovanni Lasi

Calvario, con i suoi 950 m. di lunghezza è il primo lungometraggio prodotto dalla Pasquali, che lo pubblicizza esplicitamente come “dramma passionale moderno”. In effetti il film mostra molti caratteri di modernità che giustificano la frase di lancio. Il dramma di una donna virtuosa (Lydia De Roberti) tradita e brutalizzata dal marito (Ubaldo Maria Del Colle) ha come sfondo il frenetico e infido scenario della città moderna, implicitamente identificato come luogo di perdizione, palcoscenico ideale di incalliti giocatori d'azzardo, di adulteri impenitenti, di amanti senza scrupoli. Un ambiente urbano cinico e dissoluto che i realizzatori di *Calvario* plasmano sul modello dei film “sensazionali” prodotti in Danimarca e accolti con grande favore nelle sale italiane. Di particolare interesse la prova di Lydia De Roberti, che con la sua recitazione intensa, dagli accenti melodrammatici marcati si impone in scena con grande personalità. La stampa non mancherà di sottolineare le doti mostrate dall'attrice in questo film. La drammatizzazione del gesto, l'espressione del volto, lo strazio, lo spasimo, l'angoscia dell'anima: un vocabolario dedicato all'interpretazione della De Roberti che diventerà usuale qualche anno più tardi nelle recensioni riservate ai *diva-film* di cui *Calvario* è forse una primordiale anteprima.

Giovanni Lasi

Nell'autunno del 1911, Victorin Jasset pubblica sul *Ciné-Journal* una storia della produzione cinematografica e del «ciné» dagli inizi nel 1898. Osserva come nel 1906 sono uscite le prime “scènes sentimentales”, tra cui *La Loi du pardon* (il film sarà presentato all'interno della rassegna su Capellani), che “avrà un enorme successo... la via è stata indicata”. Jasset si dedica poi alla recitazione, che all'epoca non aveva particolare rilievo: “Il prologo della scena si raccontava rapidamente, il più rapidamente possibile, e poi l'azione. Non si poteva perdere tempo su minuzie come la costruzione del personaggio o sfumature d'espressione”. I lungometraggi del 1911 non sono tutti lunghi alla stessa maniera: alcuni sono cresciuti verso l'esterno ed hanno sviluppato una trama più corposa – vale per il genere di Jasset, il poliziesco. Altri sono, per così dire, cresciuti verso l'interno, e la trama non è più sostanziosa che in un corto: nell'accresciuta lunghezza trovano spazio stati d'animo ed emozioni, sguardi, pose e sfumature sulle facce che esprimono lo stato d'animo dei personaggi. *Ekspeditricen* è un meraviglioso esempio di questa dimensione emozionale; e si capisce che al pubblico cominciasse a piacere questa nuova forma espressiva.

Svariate sono però le opinioni sul lungometraggio: un prezioso testimone è il corto *Ein Augenblick im Paradies*, in cui gli artisti del varietà si prendono gioco del film lungo. Lene Land fa una parodia della Nielsen e della sua interpretazione nel film *In dem grossen Augenblick*, che diventa *Tonbild: Der Schrei nach dem Kind* [Sonoro: l'urlo al bambino]. Persino le didascalie sono una presa in giro e annunciano un film che dura un'ora e mezza.

With 950 meters Calvario was the first feature length film produced by Pasquali, which advertised it expressly as a “modern passionate drama.” In fact, the film contains many elements of modernity that justify this promotional campaign. The drama of a virtuous woman (Lydia De Roberti) cheated on and abused by her husband (Ubaldo Maria Del Colle) is set in the frenetic, deceptive world of the modern city, implicitly identified as a place of depravity, the perfect stage for veteran gamblers, unrepentant adulterers and unscrupulous lovers. A cynical and depraved setting that the creators of Calvario shaped around the “sensational” films produced in Denmark, which were received enthusiastically by Italian audiences. Lydia De Roberti, with her intense acting sprinkled with melodramatic accents, takes the stage with great personality. The press did not fail to highlight the skill demonstrated by the actress in the film. The dramatization of gestures, the expression of the face, torment, suffering, the agony of the soul: a vocabulary dedicated to De Roberti's performance that would become the norm a few years later in the reviews of film divas of which Calvario perhaps provides the first sneak preview.

Giovanni Lasi

In his 1911 review of the history of film production and of the «Ciné» since its beginnings around 1898, Victorin Jasset records that the first scènes sentimentales, such as La Loi du pardon (which can be seen in our Albert Capellani section this year) came out around 1906. “They were tremendously successful... they pointed the way.” Jasset goes on to talk about acting, which at that time was not of central importance: “We quickly – as quickly as possible – explained the early stages of the scene and then got on to the significant action. We could not waste time on trifles such as creating a role or conveying nuances.”

