CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Immagini di Stoccolma / *Images of* Stockholm 1897

Compilation di 17 film Lumière (per ognuno è indicato il rispettivo n. nel Catalogo Lumière)
Compilation of 17 Lumière films. The numbers are their Lumière Catalogue numbers (#533-548).

ENTRÉE DU CHÂTEAU DANS LE VIEUX STOCKHOLM (1897, #533)
ARRIVÉE D'UN BATEAU ET DÉBARQUEMENT À L'EXPOSITION (1897, #534)
ARRIVÉE DE LA GARDE AU PALAIS ROYAL, I (1897, #535)
ARRIVÉE DE LA GARDE AU PALAIS ROYAL, II (1897, #536)
ARRIVÉE DU ROI À L'EXPOSITION (1897, #537)
ARRIVÉE DU KRONPRINZ À L'EXPOSITION (#538)
ENTRÉE DU CORTÈGE ROYAL À L'EXPOSITION (#539)
INAUGURATION DES PALAIS (1900, #1153)
UNE BATAILLE DANS LE VIEUX STOCKHOLM (1897, #540)
ENTRÉE DE L'EXPOSITION (1897, #541)
ARRIVÉE À L'EXPOSITION EN BATEAU (1897, #542)
AVESTA: LES CHUTES (1897, #543)
KASTELLHOLMEN: PANORAMA (1897, #544)
NORRSTRÖM: DÉBARQUEMENT (1897, #545)
NORRSTRÖM: PANORAMA (1897, #546)
SALTSJÖBADEN: DÉPART EN CHEMIN DE FER, PANORAMA (1897, #547)
STRANDVÄGEN: PANORAMA (1897, #548)

PROD: Lumière. PHOTOG: Alexandre Promio. COPIA/COPY: 35mm (da/*from* 35mm neg. dupl.), 245 m. (1 rl.), 14' (16 fps); senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Restauro 2025: copia safety 35mm ricavata da un duplicato negativo 35mm realizzato nel 2025. Entrambi gli elementi sono stati prodotti nel laboratorio Haghefilm di Waddinxveen, in Olanda. L'elemento di partenza è stato un duplicato positivo acetato 35mm ottenuto nel 1953 a partire dai negativi camera Lumière.
Restored 2025: *35mm safety print struck from a 35mm duplicate negative made in 2025. Both elements were made at the Haghefilm laboratory, Waddinxveen, The Netherlands. The source element for this duplication was a 35mm acetate duplicate positive made in 1953 from the Lumière camera negatives.*

Dalla metà del diciannovesimo secolo in poi esposizioni e fiere commerciali divennero una delle più vivaci espressioni della modernizzazione e dello sviluppo industriale nella società. Furono altresì essenziali per rendere popolare e diffondere il nuovo medium delle immagini in movimento. In Svezia le prime proiezioni ebbero luogo nel giugno 1896, organizzate a Malmö dall'impresario teatrale danese Harald Limkilde nel corso della Nordiska industri- och slöjdutställningen (Esposizione dell'industria e dell'artigianato nordici). L'anno successivo Stoccolma ospitò l'Allmänna Konst- och Industriutställningen, una grande mostra dell'industria e dell'artigianato che si tenne sull'isola di Djurgården nel centro della città e fu inaugurata il 15 maggio. A quell'epoca in Svezia le esposizioni di questo tipo erano frequenti, ma quella del 1897 fu particolarmente importante perché celebrò il venticinquesimo anniversario del regno di Oscar II, re di Svezia e di Norvegia (che allora erano unite).

L'operatore dei Lumière Alexandre Promio giunse a Stoccolma per riprendere vedute della città, oltre che per documentare quest'eccezionale evento. Insieme ad altri titoli del catalogo Lumière, i suoi film furono proiettati in una sala attrezzata con un Kinematograph Lumière all'ingresso dell'esposizione per tutta la durata dell'evento, che si protrasse fino a ottobre. Promio supervisionò l'installazione del Kinematograph, il cui funzionamento fu affidato alla Numa Petersons Handels- och Fabriks-AB, che fornì anche le apparecchiature di laboratorio per lo sviluppo e la stampa delle pellicole. Delle sedici vedute colte da Promio, otto riguardano l'esposizione. Due vennero filmate in una zona in cui erano state ricostruite le strade della Stoccolma medievale; una, *Une Bataille dans le vieux Stockholm*, ritrae la messinscena di una rissa tra due coppie. Gli altri film mostrano l'arrivo degli ospiti reali e immagini dell'ingresso dell'esposizione.

Nel corso del suo soggiorno Promio filmò inoltre alcune scene di altre parti di Stoccolma, come la parata delle guardie di fonte al palazzo reale e altre famose vedute riprese dall'acqua. Le carrellate – ottenute montando la cinepresa su un'imbarcazione – creano effetti splendidi, particolarmente in *Strandvägen: Panorama*, l'ultimo film della compilazione. Un'altra bellissima carrellata, *Saltsjöbaden: depart en chemin de fer, panorama*, fu filmata nel villaggio di Saltsjöbaden, al di fuori della capitale sulla strada per l'arcipelago baltico. Particolare interessante, *Avesta: les chutes* non fu affatto girato nella zona di Stoccolma, bensì nella Svezia centrale a circa 150 chilometri di distanza.

Dopo Max Skladanowsky, che filmò due scene comiche durante il suo soggiorno a Stoccolma nell'agosto 1896, Alexandre Promio fu il primo cineasta a realizzare riprese cinematografiche in Svezia. Lo assisteva Ernest Florman, un fotografo che aveva seguito le orme del padre e possedeva uno studio con laboratorio. Nel luglio 1897, dopo la partenza di Promio dalla Svezia, Florman filmò il re del Siam, Rama V (Chulalongkorn), salutato da re Oscar II al suo sbarco dinanzi al palazzo reale. *Konungens af Siam landstigning vid Logårdstrappan* fu il primo film realizzato da uno svedese, e fu poi proiettato al Kinematograph Lumiére durante l'esposizione di Djurgården.

From the mid-19th century onward, exhibitions and trade fairs became some of the most vibrant expressions of modernization and industrial development in society. They also played a key role in popularizing and disseminating the new medium of moving images. The first screenings in Sweden took place in June 1896, presented by the Danish theatre owner Harald Limkilde in Malmö during the Nordiska industri- och slöjdutställningen (Nordic Industrial and Crafts Exhibition). The following year, Stockholm hosted the Allmänna Konst- och Industriutställningen, a major industrial and craft exhibition held on the island of Djurgården in central Stockholm, inaugurated on 15 May. While such exhibitions were common in Sweden at the time, the 1897 edition was particularly significant, commemorating the 25th anniversary of King Oscar II's reign of Sweden and Norway (then a Union).

Lumière cinematographer Alexandre Promio came to Stockholm to take views of the city, as well as of this exceptional event. His films were shown in a Lumière Kinematograph theatre at the entrance to the exposition, alongside other titles from the Lumière catalogue, throughout the event, which lasted until October. Promio oversaw the installation of the Kinematograph, run by Numa Petersons Handels- och Fabriks-AB, which also provided the laboratory facilities for the processing and printing of the films. Of the sixteen views captured by Promio, eight are related to the exhibition. Two were filmed in an area where the streets of medieval Stockholm had been reconstructed; one, Une Bataille dans le vieux Stockholm, *depicts a staged fight between two couples. The other films show the arrival of royal guests, and views of the exhibition's entrance.*

During his stay, Promio also captured scenes in other parts of Stockholm, such as the guard parading in front of the Royal Palace, and various landmarks and famous sights seen from the water. The tracking shots – achieved by mounting the camera on a boat – create stunning effects, particularly in Strandvägen: Panorama, *the final film in the compilation. Another beautiful tracking shot,* Saltsjöbaden: depart en chemin de fer, panorama, *was filmed in the village of Saltsjöbaden, outside the capital on the way to the Baltic archipelago. Interestingly,* Avesta: les chutes *was not filmed at all in the Stockholm area, but in central Sweden, some 150 kilometres away.*

After Max Skladanowsky filmed two comic scenes during his stay in Stockholm in August 1896, Alexandre Promio was the first to shoot motion pictures in Sweden. Assisting him was Ernest Florman, a photographer who had followed in his father's footsteps and had his own studio and workshop. In July 1897, after Promio had left Sweden, Florman would film the king of Siam, Rama V (Chulalongkorn), who was greeted by King Oscar II as he disembarked in front of the Royal Palace. Konungens af Siam landstigning vid Logårdstrappan *was the first film made by a Swede, and was subsequently screened at the Lumière Kinematograph during the Djurgården exhibition.*

Nel 1953, in occasione del settecentesimo anniversario della città di Stoccolma, Einar Lauritzen, curatore delle Filmhistoriska samlingarna (le collezioni cinematografiche storiche, da cui trae origine l'attuale archivio dello Svenska Filminstitutet), contattò Henri Langlois alla Cinémathèque française, con l'intenzione di acquisire copie dei film del 1897. Dalla loro corrispondenza, conservata nelle collezioni dello SFI, emerge che Langlois, che all'epoca non era in grado di duplicare i film Lumière, all'inizio di maggio spedì a Stoccolma 17 negativi camera originali (inviando anche, per errore, un film sull'apertura del Grand Palais nel 1900). Furono restituiti alla Francia, assieme a un duplicato negativo richiesto da Langlois, a metà di giugno, poco dopo la presentazione dei film alla censura per la distribuzione in Svezia, sotto forma di compilazione, con il titolo *Stockholmsbilder 1897* (Immagini di Stoccolma 1897). Purtroppo non si conservarono informazioni sulla duplicazione realizzata, e in seguito il duplicato positivo fu persino inventariato erroneamente, datandolo agli anni Settanta. Pertanto non vi era traccia della sua esistenza fino a poco tempo fa, quando nel 2024 fu esaminato durante un'indagine sulle collezioni più antiche dello Svenska Filminstitutet.

Dall'analisi di archivio è emerso che il duplicato era stato realizzato su pellicola non infiammabile Kodak 1953, tramite stampa a contatto e direttamente dai negativi Lumière nel formato corretto. Si trattava di un elemento filmico di particolare interesse, soprattutto perché era una delle poche duplicazioni d'archivio effettuate in Svezia in quel periodo. Ulteriori indagini condussero infine al laboratorio della Svensk Filmindustri (SF) di Filmstaden, nella zona di Råsunda, dove il famoso direttore della fotografia Julius Jaenzon stava allora lavorando alla ricostruzione del negativo – recentemente e miracolosamente riscoperto - di *Gösta Berlings Saga* (Mauritz Stiller, 1924), che si riteneva fosse andato distrutto nel tragico incendio scoppiato nel 1941 nei depositi di quella società. Jaenzon aveva esordito come operatore in Norvegia nel 1905; nel 1910 era entrato alla casa di produzione Svenska Biografteatern, e nel 1919 Magnusson gli affidò il compito di organizzare e dirigere il laboratorio della neonata SF. Jaenzon possedeva pertanto competenze ed esperienza che lo mettevano in grado di duplicare i negativi Lumière. È un'ipotesi che può sembrare plausibile e seducente, ma che forse non potremo mai confermare con certezza, giacché purtroppo gli archivi cartacei del laboratorio SF sono stati eliminati.