When we look at the longer films of 1911, they are not all long in the same way. Some have grown outwards and accommodate more action in the longer running time. This is the case in Jasset's genre, the crime thriller. Others seem to have grown inwards: the net amount of action is no greater than in a short film, but the longer duration allows time for moods and emotions to develop, for glances and body language, for nuanced changes in facial expression, as the protagonists' innermost feelings are conveyed to the visible surface. Ekspeditricen is a wonderful example of this new dimension of emotional atmospheres: we can see how audiences discovered a new kind of pleasure in the cinema.

But in those days the reaction to longer entertainment features was mixed. The short film Ein Augenblick im Paradies is a real find, with vaudeville artistes really going for these longer films. In it, Lene Land parodies Nielsen in the 1911 film In dem grossen Augenblick, which had just been released, with an intertitle: «Tonbild: Der Schrei nach dem Kind» (Sound picture Cry for the Child). Another intertitle promises that the film will have a running time of an hour and a half, and in other ways too the intertitles are

Anche il pubblico non è sempre e solo entusiasta: “Per molti il bello del cinema finisce con il passaggio dalle corte scene drammatiche al lungometraggio. Non è più la stessa cosa. Non c’è più l’onnicomprendivo programma variopinto, che Grosz rimpiangeva nel 1931: “Che programmi che c’erano, duravano ore...normalmente 20 numeri, ingresso 10 o 20 Pfennig... Strano, prima andavo molto più spesso al cinema”. “I corti non dovrebbero essere il pre-programma, ma il programma. Il cinema d’anteguerra era più vario”. (Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, 1984, p. 63)

*mocking. Audiences were not very enthusiastic either. Fritz Güttinger has collected the moans about how much better everything had been before into an anthology. When the (short) film dramas were superseded by the (long) features, people said, much of the fun went out of the cinema. It was not the same any more. It was no longer the pot-pourri-style, all-purpose programme that Georg Grosz was still lamenting in 1931. “How wonderful were these hours-long programmes... 20 items, nothing unusual, admission ten or twenty pfennigs... Strangely, I used to go the cinema far more often in the old days.” “The short film should not be the supporting programme but the programme itself... Cinema before the war was much more varied.” (Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, 1984, p 63)*

EIN AUGENBLICK IM PARADIES

Germania, 1911 Regia: Georg Schubert

■ Int.: Lene Land (Asta Nielsen), Robert Steidl (Max Linder), Saharet, Little Pich, The Five Lorrison; Prod.: Protoskop Film ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv

CALVARIO

Italia, 1911 Regia: Ubaldo Maria Del Colle

■ F.: Giovanni Vitrotti; Int.: Lydia De Roberti (Enrichetta Dupuis), Ubaldo Maria Del Colle (Conte Valery); Prod.: Pasquali ■ 35mm. L. or.: 950 m. L.: 833 m. D.: 40' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

EKSPEDITRICEN

Danimarca, 1911 Regia: August Blom

■ Sog.: Lau Lauritzen Sr.; Int.: Clara Wieth (Ebba), Carlo Wieht (Edgar), Thorkild Roose (padre di Edgar), Ella la Cour (madre di Edgar); Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 971 m. D.: 47' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 5: GAUMONT PALACE “IL PIÙ GRANDE CINEMA DEL MONDO” PROGRAMME 5: THE GAUMONT PALACE “THE BIGGEST CINEMA IN THE WORLD”

Programma e note di / Programme and notes by Agnès Bertola, Pierre Philippe

Nel 1911 Léon Gaumont acquista l’immenso ippodromo di Place de Clichy per dare alla sua ditta la vetrina che merita in quel momento, al culmine della rivalità con i fratelli Pathé. In precedenza lo spazio aveva ospitato solo spettacoli di massa, compreso un celebre *Vercingétorix* con una corsa di bighe romane concepita da Victorin Jasset (cui Gaumont aveva già affidato l’incarico di aiuto regista di Alice Guy per *La Vie du Christ*).

L’auditorium viene rapidamente dotato di uno schermo consono alle sue dimensioni, di oltre mille posti e di tutti i vantaggi offerti dai luoghi d’intrattenimento dell’epoca: comode poltrone, una vasta galleria con piccoli negozi, bar, e, davanti allo schermo (la proiezione avviene per trasparenza), un’orchestra di 40 elementi diretta da Paul Fosse. Più tardi arriveranno gli organi, ma le attrazioni sono fin dall’inizio una componente importante del programma di questo complesso che già si definisce «il cinema più grande del mondo».

Le attrazioni si alternano ai cortometraggi e ai mediometraggi girati a grande velocità dal *théâtre de poses* di Buttes Chaumont per alimentare quella voragine di emozioni che è il Gaumont Palace, assediato da una folla sedotta dal suo lusso ostentato e dalla varietà delle sue attrazioni. Sullo schermo ci sono tutte le variazioni che la compagnia della margherita considera l’essenza stessa della nuova arte: drammi umanitari, farse anarchiche, testimonianze di ciò che la nuova tecnologia permette alle masse di apprezzare con i loro occhi: famosi cantanti filmati come se fossero presenti in carne e ossa

In 1911, Léon Gaumont bought the immense hippodrome on Place de Clichy, so as to give his company the showcase it needed at this period, when competition with the Pathé brothers was at its height. Up to then this venue had only housed massive spectacles, including a celebrated Vercingétorix, which featured a Roman chariot race master-minded by Victorin Jasset (whom Gaumont had already employed as assistant director to Alice Guy on La Vie du Christ).