A parte il duplicato positivo, gli altri elementi conservati nelle collezioni d'archivio dello Svenska Filminstitutet erano un duplicato negativo realizzato nel 1991 in formato Academy (1.37:1), con nuove didascalie in svedese aggiunte in una fase successiva, e tre copie a 35mm tratte da questo duplicato, e quindi anch'esse in formato non corretto. Benché queste pellicole siano note e disponibili in varie versioni online, derivate spesso da trasferimenti telecinema, nelle collezioni svedesi mancava un elemento che consentisse di presentare in maniera accurata questi film di importanza storica in una sala cinematografica.

L'anno scorso lo Svenska Filminstitutet ha pertanto deciso di effettuare una nuova preservazione fotochimica dell'elemento unico del 1953,

In 1953, in the frame of the 700th anniversary of the city of Stockholm, Einar Lauritzen, the curator of the Filmhistoriska samlingarna (The Film History Collections, the origins of the current archive of the Swedish Film Institute), contacted Henri Langlois at the Cinémathèque française with the aim of acquiring prints of the films from 1897. Their correspondence, kept in the SFI collections, reveals that Langlois, who could not duplicate Lumière films at the time, shipped 17 original camera negatives (also sending by mistake a film about the opening of the Grand Palais in 1900) to Stockholm in early May. These were returned to France, together with a duplicate negative requested by Langlois, in mid-June, shortly after the films were submitted to censorship for distribution in Sweden as a compilation entitled Stockholmsbilder 1897 *(Images of Stockholm 1897). Alas, no information had been kept regarding the duplication made, and later the duplicate positive was even wrongly inventoried as having been done in the 1970s. Therefore, there was no trace of its existence until recently, when it was inspected in 2024 during an investigation of the early collections of the Swedish Film Institute.*

Archival analysis revealed it had been struck on 1953 Kodak safety stock, by contact printing directly from the Lumière negatives, in the correct aspect ratio. This was an intriguing film element, especially as it was one of the rare archival duplications made in Sweden in that period. Further investigation finally led to the laboratory of Svensk Filmindustri (SF) of Filmstaden, in Råsunda, where the well-known cinematographer Julius Jaenzon was at the time working on the reconstruction of the recently and miraculously discovered negative of Gösta Berlings Saga *(Mauritz Stiller, 1924), thought to have been destroyed in a tragic fire at the vaults of the company in 1941. Jaenzon had started as an operator in Norway in 1905 before joining the production company Svenska Biografteatern in 1910, and was later entrusted by Magnusson with setting up and directing the laboratory of the newly created SF in 1919. Therefore, Jaenzon had the skills and the experience to be able to duplicate Lumière negatives. As plausible and seductive as this explanation may be, we may never know with certainty, since the paper archives of the SF laboratory have unfortunately been discarded.*

Apart from the duplicate positive, the other elements held by the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute were a duplicate negative made in 1991 in Academy ratio (1.37:1), with new Swedish intertitles added at a later stage, and three 35mm prints made from it, thus also in the wrong aspect ratio. Although these films are well-known and available in various online versions, mostly derived from telecine transfers, the Swedish collections lacked any element to accurately present these landmark films in a theatrical setting.

The Swedish Film Institute therefore decided last year to undertake a new photochemical preservation from the unique

in modo da ottenere una copia a 35mm nel formato corretto senza didascalie moderne e inventate. Un nuovo duplicato negativo e una copia sono stati realizzati nel 2025 presso il laboratorio Haghefilm di Waddinxveen nei Paesi Bassi. Un'ispezione aveva confermato le ottime condizioni fisiche del duplicato positivo, ma solo la prima proiezione di prova interna della nuova copia a 35mm ne ha rivelato la notevole stabilità e la qualità fotografica. Tutti gli elementi prodotti, sia nel 1953 che nel 2025, sono stati ottenuti mediante stampa a contatto: ciò significa che l'unica cinepresa utilizzata per il film rimane quella manovrata a mano da Promio nel 1897. Non si è fatto ricorso né alla stampa ottica, né alla digitalizzazione. Di conseguenza la nuova copia offre allo spettatore un'esperienza unica e costituisce il percorso più breve possibile tra il momento della ripresa cinematografica originale e la proiezione. Per la prima volta dagli anni Cinquanta del secolo scorso, è possibile apprezzare pienamente la qualità dell'opera di preservazione compiuta a quell'epoca. – Camille Blot-Wellens, Jon Wengström

1953 element, in order to obtain a 35mm print in the correct ratio without modern, invented titles. A new duplicate negative and a print were created in 2025 at Haghefilm in Waddinxveen in The Netherlands. Inspection had confirmed the very good physical condition of the duplicate positive, but it was the first internal test screening of the new 35mm print that revealed its remarkable stability and photographic quality. All the elements produced, both in 1953 and in 2025, were obtained using contact printing, meaning that the only camera involved was the one hand-cranked by Promio in 1897. No optical printing or digitization was used. Consequently, the new print offers a unique viewing experience, and the closest possible route between the original act of photographic capture and projection. For the first time since the 1950s, it is possible to fully appreciate the quality of the preservation work carried out at the time. – Camille Blot-Wellens, Jon Wengström

Réjane

Réjane (Gabrielle Charlotte Réju, 1856-1920) fu un'attrice teatrale e cinematografica, produttrice, proprietaria di teatri e regista teatrale che godette di grande notorietà nei teatri comici europei e nordamericani alla fine dell'Ottocento e all'inizio del secolo successivo. Attrice comica di primo piano della sua generazione a Parigi, nonché ispirazione per il personaggio di Berma in *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, Réjane rivestì un'importanza almeno pari a quella della sua compatriota, la grande attrice drammatica Sarah Bernhardt. Il necrologio di Réjane in *The Literary Digest* lo spiega con eloquenza: "così come Bernhardt ha modernizzato la tradizione di Racine, lei lo ha fatto con quella di Molière."

Réjane era formata al Conservatoire sotto la guida del rinomato attore François-Joseph Regnier. Si diplomò nel 1874 vincendo il secondo premio nella sezione commedia. Benché il trofeo le garantisse la possibilità di unirsi al Théâtre de l'Odéon (secondo soltanto alla Comédie-Française), Réjane preferì il Théâtre du Vaudeville, considerato il migliore negli allestimenti comici. Réjane dimostrò con ciò, sebbene in giovane età, di poter già agire indipendentemente dalla tradizione, cogliendo ogni opportunità per sviluppare il proprio talento.

Attiva soprattutto al Vaudeville e al Théâtre des Variétés, Réjane acquisì la fama di brillante attrice comica grazie alla sua speciale abilità nell'interpretare donne della classe lavoratrice, presentate come gente di tutti i giorni ma anche persone del tutto moderne. Diventò celebre in ruoli come quello di Adrienne, frizzante vivandiera della mensa militare, in *Ma Camarade* (1883) di Henri Meilhac e Philippe Gille; in Riquette, pimpante domestica in *Ma Cousine* dello stesso Meilhac (1890); e Catherine, l'astuta ma ignorante lavandaia in *Madame Sans-Gêne* (1893) di Émile Moreau e Victorien Sardou.

Réjane (Gabrielle Charlotte Réju, 1856-1920) was a French stage and film actress, producer, theatre owner, and theatre director who enjoyed prominence in the legitimate comic theatres of Europe and North America in the late 19th and early 20th century. The leading comic actress of her generation in Paris, and an inspiration for Marcel Proust's character of Berma in À la recherche du temps perdu*, her stature was equal to that of her compatriot, the great tragedienne Sarah Bernhardt. Réjane's obituary in* The Literary Digest *accordingly explains: "As Bernhardt modernized the tradition of Racine, she modernized the tradition of Molière."*

Réjane was trained at the French Conservatoire by the renowned actor François-Joseph Regnier. In 1874, she graduated from the Conservatoire with the second prize for comedy. Although this prize granted her the opportunity to join the Théâtre de l'Odéon (considered second in rank to the Comédie-Française), Réjane joined the Théâtre du Vaudeville (considered the best for the presentation of comedy). Réjane therefore indicated, at a young age, that she could act independently of established traditions and would grasp opportunities to develop her trade.

Working largely at the Vaudeville and the Théâtre des Variétés, Réjane achieved comic renown through an idiosyncratic ability to embody working-class women as modern, everyday subjects. She achieved fame in roles such as Adrienne, the spirited vivandière *(military canteen worker) in Henri Meilhac and Philippe Gille's* Ma Camarade *(1883), Riquette, the witty maid in Henri Meilhac's* Ma Cousine *(1890), and Catherine, the clever yet uncultivated* blanchisseuse *(common washerwoman) in Victorien Sardou and Émile Moreau's* Madame Sans-Gêne *(1893). At the Vaudeville,*

Al teatro Vaudeville, Réjane fu diretta per qualche tempo dall'allora marito, l'attore e impresario Paul Porel, dal quale ebbe due figli. I due erano accomunati dal desiderio di rinnovare il repertorio teatrale e di introdurre nuove soluzioni tecniche sul palcoscenico francese.
Réjane vantava un'ampia gamma espressiva nei ruoli presentati a teatro, e li interpretava in maniera rivoluzionaria. In *Ma Cousine*, Réjane si esibì audacemente danzando a gamba tesa nello *chahut* del Moulin Rouge (can-can); presentò una *femme fatale* che adora strapazzare i maschi in *La Glu* (1883); fu l'incarnazione della sofferenza femminile in *Germinie Lacerteaux* di Edmond de Goncourt (1888), e aggiunse un tocco di sottile ironia alla sua caratterizzazione di Nora nelle scene iniziali della *Casa di bambola* di Henrik Ibsen (1894).
Nel 1900 Réjane era acclamata in tutte le maggiori città europee e aveva fatto tournée in Nord America. Le fu dedicato un numero speciale della prestigiosa rivista *Le Théâtre*; come scrisse il critico teatrale Henri Fouquier nell'articolo di apertura, il segreto di Réjane stava tutto nella sua capacità di unire una squisita sensibilità alle maniere del ceto popolare dei *faubourgs* parigini. Fouquier riecheggiava così un precedente tributo a Réjane a firma di Dauphin Meunier nel trimestrale britannico *The Yellow Book* (vol. II, luglio 1894, p.197). Intitolando il suo editoriale semplicemente "Réjane", Meunier ne tesse le lodi affermando che era "una creatura favolosa in forma di persona normale… [con] …l'accento sbrigativo di una ragazza di strada che si trasforma di colpo nel forbito sussurro di una gran dama; … frivolezza e serietà, tenerezza e indifferenza; bellezza senza bellezza, immoralità senza cattiveria: un niente capace di tutto: questa è la Donna di Parigi: questa è la parigina: e Madame Réjane è la parigina incarnata, è tutte le parigine."
Fra il 1900 e il 1920 Réjane era una "parigina" ammirata da tutti, portavoce di profondi cambiamenti sociali e professionali. Nel 1904 ottenne il divorzio da Porel, vincendo una battaglia legale e assicurandosi così completa autonomia nel suo lavoro. Nel 1905 Réjane fondò a Parigi un nuovo teatro, il Théâtre Réjane (già sede del Nouveau-Théâtre). Ne modernizzò gli interni, ingaggiò uno staff interamente femminile e istituì un programma di matinées per sole donne, riuscendo fra a conservare il senso di intimità

[Réjane], c.1908. (Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris)

Réjane was directed for some time by her (then) husband, the actor and manager Paul Porel, with whom she had two children. The pair shared a commitment to modernizing the theatre in terms of its repertoire and of introducing new, mechanical improvements to the French stage.
Réjane was broad in the range of roles she introduced to the theatre, and revolutionary in how she interpreted them. In Ma Cousine *Réjane audaciously interpreted the Moulin Rouge's high-kicking* chahut *(can-can), introduced a* femme fatale *who thrills in victimizing men in* La Glu *(1883), incarnated female suffering in Edmond de Goncourt's* Germinie Lacerteaux *(1888), and brought subtle wit to her characterization of Nora in the opening scenes of Henrik Ibsen's* A Doll's House *(1894).*
By 1900, Réjane was celebrated across the major cities of Europe and had toured North America. A special issue of the influential magazine Le Théâtre *was dedicated to her; as the theatre critic Henri Fouquier wrote in the opening article, Réjane's skill lay in her ability to join a refined sensitivity to working-class Parisian (*faubourienne*) allure. Fouquier echoed Dauphin Meunier's earlier tribute to Réjane in the British quarterly* The Yellow Book *(Vol. II, July 1894, p.197). Entitled simply "Réjane", Meunier rhapsodized that she was "a fabulous being, in everyday human form… [with] …the rude accents of a street-girl, suddenly changing to the well-bred murmuring of a great lady; … frivolity and earnestness, tenderness and indifference; beauty without beauty, immorality without evil: a nothing capable of everything: such is Woman at Paris: such is the Parisienne: and Madame Réjane is the Parisienne, is all Parisiennes, incarnated."*
Between 1900 and 1920, Réjane was a globally respected "Parisienne" driving tremendous social and professional change. In 1904 she divorced Porel, winning a legal battle to manage her own affairs. In 1905, Réjane established a theatre in Paris, the Théâtre Réjane (home of the former Nouveau-Théâtre). She modernized the décor, instituted an all-women staff and weekly women-only matinees, and characteristically maintained boulevard intimacy in a modern building. In April 1910, Réjane was the biggest star to

boulevardière in un edificio completamente rinnovato. Nell'aprile 1910 Réjane era la più grande stella del *music hall* londinese; presentò brevi selezioni dal suo ormai glorioso repertorio all'Hippodrome da poco ristrutturato. Divenne così l'interprete più pagata nella storia del teatro di varietà, riuscendo ad attirare nuove categorie di spettatori anche a livello internazionale (in particolare le donne e le famiglie).

Ormai divenuta una matura professionista parigina nelle prime file di ciò che sarebbe diventata la cultura americana della celebrità, Réjane fu altresì in totale controllo dei propri affari e dei suoi progetti artistici. Come dimostra questo programma, i suoi interessi si estesero anche al cinema. Senza ombra di dubbio, così come Réjane ampliò il suo repertorio di donne del popolo sul palcoscenico, mise *le peuple* al centro dell'attenzione nei suoi film. Adattò nel 1900 *Ma Cousine* per il Phono-Cinéma-Théâtre di Paul Decauville; lanciò nel 1911, con gran *battage* pubblicitario, il lungometraggio *Madame Sans-Gêne* diretto da André Calmettes e Henri Desfontaines per Le Film d'Art della Pathé; apparve in una quantità di cinegiornali, e adattò nel 1916 la pièce patriottica *Alsace* di Gaston Leroux e Lucien Camille sotto la regia di Henri Pouctal, sempre per Le Film d'Art). *Alsace* sarà presentato alle Giornate del 2026, una volta completato il restauro a cura della Cinémathèque française. Una fra le sue opere perdute o conservate in forma frammentaria è la sua ultima interpretazione in *Miarka, la fille à l'ourse* (Louis Mercanton, 1920).

Ho dedicato questa introduzione al riesame di Réjane in quanto attrice teatrale che ha goduto di una "carrierografia" (per usare un termine della storica Annette Förster) che incluse il cinema alla fine del diciannovesimo secolo e all'inizio del ventesimo. Ciò che manca ancora a questa descrizione, tuttavia, è un aspetto della vita di Réjane a lei molto caro: la sua posizione di madre che lavora.

Réjane ebbe due figli, Germaine e Jacques Porel. Poco dopo la pubblicazione del mio volume *Transnational Trailblazers of Early Cinema: Sarah Bernhardt, Gabrielle Réjane, Mistinguett* (University of California Press, Open Access, 2023), ricevetti un inatteso messaggio email. Leggeva così:

> Cara Victoria,
> Si dà il caso che io sia la pronipote di Réjane, e dedico i miei sforzi alla riscoperta della sua vicenda e delle sue realizzazioni, finora quasi sempre … la figlia di Réjane, Germaine [Porel], fu una meravigliosa nonna che sostenne il teatro a New York. Sposò un chirurgo americano [Philip Duncan Wilson] (1916) e ispirò la mia vita a teatro...

Questo programma è la mia sincera risposta alla famiglia statunitense di Réjane. Sostengo che le contraddittorie relazioni stabilite da Réjane fra mondanità e impegno, teatro e cinema, commedia popolare e sofisticata, l'America e la Francia, il lavoro e la maternità sono alla base di tutto il suo lavoro, non solo nella storia del cinema ma anche attraverso i diversi mondi che abitiamo. – Victoria Duckett

enter the London music hall, presenting "Short Selections" from her now-famous repertoire at the newly refurbished Hippodrome. In this way, she became the highest-paid performer to be engaged by the variety theatre, while also reaching new and untested international publics (notably, women and families).

Now a mature Parisian professional in the European vanguard of what would become American celebrity culture, Réjane also stood at the helm of her own business and creative enterprises. As this programme demonstrates, these enterprises included engagement in film. Indeed, just as Réjane expanded the repertoire of working-class women on the stage, so too did she centralize le peuple *across a range of films. In 1900 she adapted* Ma Cousine *for Paul Decauville's Phono-Cinéma-Théâtre, launched the much-publicized feature film* Madame Sans-Gêne *in 1911 (André Calmettes and Henri Desfontaines, Pathé/Le Film d'Art), was recorded in a variety of newsreels, and adapted Gaston Leroux and Lucien Camille's patriotic play* Alsace *to film in 1916 (Henri Pouctal, Pathé/Le Film d'Art).* Alsace *will be screened at the Giornate in 2026, following a restoration currently being completed at the Cinémathèque française. Among the works that have been lost and/or only exist in fragmentary form is her final appearance, in* Miarka, la fille à l'ourse *(*Gypsy Passion*, Louis Mercanton, 1920).*

I have dedicated this introduction to framing Réjane as a stage actress who enjoyed a "careerography" (to use historian Annette Förster's term) that included film in the late 19th and early 20th century. What is missing in this description, however, is an aspect of Réjane's life that she held dear – her status as a working mother.

Réjane had two children, Germaine and Jacques Porel. Soon after the publication of my book Transnational Trailblazers of Early Cinema: Sarah Bernhardt, Gabrielle Réjane, Mistinguett *(University of California Press, Open Access, 2023), I opened an unsolicited e-mail. It read:*

> *Dear Victoria,*
> *I happen to be the great grand-daughter of Réjane and am devoted to her history and accomplishments that have mostly been unrecognized … Réjane's daughter Germaine [Porel] was my divine grandmother who supported the theatre in New York City, having married an American surgeon [Philip Duncan Wilson] (1916) and inspired my own life in the theatre...*

This programme is my earnest reply to Réjane's American family. I propose that the contradictory connections Réjane makes — between frivolity and earnestness, theatre and film, popular and legitimate comedy, America and France, work and motherhood – inform our own work, not only across film history, but also across the different worlds we inhabit. – Victoria Duckett

MA COUSINE (FR 1900)

SCEN: dalla commedia di/*based on the play by* Henri Meilhac (27.10.1890, Théâtre des Variétés, Paris). PROD: Paul Decauville, S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre. CAST: Gabrielle Réjane (*Riquette*), ? (*Baronessa/Baroness d'Arney la Hutte*), ? (*suo marito/her husband*). COPIA/COPY: DCP, 3'21" (da/*from* 35mm pos. nitr.); senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Digitalizzato da un positivo originale 35mm depositato alla Cinémathèque française / *Digitized from an original 35mm print deposited at the Cinémathèque française.*

Ma Cousine fu visto per la prima volta in più di un secolo quando fu proiettato alle Giornate del 2012. Ciò accadde appena un anno dopo che un importante collezionista di cinema delle origini, Olivier Auboin-Vermorel, ne aveva depositato copia alla Cinémathèque française. Si tratta di un'opera che fa apprezzare ancora di più la profondità e la ricchezza espressiva del Phono-Cinéma-Théâtre, e che offre uno sguardo più unico che raro sullo stile squisitamente fisico della comicità di Réjane. La vediamo qui nel ruolo della sfacciata e capricciosa parigina Riquette dalla pièce teatrale *Ma Cousine* (1890) di Henri Meilhac, per la quale Édouard Noël e Edmond Stollig avevano espresso il loro entusiasmo nei loro *Annales du théâtre et de la musique* in virtù del suo giocondo naturalismo e della sua pantomima danzata. Fu proprio questo ruolo, da lei interpretato per la prima volta al Théâtre des Variétés nel 1890, a suggellare la reputazione di Réjane. *Ma Cousine* mostra Réjane nel secondo atto della pièce, nel ruolo di Riquette. Sta imitando la protagonista di un popolare testo teatrale (*Le Piston d'Hortense*) e lo fa su richiesta della cugina, la baronessa d'Arney la Hutte. La baronessa, che sta cercando di ricomporre un matrimonio alla deriva, se ne sta seduta a osservare Riquette insieme al marito nel loro salotto borghese. Réjane mima così, in maniera per così dire autoriflessiva, la figura di un'attrice di Parigi, con l'irresistibile satira del celebre can-can (noto come *chahut*, che si potrebbe tradurre come "scatenare un putiferio").