The auditorium was rapidly furnished with a screen appropriate to its size, over a thousand seats and all the advantages offered by entertainment venues at the time: comfortable seating, a vast promenade area with small shops, bars and, in front of the (back-projection) screen, an orchestra of 40 players, conducted by Paul Fosse. The organ would arrive later, but right from the beginning variety acts formed a major part of the programme of this complex – which was already calling itself “the biggest cinema in the world”. The variety acts alternated with the short and medium-length films that the studio – or théâtre de poses – in the Buttes Chaumont park was turning out at speed, just to feed the voracious appetite that was the Gaumont Palace – besieged as it now was by crowds seduced by its ostentatious luxury and the variety of its attractions. On screen were the whole range of what this company with the daisy trade-mark considered the very essence of the new art: humanitarian dramas and anarchic farces, testimony to what this new technology allowed ordinary people to enjoy at first hand: popular singers

(le Phonoscènes) e i documentari e i cinegiornali allora considerati la scuola dell'avvenire. Per non parlare degli intermezzi dal vivo, le più belle pagine delle opere in cartellone nei teatri lirici.

Più in là nel tempo verranno le meraviglie del cinema a colori naturali, la famosa «tricromia» di Gaumontcolor: la sua apoteosi, nel 1919, sarà il trionfante spettacolo de *La Revue*, esclusivo reportage sulla parata della vittoria del 1918.

Così, fin dalla sua creazione, la leggenda di questa sala mitica continuò a crescere, sino al 1972, anno in cui fu distrutta per far spazio a uno sconcertante complesso alberghiero e commerciale. Ma ai suoi tempi il Gaumont Palace era stato, effettivamente, «il cinema più grande del mondo» con i suoi 6000 posti, la sua estetica rinnovata nel 1930, il suo schermo modulare e le sue attrazioni sempre più sofisticate.

I film qui presentati nel programma «Una serata al Gaumont Palace» risalgono tutti al 1911, anno di nascita di questa nave da sogno sulla quale vi invitiamo a salire per un grande viaggio attraverso le immagini.

Pierre Philippe

filmed as if they were present in the flesh (the Phonoscènes), and the documentaries and current affairs that this period considered to be the school of the future. Not to mention the live interludes with performances of the most beautiful parts of works currently playing at opera houses.

Later still it would offer the wonders of cinema in natural colour, Gaumontcolor's famous "trichromic" system: its high point, in 1919, would be the triumphant La Revue, an exclusive report on the 1918 victory parade.

Thus, from the very beginning, the legend of this mythical venue grew, until, alas, it was destroyed in 1972, its place taken by a depressing hotel and shopping complex. But in its time the Gaumont Palace did indeed become "the biggest cinema in the world", with 6,000 seats, its look entirely revamped in 1930, its multi-purpose screen and its variety acts by then ever more sophisticated.

Most of the films in the programme "An Evening at the Gaumont Palace" date from 1911, the year this liner set off on its dream cruise. We hope they will bring you too on board, for a grand voyage in images.

Pierre Philippe



Cinema Gaumont Palace, da Gaumont Pathé Archives

L'ÉCOLE DES PUPILLES DE LA MARINE

Francia, 1911

■ Prod.: Gaumont (No. 5290) ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

LES CHALANDS

Francia, 1911 Regia: Georges-André Lacroix

■ Prod.: Gaumont (No. 3549) ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

ANNA, QU'EST-CE QUE T'ATTENDS?

Francia, 1911

■ Fonoscena; Testo: Alexandre Trébitsch, Henri Christiné; Mu.: Clarence W. Murphy, Harry Fragson; Prod.: Gaumont (No. 760) ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

LA MUSICOMANIE

Francia, 1911 Regia: Emile Cohl

■ Prod.: Gaumont (No. 3235) ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

BÉBÉ EST NEURASTHÉNIQUE

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: Clément Mary (Bébé), Paul Manson (il padre), René Carl (la madre), Jeanne Saint-Bonnet (la balia); Prod.: Gaumont (No. 3634) ■ 35mm. L.: 215 m. D.: 10'30" a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

QUESTIONS INDISCRÈTES

Francia, ca. 1905 Regia: Alice Guy

■ Fonoscena; Int.: Félix Mayol; Prod.: Gaumont (No. 154) ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 3'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

L'INTRUSE

Francia, 1911

■ Int.: Clément e Alphonsine Mary;

Prod.: Gaumont (No. 3503) ■ 16mm. L.: 113 m. D.: 13'30" a 18 f/s. Bn ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