Va notato che fu la stessa Réjane a decidere di eseguire lo *chahut* in questa scena. Ottenuto il permesso dal signor Baron (direttore del Théâtre des Variétés), del commediografo Meilhac (che aveva proposto una danza più morigerata) e di Charles Zidler (co-fondatore del Moulin Rouge), Réjane volle avvalersi dell'esperienza della signorina "Grille d'Égout" (che si potrebbe tradurre come "tombino di fogna"). Grille d'Égout (si chiamava in realtà Lucienne Beuze), rinomata ballerina del Moulin Rouge, aiutò Réjane sia nella coreografia

Ma cousine, 1900. Gabrielle Réjane.
(Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris)

Réjane's Ma Cousine *was seen for the first time in over a century when it was screened at the Giornate in 2012. This was just one year after the important collector of early cinema, Olivier Auboin-Vermorel, deposited the print in the Cinémathèque française. A work that newly augments our appreciation of the depth and richness of the Phono-Cinéma-Théâtre, it is also one that gives singular insight into Réjane's physical style of comic performance. Featuring Réjane as the cheeky, capricious Parisian maid Riquette from Henri Meilhac's 1890 play* Ma Cousine*, it showcases the gay naturalism and the pantomimic dance that Édouard Noël and Edmond Stollig enthused about in their* Annales du théâtre et de la musique. *It was this role, first performed at the Théâtre des Variétés in 1890, that helped seal Réjane's renown.*

Ma Cousine *features Réjane in the second act of the play, as Riquette. She is mimicking the star of a popular play (*Le Piston d'Hortense*) and performs at the request of her cousin, the Baroness d'Arney la Hutte. The baroness, seeking to repair a broken marriage, sits watching Riquette with her husband in their bourgeois parlour. Réjane therefore self-reflexively mimes the role of a Parisian actress, comically satirizing a scene that includes the popular can-can dance (known as the* chahut*, which translates as "to raise an uproar").*

Importantly, it was Réjane's decision to perform the chahut *in this scene. Obtaining permission from M. Baron (the manager of the Théâtre des Variétés), the playwright Meilhac (who had proposed a "sober" dance), as well as permission from Charles Zidler (the co-founder of the Moulin Rouge), Réjane also sought expert direction from Mlle. "Grille d'Égout" (rough translation, "sewer grill"). Grille d'Égout (real name Lucienne Beuze) was a famous dancer at the Moulin Rouge; she assisted Réjane with*

che nell'abbigliamento. Come spiegò la stessa Réjane, la difficoltà della scena riguardava il ballo tanto quanto allacciare correttamente le sottovesti.
Réjane apparve piuttosto tardi nel programma del Phono-Cinéma-Théâtre, nel settembre del 1900, anziché all'inaugurazione della serie nell'aprile di quell'anno. Come spiegò il giornale *Le Gaulois*, l'ingaggio di Réjane fu un vero colpo grosso che trasformò il programma in un "nuovo trionfo". Il successo fu reso possibile da spettatori parigini, provinciali e stranieri, accomunati nelle loro risate di fronte all'abilità di Réjane di trascendere le classi sociali francesi così come la famosa gerarchia dei teatri della capitale con la sua disinvolta gaiezza. Sarà bene rammentare che all'Esposizione di Parigi del 1900, dove fu presentato il Phono-Cinéma-Théâtre, gli spettatori si trovarono di fronte a un film del tutto "sperimentale" sul piano tecnico, sociale e spaziale. Lo vedremo qui in versione muta, senza colonna sonora. – Victoria Duckett

both her choreography and costume. As Réjane explained, the difficulty of the scene lay as much in the dance, as in the sourcing of correctly laced petticoats.
Réjane was a late entry to the Phono-Cinéma-Théâtre programme, appearing in September 1900, rather than at its April launch. As the newspaper Le Gaulois *explained, Réjane was a sensational addition, transforming the programme into a "new triumph". Parisian, provincial, and foreign visitors all created this success, laughing at Réjane's ability to bridge French social classes as well as the capital's famous hierarchy of theatres through her cheeky* gaminerie. *We do well to recall that at the Paris Exposition of 1900, where the Phono-Cinéma-Théâtre was originally presented, audiences gathered around a film that was technically, socially, and spatially "experimental". The film will be shown silent, without a soundtrack. – Victoria Duckett*

[RÉJANE] (FR, c. 1908)
PROD: Actualité Pathé. CAST: Gabrielle Réjane. COPIA/COPY: DCP (2K), 29"; senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Queste immagini tratte da un cinegiornale Pathé raffigurano Réjane all'esterno del suo teatro, il Théâtre Réjane. Già noto come Nouveau-Théâtre (oggi Théâtre du Paris), il Théâtre Réjane era un palcoscenico all'avanguardia per l'epoca. Ubicato al numero 15 di Rue Blanche nel nono Arrondissement, aprì i battenti con gran battage pubblicitario il 14 dicembre 1906. Fra le innovazioni introdotte da Réjane c'era un personale interamente femminile (vestito in uniformi di seta rosso-bruna), una quantità di servizi (sale per fumatori e di lettura, saloni, atrii e ristoranti), così come una nuova tavolozza cromatica a dominante bianca, giallo pallido e rosa per gli arredamenti e i programmi di sala. Réjane assunse il controllo del teatro poco dopo aver divorziato da Paul Porel, suo marito e manager. Dopo aver lasciato il Théâtre du Vaudeville nel 1905 e aver difeso con successo il diritto ad amministrare la propria carriera artistica durante le (ampiamente pubblicizzate) udienze in Tribunale, l'attrice si presenta all'obiettivo come una figura orgogliosa ma cordiale.
Oltre all'importanza del luogo di ripresa, il film si segnala per il suo ritratto di Réjane come donna d'affari e di mondo. Apre e legge un telegramma per strada; mentre i passanti la osservano, chiacchiera con un uomo e con un'elegante signorina. Durante la conversazione, Réjane apre a bella posta la pelliccia rivelando una lunga collana e un'enorme spilla in stile Lalique. Una vettura coperta, con tanto di autista, occupa nel frattempo circa un terzo dell'inquadratura. Il pubblico del periodo avrebbe capito subito che si trattava dell'automobile di Réjane, una C.G.V. coupé a 20 cavalli che il *Chicago Tribune* del 10 aprile 1904 e altri quotidiani definirono "la più lussuosa quattroruote di Parigi"; vantava cinque sedili regolabili ed era rinomata per le sue moderne "apparecchiature di illuminazione e riscaldamento".

This Pathé actuality footage documents Réjane outside her theatre, the Théâtre Réjane. Formerly known as the Nouveau-Théâtre (and today known as the Théâtre de Paris), the Théâtre Réjane was considered a progressive theatre. Located at 15 Rue Blanche, in the 9th Arrondissement, it opened to fanfare on 14 December 1906. Among the innovations that Réjane introduced were an all-female staff (uniformed in reddish-brown silk dresses), an expanded range of amenities (including smoking rooms, reading rooms, salons, foyers, and restaurants), as well as a new colour scheme of white, pale yellow, and pink for her interior décor and printed programmes. Réjane took charge of this theatre soon after her divorce from Paul Porel, her husband and manager. Leaving the Théâtre du Vaudeville in 1905, and successfully defending her right to manage her own career and performances during highly publicized divorce proceedings, she presents herself on film as a proud and cheerful figure.
In addition to the significance of the location, the film shows Réjane is a woman of business and fashion. Standing on the street, she opens and reads a telegram; watched by onlookers, she converses with a man and a well-dressed young woman. During the conversation Réjane pointedly opens her fur coat to reveal a long necklace and a large Lalique-style brooch on her dress. Throughout, a chauffeur-driven closed car strategically occupies about a third of the screen. Contemporary viewers would have recognized that this was Réjane's own vehicle: a C.G.V. 20-horsepower saloon coupe that the Chicago Tribune *(10 April 1904) and other papers reported was "the most luxurious automobile in Paris"; it featured five adjustable seats, and was*

Come sempre attrice di consumata esperienza, Réjane si rivolge alla macchina da presa con un lungo sguardo prima di lasciarsi andare a un ampio sorriso. Come la stessa Réjane ricorda agli spettatori, lei è una parigina moderna e alla moda, l'autorevole dirigente di un teatro, e un'attrice comica il cui nome è legato alla gioia, alla risata e a uno spirito brillante. – VICTORIA DUCKETT

celebrated for its modern "lighting and warming arrangements". Ever a consummate performer, Réjane acknowledges the camera with a long stare, and later breaks into a broad smile. As Réjane reminds viewers, she is a fashionably modern Parisienne, the powerful manager of a theatre, and a comic actress who is associated with joy, laughter, and wit. – VICTORIA DUCKETT

MADAME SANS-GÊNE (FR 1911)

REGIA/DIR: Henri Desfontaines, André Calmettes. SCEN: Paul Gavault, dalla commedia di/*based on the play by* Victorien Sardou & Émile Moreau (27.10.1893, Théâtre du Vaudeville, Paris). SCG/DES: Simas et Leclerc. COST: Théâtre Réjane. CAST: Gabrielle Réjane (*Madame Sans-Gêne, Maréchale Lefebvre, Duchesse de Dantzig*), Edmond Duquesne (*Napoléon*), Dorival (*Le Maréchal Lefebvre, Duc de Dantzig*), Jacques Volnys (*Le Comte de Neipperg*), Rablet (*Joseph Fouché*), Aimée Raynal (*Marie Louise*). PROD: S.C.A.G.L./Le Film d'Art. DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 10.11.1911. COPIA/COPY: DCP (4K), 29'26", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., imbibito e pochoir/ *tinting & stencil-colour*); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque française, Paris.

Scansionato in 4K presso i laboratori del CNC a partire di un positivo 35mm della Cinémathèque française / *Digitized in 4K at the laboratory of the CNC by the Cinémathèque française from a 35mm print in its collections.*

Madame Sans-Gêne è un film in tre bobine realizzato dalla Film d'Art sotto la regia di André Calmettes e Henri Desfontaines. La pellicola è un adattamento del celebre testo teatrale di Victorien Sardou ed Émile Moreau, inaugurato da Réjane nel ruolo di protagonista al Théâtre du Vaudeville il 27 ottobre 1893. Edmond Duquesne, che già aveva interpretato Napoleone nella pièce originale, riprende qui il suo ruolo; gli altri interpreti principali sono invece nuovi, ingaggiati dai grandi teatri parigini. La vicenda narra le vicissitudini di una lavandaia nota come "Madame Sans-Gêne" ("svergognata"), che ascende dal ruolo di donna al servizio dell'ancora sconosciuto soldato Napoleone Bonaparte al rango di duchessa che deve imparare a vestirsi e comportarsi come si deve alla corte dell'Imperatore.

Il racconto è articolato in un prologo e in tre atti. Il prologo presenta Réjane come giovane e sbrigativa lavandaia del giovane Napoleone. È il 10 agosto 1792, e le truppe rivoluzionarie prendono d'assalto il palazzo delle Tuileries. Lei salva un nobiluomo austriaco, il Conte di Neipperg, dalla torma dei rivoluzionari, ed è presa sotto l'ala del sergente Lefebvre. Nel primo atto, la parte più comica e farsesca, è l'anno 1812; Napoleone è Imperatore, e lei è una lavandaia nobilitata al rango di moglie del sergente, ora Maresciallo di Francia e Duca di Danzica. La vediamo prendere esilaranti lezioni di etichetta prima di essere promossa al ruolo regale al Château de Compiègne. Dopo aver recato offesa alle sorelle di Napoleone, salva il consorte e la propria posizione ricordando a Napoleone che lui l'aveva conosciuta quando la loro situazione era ben diversa. Il culmine dell'intreccio giunge nel terzo atto, quando lei e Joseph Fouché salvano la vita al conte Neipperg, aiutandolo a tornare in Austria in seguito all'accusa di una tresca amorosa con l'imperatrice Marie-Louise.

Alcune recensioni del periodo videro la trama escogitata da Sardou come esempio di bassa cucina teatrale, ma nessuno mise in discussione la magistrale prova di Réjane nel ruolo di comica e volgare

Madame Sans-Gêne *is a 3-reel film made by Le Film d'Art under the direction of André Calmettes and Henri Desfontaines. The film adapts Victorien Sardou and Émile Moreau's famous play, premiered by Réjane in the title role at the Théâtre du Vaudeville on 27 October 1893. Edmond Duquesne, the play's original Napoleon, reprises his role; other key characters are newly cast, drawn from across legitimate theatres in Paris. The story follows the rise of a washerwoman known as "Madame Sans-Gêne" ("Madame Shameless"), from working for the then little-known republican soldier Napoleon Bonaparte, to the rank of a Duchess, who must learn to behave and dress appropriately within Napoleon's Court.*

The narrative unfolds across a prologue and three acts. The prologue introduces her as the young Napoleon's comically self-assured and unceremonious washerwoman. It is 10 August 1792, and armed revolutionaries have stormed the Tuileries palace. She saves an Austrian nobleman, the Comte de Neipperg, from the revolutionary mob. She also secures the affections of Sergeant Lefebvre. In Act 1, the film's most obviously farcical and comic section, it is 1812; Napoleon is Emperor, and she is an ennobled laundress, having married her Sergeant, who is now a Maréchal of France and the Duke of Dantzig. She hilariously takes lessons in deportment and receives royalty at the Château de Compiègne. When she offends Napoleon's sisters, she saves her husband and her position by reminding Napoleon that he knew her when their circumstances were very different. The climax of the story emerges in Act 3, when she and Joseph Fouché save the life of Count Neipperg, helping him to return to Austria when it is alleged he is having an affair with the Empress Marie-Louise.

While some contemporary reviewers saw Sardou's narrative as an example of theatrical cookery, Réjane's magisterial

blanchisseuse. La pièce andò in scena più di 400 volte, consacrando Réjane come interprete brillante di punta sui palcoscenici parigini.
La caratterizzazione di Madame Sans-Gêne come donna del popolo, non disgiunta dal ricorso ad aneddoti e stratagemmi femminili per rappresentare l'epoca napoleonica nel suo insieme, era di per sé degna di nota. Réjane sposta l'attenzione da Napoleone a una duchessa, da un soldato a una lavandaia, dal potere militare a una comica performance di astuzia domestica e mobilità sociale. Scrivendo a proposito della ripresa della pièce per il pubblico internazionale in visita all'Esposizione di Parigi del 1900, Henry Fouquier – critico teatrale di *Le Figaro* – chiuse un articolo sul periodico *Le Théâtre* con la seguente dichiarazione: "ed è il trionfo della nostra nobile tradizione che una fanciulla seducente e di buon cuore si trasformi d'un colpo nell'angelo custode di un eroe".
Anche se Calmettes e Desfontaines non portarono alcuna innovazione di rilievo alla tecnica cinematografica in *Madame Sans-Gêne* – le statiche inquadrature si succedono in lunghe sequenze dal tono uniforme, concentrandosi su costumi e arredamenti del periodo – l'opera è certamente sperimentale in ciò che rappresenta. Per cominciare, la pellicola suggella *Madame Sans-Gêne* in quanto parte di un'impresa teatrale di più ampia portata, Le Film d'Art. Vi si suggerisce con spirito democratico che un personaggio femminile delle classi popolari può esercitare un forte richiamo presso il grande pubblico. L'adattamento della pièce al cinema è poi un riflesso della sua agenda: l'idea che la mobilità interclassista sia accessibile agli spettatori. Perciò, così come la nuova duchessa si destreggia alla Corte con il suo caratteristico aplomb, il pubblico popolare dell'epoca poteva confrontarsi con film di alto livello interpretati dai migliori attori francesi provenienti dai migliori teatri di Parigi. Il fatto che il ruolo comico di una donna della classe lavoratrice sia trasformato in materiale adatto a un lungometraggio afferma *Madame Sans-Gêne* in quanto opera risolutamente progressista.
Pubblicizzato negli Stati Uniti come spettacolo per cinematografi di prima categoria, e utilizzando nuove strategie di promozione (foto di scena, programmi di sala, comunicati stampa e perfino una serie di conferenze), il film fu presentato insieme al dramma con Sarah Bernhardt *La Dame aux camélias* (Henri Desfontaines e Louis Mercanton, 1912) come doppio programma. Poiché faceva ampio uso del colore e rappresentava ciò che era allora un lungometraggio, gli spettatori si trovarono

Madame Sans-Gêne, 1911. Poster di/*by* Georges Dola. (La Cinémathèque française)

performance as a comic and vulgar blanchisseuse *(laundress) was unquestioned. The play ran for over 400 consecutive performances, and consecrated Réjane's fame as the leading comic actress of Paris.*
The characterization of Madame Sans-Gêne as a representative of The People, combined with the use of anecdote and female wiles to represent the Napoleonic era, was significant. Réjane shifts attention from Napoleon to a Duchess, from a soldier to a washerwoman, and from military power to a comic performance of domestic cunning and class change. Writing about the play's revival for the international audiences who were visiting the Paris Exposition in 1900, Henry Fouquier (theatre critic of Le Figaro*) concluded an article in* Le Théâtre *with the statement: "It is the triumph of our noble tradition that a good-hearted* grisette *with a charming temperament is, for an instant, the good angel of a hero."*
Although Calmettes and Desfontaines did not bring experimentation in film technique to Madame Sans-Gêne *– static shots unfold in uniform long-shot sequences, and focus on the play's famous period costumes and décor – the work is certainly experimental in what it presents. Firstly, the film makes Madame Sans-Gêne part of a broader theatrical endeavour, Le Film d'Art. It democratically proposes that a popular female subject would appeal to popular audiences. Moreover, the adaptation of the play to film mirrors the narrative's own proposition: that cross-class mobility is available to audiences. Hence, just as the new Duchess confidently negotiates the Court with her own characteristic aplomb, so too may popular audiences of the time have been newly engaged by "high class" art films featuring France's finest actors drawn from the better theatres of Paris. That the comic role of a working-class woman is appropriate material for a feature-length film positions* Madame Sans-Gêne *at its most progressive.*
Promoted in the United States as entertainment suitable for "first class" theatres, and incorporating newly devised advertising materials (photographs, booklets, press matter, and a lecture series), the film was paired with Sarah Bernhardt's La Dame aux camélias *(Henri Desfontaines and Louis Mercanton, 1912) as a double bill. Because it employed the use of color and composed (what was then) a longer-running film,*

di fronte all'equivalente cinematografico della maschera comica e di quella tragica, parte integrante della tradizione teatrale. In tale prospettiva, l'orgogliosa lavandaia interpretata da Réjane divenne l'epitome di un nuovo modo di raccontare la mobilità sociale, così come la conferma che le attrici francesi erano all'avanguardia nell'evoluzione del cinema agli esordi del Novecento. – Victoria Duckett

audiences were given the cinematic equivalent of the theatre's masks of comedy and tragedy. From this perspective, Réjane's proud washerwoman exemplified a new narrative of social mobility, as well as the affirmation that French actresses were in the vanguard of screen practice in the opening years of the cinematic century. – Victoria Duckett

[LES OBSÈQUES DE GABRIELLE RÉJU, DITE RÉJANE] (FR 1920)

PROD: Actualité Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 52"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Gabrielle Réjane morì di influenza a Parigi il 14 giugno 1920, all'età di 64 anni. La sua scomparsa suscitò viva commozione e fu annunciata il giorno dopo dal quotidiano *Le Figaro* con un titolo in prima pagina che diceva semplicemente "RÉJANE". L'articolo, scritto dal giornalista e scrittore Régis Gignoux, si apriva con un appello al silenzio e al cordoglio: "Réjane è morta. Réjane! Sì. La signora Réjane… Silenzio, signori e signore della Parigi del 1920, un po' di silenzio… E per noi, lacrime. Abbiamo perduto l'anima di Parigi." L'editoriale di Gignoux andò ben oltre il semplice tributo, criticando il tardivo riconoscimento del contributo culturale di Réjane da parte dello Stato francese. Réjane era stata insignita dell'Ordine di Cavaliere della Legione d'Onore – il più alto riconoscimento nazionale – solo quattro mesi prima di morire. Gignoux lamentò questo ritardo, affermando che "finalmente le è stato conferito il Nastro Rosso [della Legione d'Onore], come per scusarsi di non averle dato un'onorificenza al Conservatoire [la scuola nazionale francese di recitazione]" (*Le Figaro*, 15 giugno 1920).

I funerali di Réjane furono imponenti, e organizzati con la solennità di un lutto nazionale. Come si vede da questo filmato, furono utilizzati per la cerimonia due sontuosi carri funebri trainati da cavalli, condotti da uomini in livrea e cappelli a cilindro. I carri erano decorati con enormi corone di fiori; i cavalli erano bardati di nero, con mantelli che recavano il simbolo del giglio e la lettera araldica "R". La processione mostrò anche file di scolarette a fianco del secondo carro funebre, seguite da un corteo formato da membri di ogni classe sociale, fra cui alcune monache e membri dell'Académie Française – soprattutto uomini – con i loro cappelli, in silenzioso tributo.