ACTUALITÉ GAUMONT / NEWSREEL GAUMONT

Francia, 1911

■ Selezione di 7 estratti dai cinegiornali Gaumont: *France. Départ du paquebot France pour New York, Paris. Manifestations du 1er mai; Les Londoniens donnent à manger aux mouettes sur les bords de la Tamise; Moscou. Bénédiction des eaux de la Moskova; Chamonix. Sports d'hiver, Milan. La Foire la plus ancienne; France, mode. Présentation de manteaux et robes du soir dans un salon* ■ 35mm. D.: 4'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

NON, TU NE SORTIRAS PAS SANS MOI

Francia, 1911 Regia: Jean Durand

■ Prod.: Gaumont (No. 3695) ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

PROGRAMMA 6: PATHÉ E I SUOI MARCHI INTERNAZIONALI PROGRAMME 6: PATHÉ AND ITS INTERNATIONAL BRANDS

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Nel gennaio del 1911 gli stabilimenti Pathé Frères cominciano a segnalare i nuovi film prodotti nel *Bulletin Hebdomadaire Pathé Frères*. La società leader del mercato inaugura un nuovo sistema di produzione e di marketing, basata su società affiliate in altri Paesi; le *Séries de production*, che prima fungevano da struttura per la produzione e la programmazione in sala, d'ora in poi serviranno solamente a dare indicazione sul genere. L'offerta della Pathé sui mercati nazionali ed esteri offre una maggiore varietà per la programmazione, ed è quindi un buon affare per i distributori: "Cos'è che cerca l'esercente? Un programma la cui varietà soddisfi la sua clientela, e ne garantisca la fidelizzazione. È facile da trovare, un programma così? No". Per poter offrire un listino sempre più diversificato, "gli stabilimenti Pathé Frères hanno deciso di produrre meno scene per dedicarsi sempre più alla distribuzione di quelle prodotte dalle società affiliate, specializzatesi in un genere".

In January 1911 the Établissements Pathé Frères started announcing their new films in a weekly Bulletin Hebdomadaire Pathé Frères. The market leader now made a definitive change in its production and marketing system, which would now be based on subsidiaries in different Countries, while the séries de production categories, which had previously dictated the industry's operational methods, now served simply as an indication of genre. In offering these different brands, Pathé promised greater variety in its presentations: "What does the cinema manager want? A programme with enough variety to satisfy its customers and secure their loyalty. Is it easy to put together such a programme? No." So as to offer the widest possible range, the Établissements Pathé Frères decided "to produce fewer scenes in order to concentrate on releasing those developed by the different brands, each one specialising in its own individual genre." The article then goes on to introduce the brands: the Film d'Arte Italiana

Nell'articolo vengono presentati alcune *marques* (assolutamente non tutte) – Film d'Arte Italiana (F.A.I.), Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.), Film Russe, American Kinema, Modern Pictures, Comica, Nizza e Imperium – ed anche le serie prodotte della casa madre, come il Pathé-Journal, le Séries d'art, le Serie Pathécolor così come le Vues de Vulgarisation Scientifique. (*Un programme varié*, "Bulletin Hebdomadaire Pathé Frères", 1911, pp. 11-12).

Nel nostro programma ci sono solo sei delle marche Pathé. La produzione dell'American Kinema, e i suoi molti western con gli indiani, meriterebbe una ricerca e presentazione approfondita. Bousquet sostiene che la Thanouser non è una produzione affiliata, ma solo distribuita dalla Pathé – *The Coffin-Ship* sembra decisamente un film low-budget, che non ha i tratti tipici della Pathé. Il film industriale della Imperium è invece di notevole qualità visiva e trasforma il chiaroscuro degli interni in un gioco di fuorifuoco.

(F.A.I.), the Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.), the Film Russe, American Kinema, Modern Pictures, Comica, Nizza and Imperium, as well as the parent company's products, the Pathé-Journal, the Série d'art, the Série Pathécolor and the Vues de vulgarisation scientifique. ("A varied programme", Bulletin Hebdomadaire Pathé Frères, 1911, pp. 11-12).

Our programme can only illustrate six of these brands. The American Kinema films, especially their many Westerns with stories centring on the Indians, should be seen more frequently and properly appreciated. Thanouser was, according to Bousquet, not a Pathé subsidiary but Pathé distributed its product. The Coffin-Ship was plainly low-budget – which was never a Pathé characteristic. Imperium's industrial films are visually impressive, transforming the lighting conditions that made interior filming so tricky into a virtuoso play of soft and sharp focus.