Il film mostra inoltre le strade assiepate di parigini, venuti a rendere omaggio all'artista: un fotografo, ciclisti, donne, bambini. *The Billboard* segnalò che le esequie avevano attirato importanti personalità del periodo, fra cui Sarah Bernhardt (portata alla cerimonia), Mary Garden, Isadora Duncan ed Elsie Janis. I discorsi funebri non ci sono pervenuti, ma sappiamo che André Honnorat, Ministro alla Pubblica Istruzione, aveva lodato Réjane al ricevimento indetto in occasione del conferimento della Legione d'Onore quattro mesi prima. Citando Alexandre Dumas, si chiese se in fin dei conti "coloro che hanno dato divertimento alle masse non abbiano contribuito alla civiltà molto più di quanto non abbiano fatto tutti i politici che hanno preteso di guidare il mondo." (*New York Times*, 3 febbraio 1920, p. 6). – Victoria Duckett

Gabrielle Réjane died in Paris of influenza on 14 June 1920, aged 64. Her death was widely mourned, marked the next day by a front-page tribute in Le Figaro *titled simply "RÉJANE". The article, written by journalist and author Régis Gignoux, opened with a call for silence and grief: "Réjane is dead. Réjane! Yes. Mme. Réjane… Silence, gentlemen and ladies of 1920 Paris, a little silence… And for us, tears. We lose the soul of Paris." Gignoux's piece went beyond tribute, criticizing the French State's delayed recognition of her cultural contribution. Réjane had been awarded the Chevalier de la Légion d'Honneur – the highest civic national honour – only four months before her death. Gignoux lamented the delay, stating: "Belatedly, she was awarded the Red Ribbon [of the Legion of Honour], as if to apologize for not having granted her a Chair at the Conservatoire [France's national acting school]." (*Le Figaro*, 15 June 1920)*

*Réjane's funeral was a grand public event, treated with the solemnity of national mourning. As this footage shows, the ceremony included two elaborate horse-drawn hearses led by men in full mourning dress and top hats. The hearses are adorned with large floral wreaths, pulled by black-draped ceremonial horses (*chevaux caparaçonnés*), their coverings marked symbolically with fleur-de-lys and a heraldic letter "R". The procession also included lines of schoolgirls in formation flanking the second carriage, followed by marchers from all walks of life, including nuns and members of the Académie Française – mostly men – carrying their hats in silent tribute.*

The film also shows the streets lined with Parisians who gathered to pay their respects: a photographer, cyclists, women, and children. The Billboard *(26.06.1920) noted that the funeral drew important figures of the time, including Sarah Bernhardt (carried to the ceremony), Mary Garden, Isadora Duncan, and Elsie Janis. Although Réjane's eulogies were unrecorded, André Honnorat, the Minister for Public Instruction, had praised Réjane at the luncheon celebrating her Légion d'Honneur four months earlier. Quoting Alexandre Dumas, he asked whether, in the final reckoning, "those who have amused multitudes have done more for civilization than all the politicians who have pretended to conduct the world's affairs." (*New York Times, *03.02.1920). – Victoria Duckett*

Il progetto Biograph / *The Biograph Project* – 2

Il Progetto Biograph è stato intrapreso nel 2016 con l'esplicito obiettivo di restaurare tutti i 450 film in due rulli, un rullo e metà rullo diretti da D.W. Griffith nei più importanti anni formativi del cinema, dal 1908 al 1913 allo scopo di rendere queste opere più accessibili agli studiosi e al pubblico. La durata prevista del progetto è di 20 anni.
Poiché le Giornate del Cinema Muto hanno dedicato ampio spazio tra il 1997 e il 2003 alla proiezione di tutti i film Biograph sopravvissuti, non prevediamo di riproporli tutti. I notevoli progressi nella scansione digitale e nel restauro delle copie su carta (*paper prints*) offrono tuttavia l'occasione di vedere finalmente questi film in versioni di gran lunga migliori rispetto a quelle disponibili sulle copie in formato 16mm della compagnia Renovare, così mediocri che pareva di guardarle attraverso un obiettivo spalmato di vaselina.
Che dire di questi primi film Biograph di Griffith? Le innovazioni non tardano ad arrivare anche in questo stadio così precoce della sua carriera. In film come *The Guerrilla* vediamo un montaggio incrociato sempre più sapiente, anticipatore di *The Lonely Villa* (1909). Cresce anche il ricorso alle panoramiche, e Griffith comincia perfino a introdurre penetranti commenti sulla società in titoli come *The Song of the Shirt*. Attenzione, però: si tratta pur sempre di un percorso che lo vede spesso fare due passi avanti e uno indietro. È il 1908, e Griffith deve sfornare due film ogni settimana. Guardare i film Biograph del 1908 è come fare i minatori di diamanti. C'è una gran quantità di roccia da scavare prima di trovare i gioielli. Ma ci sono tesori che aspettano solo di essere scoperti. – Tracey Goessel

The Biograph Project was initiated in 2016 for the express purpose of restoring all 450 split-reel, one-reel, and two-reel films directed by D. W. Griffith in the most important formative years of cinema, 1908 to 1913, and making them available both to scholars and the general public. The project is anticipated to take 20 years.
Because the Giornate del Cinema Muto devoted time to screening all available Griffith Biographs between 1997 and 2003, it is not anticipated that each film will be repeated here. But improvements in digital scanning and restoration of the paper prints provide an opportunity to see in improved form those films that were then only available via 16mm Renovare prints, which was akin to watching a film through a Vaseline-smeared lens.
How to view these earliest Griffith Biographs? The innovations start to come – even this early. In titles such as The Guerrilla*, we see increasingly sophisticated cross-cutting, anticipating 1909's* The Lonely Villa*. The use of panning increases, and Griffith even begins to introduce pointed social commentary in titles such as* The Song of the Shirt*. But make no mistake about it: it is a two-step forward/one-step back sort of progression. It is 1908, and Griffith has to crank out two films a week. Watching 1908 Biographs is like being a miner, digging for emeralds. There is a lot of rock you have to chip through to get to the gems. But there are treasures to be found. – Tracey Goessel*

Tutte le note seguenti sono a firma di Tracey Goessel. / *All film notes by Tracey Goessel.*

THE PLANTER'S WIFE (US 1908)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Arthur Johnson, Claire McDowell, Harry Solter, Florence Lawrence, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 08/10.09.1908 (Little Falls, New Jersey). USCITA/REL: 20.10.1908.
COPIA/COPY: DCP (4K), 14'20" (da/*from* paper print, 859 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

The Planter's Wife possiede tutta la *verve* assente in *The Vaquero's Vow*. Ciò è dovuto in larga parte a Claire McDowell (nel suo primo ruolo alla Biograph, anche se *The Devil* era stato distribuito due settimane prima) e alla sempre irresistibile Florence Lawrence. Le attrici interpretano due sorelle: McDowell è quella infelice, che pensa di sfuggire a un matrimonio fallito scappando con un garzone del luogo; Lawrence è il maschiaccio che prende con sé un paio di pantaloni, una maschera e un revolver per riportarla a casa.
Ma il film funziona anche perché Griffith sta cominciando a padroneggiare i suoi inseguimenti in barca. Ce ne sono ben quattro nei

The Planter's Wife *has all the zip that* The Vaquero's Vow *lacks. Largely, this is due to Claire McDowell (in the first title she filmed at Biograph, although* The Devil *was released two weeks earlier) and the ever-magnetic Florence Lawrence. They play sisters – McDowell is the one who is unhappy in her marriage, tempted to run away with a local cad; Lawrence is the tomboy who packs a pair of pants, a mask, and a six-shooter to fetch her back.*
But it is also because Griffith is starting to really master his boat chases. Of his first 27 releases, 4 have boat pursuits: The

The Planter's Wife, 1908. Harry Solter, Claire McDowell.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

The Planter's Wife, 1908. Florence Lawrence, George Gebhardt.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

suoi primi 27 film: *The Redman and the Child*, *The Red Girl*, *Where the Breakers Roar*, e questo. Griffith riuscirà ben presto a spingersi ancora oltre in questi salvataggi alla rincorsa utilizzando treni e automobili. Va comunque notato che l'acqua sembra essere il primo elemento con cui si trova a suo agio.

Redman and the Child, The Red Girl, Where the Breakers Roar*, and this title. Soon Griffith will elaborate on these rides to the rescue, incorporating trains and automobiles. But it is of note that his earliest medium of comfort seems to be the water.*

ROMANCE OF A JEWESS (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, George Gebhardt, Gladys Egan, John R. Cumpson, Mack Sennett, Harry Solter, Mabel Stoughton, Arthur Johnson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 15/25.09.1908 (Lower East Side, Manhattan, NYC). USCITA/REL: 23.10.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 16'05" (da/*from* paper print, 964 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning,* 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Florence Lawrence è l'ebrea in questione, e il film si apre sulla scena in cui sua madre (con il naso finto, lungo come una carota) muore. La storia prende il via: Florence ama un certo Solomon Bimberg, ma lo *schatchen* (il sensale) aveva già combinato di darla in sposa a un ricco anziano; la figlia si ribella al papà; lui la disereda. Sei anni dopo, la famigliola di lei è colpita da una disgrazia: Sol muore. Florence si ammala, e la piccola Gladys Egan è al suo fianco in un ribaltamento di ruoli rispetto a *Behind the Scenes*. Una visita della bimba al banco dei pegni del nonno favorisce la riconciliazione, ma la mamma muore nel frattempo (nei film Biograph, una scena di morte tocca presto o tardi a tutti quanti).
Quel che riscatta il film è l'autenticità degli esterni. Come nel successivo *A Child of the Ghetto* (1911), *Romance of a Jewess* fu filmato in ciò

Florence Lawrence is the Jewess in question, and the film opens with a scene of her mother (sporting a carrot-sized prosthetic nose) dying. The narrative progresses: Florence loves one Solomon Bimberg, but the schatchen *(matchmaker) has arranged a marriage to a wealthy older man; the daughter defies the father; the father disowns the daughter. Six years later, tragedy strikes the little family when Sol dies. Florence sickens, with little Gladys Egan by her side – reversing their positions from* Behind the Scenes. *A trip to grandpa's pawnshop by the child yields recognition, but not in time to avert our heroine's demise. (In Biographs, everyone gets a death scene eventually.)*
It is the authenticity of the exteriors that makes the film stand out. Like the subsequent A Child of the Ghetto *(1911),* Romance *was filmed*

che il bollettino Biograph chiamò "l'affollato quartiere ebreo di New York". Due diverse inquadrature del brulicante e vivacissimo Lower East Side sono state evidentemente riprese da un luogo ben nascosto, visto che nessuno dei passanti guarda la macchina da presa.
Billy Bitzer non mentiva affermando nella sua autobiografia che *The Musketeers of Pig Alley* era stato filmato "nei quartiere ebrei del Lower East Side a Manhattan" (*Billy Bitzer: His Story*, 1973): la memoria lo aveva solo tradito. *Musketeers* era stato girato a Fort Lee. Il vero quartiere ebreo si trova qui.

in what the Biograph Bulletin *called "the thickly settled Hebrew Quarters of New York City." Two separate shots of the crowded and bustling Lower East Side are both evidently taken from a carefully hidden location, as no one gives the camera a single glance.*
When Billy Bitzer's autobiography claims that Musketeers of Pig Alley *was filmed "in the Lower East Side Jewish section of Manhattan" (*Billy Bitzer: His Story, *1973), he was not lying, but simply misremembering.* Musketeers *was shot in Fort Lee. These two shots are the real deal.*

THE CALL OF THE WILD (US 1908)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer, Arthur Marvin. CAST: Florence Lawrence, George Gebhardt, John R. Cumpson, Charles Inslee, Harry Solter, Mack Sennett, Claire McDowell, Arthur Johnson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 17-25.09.1908 (Coytesville, New Jersey). USCITA/REL: 27.10.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 16'28" (da/*from* paper print, 987 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2024. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Il caso Jim Thorpe (1913) era ancora là da venire quando Griffith filmò questa vicenda su un campione di football di stirpe indiana dalla Carlisle University. Per cominciare, affrontiamo l'inevitabile tema del razzismo. Il protagonista del film di Griffith è trattato con simpatia. Finora tutto bene. Ma andiamoci piano: simpatia non vuol dire sostegno al legittimo desiderio di uguaglianza sociale da parte di una persona di colore.
Il ventinovesimo film di Griffith è un'eloquente dimostrazione della sua crescita in quanto regista. Tom Gunning (*D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, 1994) ha documentato la progressiva riduzione

Jim Thorpe's national notice was three years away when Griffith filmed this story of a Native American football hero from Carlisle University. First, let's address the inevitable: racism. Griffith's protagonist is treated with sympathy. So far, so good. But let us not be too *quick. While the story sympathizes, it does not support the educated person of color's desire for equal social opportunity.*
*Griffith's 29th release documents cinematic growth. Tom Gunning (*D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film, *1994) nicely chronicles the progressive*

The Call of the Wild, 1908. Charles Inslee, Florence Lawrence. (Film Preservation Society, Los Angeles)

nella durata delle inquadrature durante la scena dell'inseguimento, ma la lunga inquadratura in panoramica non è meno degna di nota. Quando Charles Inslee si avvicina alla casa di Lawrence e ne salta la palizzata, la macchina da presa si muove verso destra, seguendolo e poi andando oltre mentre si avvicina alla porta d'ingresso. Lei appare all'uscio, e l'obiettivo si muove ora verso sinistra, mostrando l'indiano accovacciato che segue furtivamente Lawrence mentre lei monta sul suo pony. La nostra attenzione si sposta dunque dall'antieroe alla fanciulla che si troverà fra non molto nei guai. Griffith aveva già chiesto a Bitzer di effettuare riprese in panoramica, ma questo potrebbe essere il primo esempio di movimento di macchina a scopo narrativo.

shortening of shots in the chase sequence. But of equal interest is an extended panning shot. As Charles Inslee approaches Lawrence's home and hops a picket fence, the camera pans right: with him and then beyond *him as he approaches the front door. She emerges, and the camera now pans left, picking up our crouching Indian on the way, and following Lawrence as she mounts her pony. Our attention shifts, first from our anti-hero to our soon-to-be-endangered female. Griffith has had Bitzer pan before, but this may be the earliest use of this camera movement to enhance the narrative.*

CONCEALING A BURGLAR (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Arthur Johnson, Florence Lawrence, Harry Solter, Mack Sennett, George Gebhardt, Jeannie MacPherson, Robert Harron. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 26/28.09.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 02.10.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 11'03" (da/*from* paper print, 663 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Concealing a Burglar è il film più piccante prodotto fino a quel momento da Griffith. La nostra eroina, ignara del ladruncolo nascosto dietro la tenda, esegue un vero e proprio spogliarello per lui… e per il pubblico.
Si toglie il soprabito ed esce dall'inquadratura abbastanza a lungo da permettere al malvivente di fare capolino dalla tenda e nascondersi di nuovo. Lei ritorna dopo essersi tolta il copricapo. Inizia a sbottonarsi il vestito dando le spalle alla macchina da presa, poi se ne va un'altra volta. Quando ritorna, sul suo busto c'è solo un corsetto. Prende

Concealing a Burglar *is the most salacious film Griffith had produced to date. Our heroine, unaware of the Raffles-like burglar hiding behind the portieres, performs a veritable striptease for him – and the audience.*
She removes her coat, and exits off-screen long enough for the thief to pop his head out and back. She returns with her hat removed. Turning her back, she begins to unbutton her dress, and again disappears. When she re-enters the frame, only her corset cover is on her torso. She grabs a robe and exits. Here, Griffith

Concealing a Burglar, 1908. Harry Solter, Florence Lawrence, Arthur V. Johnson. (Film Preservation Society, Los Angeles)

un vestito ed esce di scena. A questo punto Griffith ha inserito una didascalia, purtroppo andata perduta. La donna rientra in camicia da notte, quindi si toglie lentamente le scarpe e le calze. Florence Lawrence sta bene attenta a non mostrare le gambe, ma la scena lascia comunque esterrefatti. In termini di suspense, Griffith è più che mai vicino a Hitchcock: gli spettatori sanno quel che lei ignora, che la sua privacy è stata violata. Si potrebbe pure sostenere che ne siamo addirittura complici. Non siamo forse tutti quanti voyeur? Il termine "sguardo maschile" non era ancora stato inventato, ma eccolo qui.

inserted a title – its contents lost to history. She re-enters in her nightgown and dressing robe. Then she slowly removes each shoe and stocking. While Lawrence is careful to hide her bare legs, it still retains the power to shock. This is as close as Griffith will ever come to Hitchcock, in terms of creating suspense. We, the audience know what the heroine does not: that her privacy is being violated. In fact, one can argue, we as just as complicit. Are we not, after all, uninvited observers? The term "male gaze" had not yet been coined, but there is no better example than here.

AFTER MANY YEARS (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: Frank Woods, dalla poema di/*based on the poem by* Alfred Lord Tennyson, "Enoch Arden" (1864). PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Charles Inslee, Mack Sennett, George Gebhart, Gladys Egan, Harry Solter, Arthur Johnson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 08/10.10.1908 (NY Studio; Sea Bright, New Jersey; Atlantic Highlands, New Jersey). USCITA/REL: 03.11.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 17'13" (da/*from* paper print, 1033 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2024. Didascaklie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Gli accademici si fanno venire i crampi alle mani, tanto scrivono su questo film. Fanno tutti caso al montaggio, come nel caso del passaggio dall'inquadratura 8 alla 9.

Academics give themselves writers' cramps on this film. All devote extensive attention to the *edit: the cut between Shots 8 and 9.*

After Many Years, 1908. Inquadratura/*Shot* 8: Charles Inslee.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

After Many Years, 1908. Inquadratura/*Shot* 9: Florence Lawrence.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

Joyce Jesionowski (*Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*, 1987) lo ha ottimamente riassunto: "Griffith tralascia qui di sottolineare l'attività fisica, dimostrando che anche l'attesa può essere considerata un'azione drammatica se il film può essere identificato con i pensieri dei suoi personaggi."

*Joyce Jesionowski (*Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*, 1987) probably summarizes it best: "Griffith takes the emphasis off physical activity in this film and demonstrates that* waiting *can also be a dramatic activity if the film can be located in the thoughts of the characters."*

A noi piace invece segnalare un altro montaggio che nessuno sembra aver mai notato: il passaggio dall'inquadratura 11 alla 12:

We elect instead to comment on a cut that nobody ever notices: the cut between Shots 11 and 12:

After Many Years, 1908. Inquadratura/*Shot* 11: Charles Inslee.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

After Many Years, 1908. Inquadratura/*Shot* 12: Charles Inslee.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

Questo è ciò che Tom Gunning chiama "'montaggio invisibile', l'interruzione dell'inquadratura su un gesto [che] garantisce un'impressione di continuità ... Ciò distrae lo spettatore dalla cesura, mascherando la discontinuità del cambio di inquadratura mediante la continuità dell'azione." (*D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, 1994) Questa è una delle prime occasioni in cui il regista adotta tale strumento, corroborando l'idea che *After Many Years* sia per molti versi un film innovatore.

*This is what Gunning calls "'invisible editing,' cutting on a gesture [that] guaranteed continuity over cuts ... This distracts spectators from the cut, masking the discontinuity of shot change with continuity of action." (*D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, 1994) This is one of the first times he uses this convention, providing an argument that* After Many Years *is ground-breaking in more than one way.*

THE PIRATE'S GOLD (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer, Arthur Marvin. CAST: Linda Arvidson, Charles Inslee, George Gebhardt, Mack Sennett. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 08/10.10.1908 (NY Studio; Sea Bright, New Jersey). USCITA/REL: 06.11.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 16'03" (da/*from* paper print, 964 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Immaginate di essere una vecchia signora, sola in casa durante una notte buia e tempestosa. All'improvviso un pirata ferito entra barcollando nella vostra cucina, chiedendo di aiutarlo a nascondere due sacchetti pieni d'oro. Voi obbedite di buon grado, togliete qualche mattone dal vostro caminetto, e non appena i sacchetti sono stati nascosti al sicuro, il pirata muore all'istante. Avete appena il tempo di rendervene conto, e proprio in quel momento vi colpisce un fulmine, uccidendo anche voi. Così è la vita di un personaggio Biograph.

Picture this: you are an old lady, home alone on a dark and stormy night. Suddenly, a wounded pirate staggers into your kitchen, demanding that you help him hide two bags of gold. You obligingly carve a few bricks out of your hearth, and just as the bags are stashed, the pirate drops dead. You have little time to absorb this interesting fact, as just then lightning strikes you *dead.*
Such is the life of a character in a Biograph film.

Ma perché andare tanto per il sottile? Il film è stracolmo di azione – c'è perfino un capo pirata che stende Mack Sennett con un colpo di judo prima di strangolarlo con brio – e le scene sulla spiaggia offrono respiro a una vicenda che si svolge altrimenti in interni. La macchina da presa si avvicina di nuovo ai personaggi, e di nuovo questi escono di scena muovendosi nella nostra direzione.
E poi, siamo onesti: non tutti i film di Griffith possono essere come *After Many Years*. Se vi arrendete alla disinvolta sequela di disastri di questo melodramma, potete quasi divertirvi. O almeno passarvela meglio della vecchietta.

But why split hairs? The film has plenty of action – the chief pirate virtually judo flips *Mack Sennett over his head before strangling him with cheerful brio – and the beach scenes open a narrative that is otherwise studio-bound. The camera is again moved in closer to the characters, and again, they exit scenes by moving towards us.*
And in fairness: they can't all be After Many Years. *If you yield to the cheerful fraught-with-sequential-disasters of the melodrama, you can almost have a good time. Or at least a better time than the little old lady.*

THE TAMING OF THE SHREW (US 1908)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: dalla pièce di/*based on the play by* William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Linda Arvidson, Harry Solter, Charles Inslee, George Gebhardt, Mack Sennett, Charles Avery, Arthur Johnson, Jeannie MacPherson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 01/07.10.1908 (NY Studio; Coytesville, New Jersey). USCITA/REL: 10.11.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 16'51" (da/*from* paper print, 1010 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Il primo e unico adattamento griffithiano da Shakespeare apre un vero e proprio vespaio. Politica di genere! Misoginia! Parabole sul potere e il denaro! Commedia!
Non ci occuperemo di nulla di tutto ciò, dicendo piuttosto che Florence Lawrence è una splendida Katherine non solo quando perde la testa ma anche nelle sue petulanti scrollate di spalle quando sta per essere definitivamente "domata". Le botte di Petruchio ai poveri servi fungono per Griffith da intermezzo comico. Niente di nuovo sotto il sole. Perfino un critico dell'epoca (*Moving Picture World*, 21 novembre 1908) dovette convenire che "…si tratta di un soggetto piuttosto brutale, in cui si è esagerato davvero con il frustino". E quanto al cinema? In molte inquadrature d'interni Griffith fa muovere gli interpreti verso la macchina da presa e non semplicemente da sinistra a destra lungo un vettore orizzontale. E chiude la partita con un piano ravvicinato della coppia, spingendo il critico del *Moving Picture World* a scrivere che "l'ultima scena è degna di nota, una magnifica composizione di raffinata resa fotografica".