LA PHYSIQUE AMUSANTE

Francia, 1911

■ Pathé Serie No. 6: *Enseignement sciences naturelles*; Prod.: Pathé (No. 4576) ■ 35mm. L.: 165 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

A WESTERN MEMORY

Stati Uniti, 1911

■ T. fr.: *Le Coeur de violette*; Int.: Crane Wilbur; Prod.: American Kinema; Distr.: Pathé Frères (No. 5108) ■ 35mm. L.: 302 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

AN UP-TO-DATE SQUAW

Stati Uniti, 1911

■ T. fr.: *L'Indienne Ko-To-Sho se modernise*; Prod.: American Kinema; Distr.: Pathé Frères (No. 4876) ■ 35mm. L.: 212 m. D.: 10" a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

THE COFFIN SHIP

Stati Uniti, 1911

■ Prod.: Thanouser ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 15' a

Collezione Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé

18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

LA FABRICATION MÉCANIQUE D'UN LIVRE

Francia, 1911

■ Prod.: Imperium Film; Distr.: Pathé Frères (No. 4563) ■ 35mm. L.: 189 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

LE ROMAN DE LA MOMIE

Francia, 1911 Regia: René Leprince,
Co-regia: Albert Capellani

■ T. it.: *Il romanzo della mummia*; Sog.: dall'omonimo romanzo di Théophile Gautier (1858); Scen.: Théo Bergerat; Int.: Paul Franck (Lord Evandale), Romuald Joubé (il faraone), il mimo Thalès, Louis Ravet, Miss California (la mummia), Jeanne Brindeau; Prod.: S.C.A.G.L.; Distr.: Pathé Frères (No. 4063) ■ 35mm. L.: 220 m. D.: 11' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

ROSALIE EMMÉNAGE

Francia, 1911 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Sarah Duhamel; Prod.: Comica; Distr.: Pathé frères (No. 4135) ■ 35mm. L.: 124,5 m. D.: 6' a 18f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

PARTE 2: CINEGIONALI 1911. L'ASSEDIO DI SIDNEY STREET PART 2: NEWSREEL 1911. SIEGE OF SIDNEY STREET

L'assedio di Sidney Street ebbe luogo il 3 gennaio del 1911 come conseguenza dell'omicidio di tre poliziotti di Londra, avvenuta il 16 dicembre 1910, mentre intervenivano contro i membri di un gruppo anarchico lettone che stava scassinando una gioielleria in Houndsditch (una strada nel centro di Londra). Due complici degli anarchici (non direttamente coinvolti negli omicidi) furono snidati nelle loro camere al n. 100 di Sidney Street nel misero East End di Londra. Il successivo assedio della polizia armata e delle guardie scozzesi fu filmato da cinque società cinematografiche di notiziari e testimoniato dalla folla numerosa dei londinesi e dal futuro ministro dell'interno Winston Churchill, il cui coinvolgimento nell'azione suscitò molte controversie. I due anarchici perirono nella casa, che s'incendiò accidentalmente e un pompiere morì quando crollò una parte dell'edificio in fiamme. La sequenza finale dell'assedio fu immortalata da Hitchcock in *L'uomo che sapeva troppo* (1934). Non si sa se esistessero dei filmati girati da Co-operative e Warwick ma possediamo questi tre filmati girati da angolazioni diverse da Pathé, Gaumont e Andrew Pictures.

The Siege of Sidney Street occurred on 3 January 1911 as the consequence of the murder of three London policemen on 16 December 1910 who interrupted members of a Latvian anarchist group burgling a jeweller's shop in Houndsditch (a street in the City of London). Two associates of the anarchists (not directly involved in the murders) were tracked down to rooms in No. 100 Sidney Street in the poor East End of London. The subsequent siege by armed police and Scots Guards was filmed by five news film companies and witnessed by great crowds of Londoners and the then Home Secretary Winston Churchill, whose involvement in the action caused much controversy. The two anarchists died in the house, which eventually caught fire and a fireman died when part of the burning building collapsed. The final shoot out of the siege was immortalised by Hitchcock in The Man Who Knew Too Much (1934). Films by Co-operative and Warwick are not known to exist but we do have these three films, different views from Pathé, Gaumont and Andrews Pictures.

Bryony Dixon

Bryony Dixon

THE BATTLE OF LONDON

Francia, 1911

■ Prod.: Pathé Frères ■ DigiBeta. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

THE GREAT EAST END ANARCHIST BATTLE

Francia, 1911

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 76 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

HOUNDSDITCH MURDERS

Gran Bretagna, 1911

■ Prod.: Andrews Pictures ■ 35mm. L.: 87 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 7: NASCITA DEL GIALLO PROGRAMME 7: A THRILL IS BORN

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

La storia del cinema può definire il 1911 "l'anno del poliziesco". *Zigomar* di Victorin Jasset, il film danese *Gar-el-hama* e la serie (comica) di Nick Winter firmata Pathé portano il genere alla piena affermazione. Nella sua genealogia si trova una produzione teatrale di successo del 1903, il mimodramma *La Main* di Henry Bérény (Musica) e Charlotte Wiehe (Pantomima), a cui segue una versione cinematografica (*La Main*, 1908, *Le Film d'Art*, con Charlotte Wiehe e Max Dearly) ed un vero e proprio gruppo di film, tra cui *Flirt dangereux* (1911) e *Le Visiteur* (1911) con la ballerina Polaire (protagonista della pantomima omonima), oltre a due

Thanks to the breakthrough of Victorin Jasset's Zigomar, the Danish film Gar-el-hama and Pathé's Nick Winter (comedy) series, 1911 can go down in cinema history as the year of the crime thriller. The genealogy however goes further back, to a 1903 stage production, a mimodrame entitled La Main, by Henry Bérény (music) and Charlotte Wiehe (mime). This spawned a film version of the show (La Main 1908, Le Film d'Art, with Charlotte Wiehe and Max Dearly) and several other films, including Flirt dangereux (1911) and Le Visiteur (1911), with the dancer Polaire (who also starred in a mime show with the same title for



The Lonsdale Operator © EYE Film Institute Netherlands

film di Capellani – *L'Homme aux gants blancs* (1908, nel nostro programma di apertura) e *L'Épouvante* (1911, programmato lo scorso anno nella rassegna su Capellani).

Il programma mette in parallelo *The Lonsdale Operator* – esempio noto di un film con montaggio incalzante, *Cross-cutting* e *Last minute rescue* – ed il corrispettivo europeo *Un Cri dans la nuit* di Victorin Jasset. E per contro presenta un altro gruppo di film, nei quali il montaggio non è il mezzo principale per generare tensione, tutt'altro. Qui la tensione è il frutto dell'arte espressiva della pantomima, che ha bisogno di inquadrature ininterrotte e molto lunghe.

the stage), as well as two films by Albert Capellani, aL'Homme aux gants blancs (1908, in our first programme) and L'Épouvante (1911, programmed in Capellani's retrospective last year).

Our programme pairs The Lonsdale Operator – the classic montage, cross-cutting and last-minute-rescue film – with a comparable European example, the suspenseful Un cri dans la nuit, by Victorin Jasset. Contrasted with these is a group of films in which no montage is used in the creation of suspense. Quite the contrary. Here tension is created by the expressiveness of the mime: to be effective it needs very long shots, preferably with no cuts.

PARTE 1: MADRE MONTAGGIO PART 1: MOTHER MONTAGE

UN CRI DANS LA NUIT

Francia, 1911 Regia: Victorin Jasset

■ Scen.: Victorin Jasset; Op.: Ravet; Int.: Charles Krauss, André Liabel, Paul Guiché, Marcel Vibert, Marise Dauvray, Cécile Guyon; Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 217 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

NICK WINTER ET L'AFFAIRE DU CÉLÉBRIC HÔTEL

Francia, 1911

■ Int.: Georges Vinter, Jacques Normand (il complice), Jacques Vandenne (il padrone) ■ 35mm. L.: 147 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

THE LONSDALE OPERATOR

Stati Uniti, 1911 Regia: David W. Griffith

■ Scen.: Mack Sennett; F.: G.W. Bitzer; Int.: Blanche Sweet (la telegrafista), George O. Nicholls (il padre), Frank Grandon (l'ingegnere), Dell Henderson, Joseph Graybill, Wilfred Lucas, Edward Dillon; Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 306 m. D.: 15' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Film Institute Netherlands

PARTE 2: PADRE PANTOMIMA PART 2: FATHER PANTOMIME

LA MAIN

Francia, 1908

■ Mimodramma di Henry Bérény; Int.: Wiehe (la ballerina), Coquet (l'amico), Max Dearly (il furfante); Prod.: Film d'Art; Distr.: Pathé Frères (No. 2603) ■ 35mm. L.: 252 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC Archives Françaises du Film

LE VISITEUR

Francia, 1911

Regia: René Leprince, Albert Capellani

■ T. ted.: *Das Angstgefühl*; Int.: Polaire, Georges Tréville, Georges Baud, Thalès, Cécile Barré; Prod.: S.C.A.G.L.; Distr.: Pathé Frères (No. 4619) ■ 35mm. L.: 265 m. D.: 16' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsches Institut für Filmkunde

FLIRT DANGEREUX

Francia, 1911 Regia: René Leprince

■ Int.: Claude Garry, Jeanne Provost; Prod.: Pathé Frères (No. 4596) ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek, CNC-Archives Françaises du Film

ROBINET INNAMORATO DI UNA CHANTEUSE

Italia, 1911 Regia: Marcel Fabre

■ F.: Giovanni Vitrotti; Int.: Marcel Fabre (Robinet), Gigetta Morano; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 8: 1911 - LO SPECCHIO DEL PRESENTE PROGRAMME 8: 1911 - THE MIRROR OF THE TIMES

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

In sala è il 2011, e sullo schermo c'è il 1911: mentre vediamo i film del passato, li mescoliamo con il nostro presente: Giorgio V, incoronato il 22 luglio 1911, non era quello che abbiamo visto da poco al cinema - il padre insensibile di Giorgio VI, il re balzubiente? E la persecuzione della pubblicità sempre a caccia di clienti ci segue ovunque, come Cretinetti, spietato agente di assicurazioni, segue la coppia di sposi. Gli avvenimenti recenti rendono attuali i film che fanno vedere regioni come i paesi arabi o la Cina. L'energia nucleare ha portato ai disastri di Chernobyl e a Fukushima; cento anni fa le peggiori catastrofi causate dall'uomo in Europa erano i disastri minerari, cioè sempre nel campo della produzione energetica. Nel 1911 Victorin Jasset non realizza solo *Au pays des ténèbres* (due anni prima del *Germinal* di Capellani) e la prima serie di *Zigomar (Le Roi des voleurs)*, ma scrive anche una storia del cinema, che si chiude nel 1910 con il successo delle commedie Vitagraph in Europa: "Tra il 1909 e il 1910 fecero la loro comparsa le prime commedie della Vitagraph. Fino a quel momento l'intera produzione [della Scuola americana] era mediocre, poi banale. Di colpo arrivarono dei capolavori. Era nata una nuova Scuola, che s'imponeva a tutto il mercato, non solo agli artisti ma anche al grande pubblico, che l'accoglieva con entusiasmo. La Scuola americana si distingueva dalla nostra su tre punti principali: 1. Il campo dell' inquadratura 2. La recitazione 3. Le sceneggiature" (V. Jasset, *Étude sur la mise en scène en Cinématographie*, "Ciné-Journal", 170, 25 novembre 1911, p. 26).

*In the auditorium it is 2011 and on the screen 1911; and while we watch the films of the past they start to merge into our present. The George V whom we see here crowned in 1911 is the very same that we saw recently in the cinema, the unfeeling father of the stammering George VI. And just as the bride and groom in the Cretinetti film are mercilessly pursued by the insurance agent as potential customers, so are we pursued by advertising, for similar reasons. Current events give to films showing specific areas of the world (Arab lands, China) – an enhanced actuality. The generation of nuclear power led to Chernobyl and Fukushima: a hundred years ago in Europe the most terrible man-made catastrophes were mining accidents. In 1911 Victorin Jasset not only made *Au pays des ténèbres* (two years before Capellani's *Germinal*) and the first episode of *Zigomar (Le Roi des voleurs)*: he also wrote an essay on the history of the development of cinema, ending (or at least breaking off) with the success of the Vitagraph comedies in about 1910. "Around 1909 to 1910 the first Vitagraph comedies appeared. Up to then, all production [of the American school] was bad, banal. Suddenly masterpieces started to appear. A new school was born and made its presence felt everywhere, not only among actors but among the general public, which welcomed it with open arms. The American school differed from ours in three main ways: 1. The camera range 2. The interplay of the actors 3. The plot structure" (V. Jasset, "Étude sur la mise en scène en cinématographie", *Ciné-Journal* no. 170, 25 November 1911, p. 26.).*

CAMEL CARAVAN

(?), 1911

■ Prod.: Scientific Film ■ 35mm. L.: 79 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LE THÉÂTRE POPULAIRE ARABE

Francia, 1911

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: CNC- Archives Françaises du Film

LA PEUR DES OMBRES

Francia, 1911 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Léontine; Prod.: Pathé Frères (No. 4588) ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn. Didascalie

tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, EYE Film Institute Netherlands

FESTA PIROTECNICA NEL CIELO DI LONDRA

Gran Bretagna, 1911 ?

■ Prod.: Urban Film ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4'22" a 16 f/s. Col. Senza didascalie / No intertitles. ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro digitale eseguito nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Digitally restored in 2011 by L'Immagine Ritrovata film laboratory

CHEZ LES MURUTS, PEUPLADE SAUVAGE DU NORD DE BORNEO

Francia, 1911

■ Prod.: Pathé Frères (No. 4616) ■ 35mm. L.

or: 160 m. L.: 97 m. D.: 5' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

EXCURSION EN CHINE

Francia, 1911

■ T. ol.: *Een Uitsapje door China*; Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

CRETINETTI AGENTE DI ASSICURAZIONI

Italia, 1911

■ T. fr.: *Gribouille agent d'assurances*; Int.: Andre Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 191 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC Archives Françaises du Film



Excursion en Chine © EYE Film Institute Netherlands

PARTE 2: VICTORIN JASSET, REGISTA E STORICO DEL CINEMA **PART 2: VICTORIN JASSET, DIRECTOR AND FILM HISTORIAN**

AU PAYS DES TÉNÈBRES

Francia, 1911 Regia: Victorin Jasset

■ Int.: Charles Krauss, André Liabel, Marcel Vi-
bert, Cécil Guyon; Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 517
m. D.: 25' a 18 f/s. Bn. Didascalie fiamminghe /
Flemish intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale
de Belgique

THE TIRED ABSENT - MINDED MAN

Stati Uniti, 1911

■ Int.: John Bunny, Edith Storey, Lillian Walker;
Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 7' a 18
f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■
Da: CSC Cineteca Nazionale

PROGRAMMA 9: PANTOMIMA 2 - PULCINELLA, PIERROT, PINOCCHIO PROGRAMME 9: PANTOMIME 2 - PUNCH, PIERROT, PINOCCHIO

Programma di / Programme by Mariann Lewinsky e note di / and notes by David Mayer, Giovanni Lasi

All'inizio della *féerie* di Albert Capellani *La Vie de Polichinelle* (1907), Polichinelle, un automa in un negozio di giocattoli, viene separato dalla sua compagna, un automa femmina, inscatolata e spedita al palazzo di un duca per divertire gli aristocratici amici del padrone di casa. Al disperato Polichinelle viene offerta la possibilità di riavere la bambola a grandezza umana grazie all'intervento di una fata che lo trasforma in uomo. Polichinelle, come Pinocchio, è molto più un essere umano che un giocattolo, e gli ostacoli scenici in cui si imbatte sono la realizzazione pratica degli effetti descritti e illustrati da Georges Moynet in *Trucs et Décors* (1893). Gli storici del teatro interessati a recuperare la struttura e le tecniche della pantomima tardo-vittoriana in un film francese accessibile degli inizi del XX secolo potranno soddisfare la loro curiosità grazie a questo titolo Pathé.

David Mayer

Una capriola e Tontolini si trasforma nel burattino più famoso del mondo: con il salto mortale di Ferdinand Guillaume, già interprete della celebre serie comica della Cines, si apre *Pinocchio*, lungometraggio chilometrico della Casa romana. Il pur apprezzabile gesto atletico dell'attore francese – peraltro discendente da famosa famiglia circense – è *performance* certo di minor conto rispetto alla straordinaria prova “muscolare” della Cines, capace di produrre un film di ben 1350 metri, dimensione mai raggiunta prima nella storia della cinematografia nazionale. Il film, girato da Gant (pseudonimo del conte Giulio Antamoro), traspone sullo schermo la parabola esemplare del burattino di legno creato da Carlo Collodi (alias Carlo Lorenzini), mantenendo intatti i valori educativi alla base dal racconto, ma enfatizzando i caratteri spettacolari tipici del genere avventuroso, addirittura con l'inclusione di un'estemporanea carica di pellerossa che evidentemente non era contemplata nella versione letteraria originale. Nonostante la vivacità dell'azione il *Pinocchio* cinematografico della Cines si distingue per il lirismo e la toccante drammaticità con cui vengono risolti gli episodi più commoventi della trama, mirabilmente tradotti in “cinema” dall'abilità di Antamoro e dalle qualità interpretative di Guillaume, non solo acrobata, ma anche grande attore.

Giovanni Lasi

Albert Capellani's Féerie Vie de Polichinelle (1907) begins as Polichinelle, an automaton in a toyshop, is separated from his partner, a female automaton, when she is boxed and shipped to a ducal palace to amuse the noble's aristocratic guests. Despairing, Polichinelle is given a chance to recover this human-size doll when a fairy queen gives him life. Polichinelle or Punch, much like Pinocchio, is far more human than a toy, and the scenic obstacles that he encounters are fully realised renderings of the effects described and illustrated in Georges Moynet's Trucs et Décors (1893). Theatre historians seeking to recover the narrative and technologies of late-Victorian pantomime in a accessible early twentieth century French film may find that wish satisfied by this Pathé film.

David Mayer

One somersault and Tontolini turned into the most famous puppet in the world: with a flip Ferdinand Guillaume, the actor of Cines's famous comic series, opened Pinocchio, the Roman studio's kilometric feature length film. The French actor's impressive athletic feat – he was the descendant of a famous circus family – is a minor performance in comparison to Cines's extraordinary show of strength producing 1350 meters, a length that had never been reached before in the history of Italian film. The film, shot by Gant (the pseudonym of Count Giulio Antamoro), transferred to screen the parable of the wooden puppet by Carlo Collodi (alias Carlo Lorenzini), keeping intact the underlying educational values of the story, the spectacular qualities of the adventure genre, even including an improvised charge of Indians, which evidently was not contemplated by the original literary work. Despite the lively action of the film, Pinocchio by Cines stands out for its lyricism and the touching drama with which the most moving episodes of the story are resolved, admirably translated into “film” with the skills Antamoro and the acting abilities of Guillaume, who proves to be not only an acrobat but also a great actor.

Giovanni Lasi

LA LÉGENDE DE POLICHINELLE

Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ Int.: Max Linder; Prod.: Pathé Frères (No. 1783)
■ 35mm. L. or.: 410 m. L.: 340 m. D.: 16'30" a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■
Da: BFI National Archive

FUMÉES D'IVRESSE

Francia, 1910

■ 35mm. L.: 50 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives
Françaises du Film

PINOCCHIO

Italia, 1911 Regia: Giulio Antamoro

■ Int.: Ferdinand Guillaume (Pinocchio), Augusto Mastripietri (Geppetto), Lea Giunchi (la fata), Natalino Guillaume (Lucignolo); Prod.: Cines (No. 672) ■ 35mm. L. or.: 1350 m. L.: 1086 m. D.: 53' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC Cineteca Nazionale ■ Restaurato dalla Cineteca Nazionale CSC in coll. con La Cineteca Italiana di Milano