The Taming of the Shrew, 1908. Florence Lawrence, Arthur V. Johnson.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

This, the only Shakespeare adaptation of Griffith's career, opens a large can of – shall we say, invertebrates? Gender politics! Misogyny! Power and money parables! Farce!
*We shall address none of them, except to say that Florence Lawrence is a splendid Katherine, not only in her full meltdown mode, but in her petulant shoulder twists as she gets closer to being "tamed." Petruchio's beating of the hapless servants serves as Griffith's only comedy note. It does get a little old. Even one contemporary critic (*Moving Picture World, *21.11.1908) agreed that "… it is rather a brutal subject in which the lash has too much play."*
But how does Shrew *hold up as* cinema*? In several interior shots, he moves the actors towards the camera, not simply left to right along the horizontal plane. And he closes with a* coda*: a medium shot of the couple which caused the* Moving Picture World *critic to write, "The last scene calls for special mention, as the most beautiful composition with very fine photographic effects."*

THE GUERRILLA (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Arthur Johnson, Harry Solter, Charles Inslee, George Gebhardt, Mack Sennett. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 12/14.10.1908 (NY Studio; Coytesville, New Jersey). USCITA/REL: 13.11.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 14'50" (da/*from* paper print, 898 ft., 16 fps, + 35mm LOC pos.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored:* restauro/scansione digitale, 2025 / *Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie ricavate da un positivo 35mm / *Intertitles obtained from 35mm print*.

Eccolo: il primo film di Griffith sulla Guerra Civile. Scott Simmon lo ha ben riassunto così: "…la forza di *The Guerrilla* è stupefacente. Non solo perché il film contiene il doppio delle inquadrature di tutti i suoi precedenti: qui c'è dinamismo e passione ovunque". (*The Griffith Project*, Vol. 1, 1999)

Tom Gunning ha rilevato che la pellicola contiene il maggior numero di inquadrature di tutti i film del 1908 (ben 45 contro una media di 16,6 in quell'anno). In questo senso, il film anticipa inoltre il suo più celebre successore del 1909, *The Lonely Villa* (52 inquadrature). Gunning scrive che "le modalità di montaggio alternato diventano assai complesse, mettendo in relazione fra loro diverse linee di azione che convergono da luoghi diversi ... Griffith ha utilizzato qui per la prima volta uno schema di montaggio tripartito".

È anche la prima volta che Griffith mostra il personaggio di un servo di colore. È come sempre un attore bianco con il volto truccato in nerofumo, che svolge qui il ruolo eroico di colui che attraversa le linee nemiche per cercare aiuto. Vedremo ritratti alternativi degli afro-americani anche in altri film di Griffith: placidi e semi-comici personaggi in stile Mammy o zio Tom, misti a figure eroiche che rischierebbero qualsiasi cosa pur di salvare i loro padroni: una visione che vedrà il suo duplice culmine in *His Trust* e *His Trust Fulfilled*.

Here it is: D. W. Griffith's first Civil War film. Scott Simmon sums it up succinctly: "…the power of The Guerrilla *is astounding. It is not merely that the film has more than twice as many shots as any of his previous ones; there is a dynamism and clear passion everywhere." (*The Griffith Project*, Vol. 1, 1999)*

*Tom Gunning points out that the film has the greatest number of shots of all the 1908 films (45, against an average of 16.6 for the year). The film anticipates its more famous 1909 successor (*The Lonely Villa *– 52 shots.) Gunning writes, "Alternate editing patterns become quite complex, interrelating several lines of convergent action in different locations ... For the first time Griffith used a three-pronged editing pattern."*

It also features the first appearance of a black servant in Griffith's oeuvre. *As always, it is a white actor in blackface, serving a heroic function, breaking through enemy lines to get help. We will see an alternating view of African Americans in Griffith's films: the satisfied, semi-comic Mammy and Uncle Tom characters, interspersed with the heroic blacks, who risk life and limb for their so-called "betters." This last will reach its peak in* His Trust *and* His Trust Fulfilled.

THE SONG OF THE SHIRT (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: dalla poema/*based on the poem* "The Song of the Shirt", di/*by* Thomas Hood (1843). PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Linda Arvidson, Robert Harron, Mack Sennett, Arthur Johnson, Harry Solter, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 19/20.10.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 17.11.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 10'38" (da/*from* paper print, 638 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

The Song of the Shirt è il primo film di Griffith dedicato alla critica sociale, quasi il prologo di *A Corner in Wheat*. La pellicola anticipa anche *Enoch Arden*, nel senso che anche questo è tratto da una poesia.

Il *New York Dramatic Mirror* (28 novembre 1908) rilevò che "l'efficacia della storia è rafforzata dall'inclusione di versetti del poema, fra i quali si segnala il seguente: "'Cuci, cuci, cuci: in povertà, nella fame e nello sporco, cuci subito, con doppio filo, una camicia e un sudario'".

Abbiamo così, per la prima volta, la collisione e il contrasto fra le classi sociali: la povera cucitrice con la sorella morente;

The Song of the Shirt *is Griffith's first true social commentary film, a proto version of* A Corner in Wheat. *It also anticipates* Enoch Arden *in that it is directly derived from a poem.*

The New York Dramatic Mirror *(28.11.1908) noted that "the effectiveness of the story is enhanced by the insertion in the film of appropriate lines from the poem, of which the following is not the least impressive: "'Stitch—stitch—stitch, In poverty, hunger and dirt, Sewing at once, with a double thread, A shroud as well as a shirt.'"*

Here we have, for the first time, the collision and contrast between the classes: the poor seamstress with a dying sister; the

il caporeparto nella fabbrica di camicie; e il ricco proprietario dell'azienda, ritratto nel suo ufficio. Quando Florence Lawrence trova la sorella agonizzante vediamo inquadrature che contrappongono il presidente della società intento a cenare con le ballerine in un locale di lusso, mentre i dirigenti fanno baldoria al ristorante. È un semplice meccanismo di comparazione che lascia gli spettatori liberi di trarre le loro conclusioni. Conclusioni ogni tanto divergenti, ma su Florence Lawrence erano tutti d'accordo. "La recitazione degli attori Biograph è in completa armonia con lo spirito della vicenda: espressiva, ma mai sopra le righe. Ciò vale soprattutto per la giovane donna che interpreta il ruolo della povera sartina" (*New York Dramatic Mirror*, 28.11.1908).

The Song of the Shirt, 1908. Harry Solter, Florence Lawrence. (Film Preservation Society, Los Angeles)

*middle manager at the shirtwaist factory; and the wealthy owner of the factory in his office. As Florence Lawrence finds her sister in her death throes, we are given contrasting shots of the company President dining with showgirls in a Delmonico-like spot, and the managers happily feasting at a steakhouse. It is a simple mechanism of comparison, letting the viewer draw their own conclusions. While these conclusions occasionally differed, all agreed on Florence Lawrence. "The acting of the Biograph players is in strong harmony with the sentiment of the story – powerful without overacting. This is specially [*sic*] true of the young woman who was cast for the part of the poor shirt sewer."* (New York Dramatic Mirror*, 28.11.1908)*

THE INGRATE (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: Stanner E. V. Taylor. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Florence Lawrence, Arthur Johnson, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 02/28.10.1908, 02.11.1908 (NY Studio; Cos Cob, Connecticut). USCITA/REL: 14.11.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 15'11" (da/*from* paper print, 905 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2022. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

The Ingrate è un film di solito ignorato. È vero che l'unica scena in interni soffre del solito problema di compressione dello spazio scenico: sembra che i personaggi non si accorgano della presenza del cattivo che si trova a un passo da loro. Ma il resto del film funziona, eccome: si apre con una doppia panoramica da sinistra a destra, e viceversa, per presentare la coppia che vive in mezzo alla natura nel Nord degli Stati Uniti. Certo, il nostro eroe caduto in una trappola per orsi fa un po' troppa scena per un robusto cacciatore di pellicce. Possiamo però soprassedere a questo dettaglio osservando che Griffith sta già avvicinando la macchina da presa ai suoi personaggi, abbastanza dal non mostrarne la parte inferiore delle gambe; c'è poi il precoce ricorso al montaggio alternato fra l'eroe che nuota verso casa e l'eroina che corre nella foresta eludendo il suo assalitore; e l'inquadratura finale, lunga più di un minuto, della coppia felice che rema verso di noi su una canoa.

Forse il film è stato dimenticato solo perché il regista avrebbe presto compiuto tanti e tali progressi da far sì che questa pellicola sembrasse già superata. Essa rimane tuttavia notevole in quanto tappa di transizione nel percorso artistico di Griffith.

The Ingrate *is routinely brushed off. True, the sole interior shot suffers from the classic Biograph space compression problem: people never seem to notice the villain who is only inches away. But the remainder of the film has real merit: opening with a pan, from left to right, and back again, introducing the couple living in the Northern wilds. It is true that our hero, once caught in a bear trap, does a fair amount of swooning for a large trapper. But we can overlook this when we observe the fact that Griffith is already moving the camera close enough to cut the characters off at the knees; the early use of cross-cutting between our hero, swimming towards home, and our heroine, running through the bush, eluding her attacker; and the final shot, more than a minute long, of the happy couple paddling* directly toward us *in a canoe.*

The reason it is forgotten today is simply because the director made such subsequent strides that it was quickly outpaced. But it stands as a salutary intermediate step in the evolution of Griffith's talent.

A WOMAN'S WAY (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Mabel Trunelle, Arthur Johnson, George Gebhardt, Linda Arvidson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 03/06.10.1908 (Coytesville, New Jersey; Little Falls, New Jersey). USCITA/REL: 24.11.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 11'18" (da/*from* paper print, 677 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

A Woman's Way non regge purtroppo alla prova del tempo. Uscita subito dopo T*he Ingrate*, contenente movimenti di macchina e una messa in scena decisamente innovativa, questa "storia d'amore delle foreste canadesi" (Biograph Bulletin) non contiene alcuna innovazione e nemmeno una storia d'amore. È semplicemente il ritratto di una donna venduta in sposa a un uomo che la maltratta quando lei tenta di fuggire. Griffith è stato forse ispirato da *The Taming of the Shrew*, oppure da *The Girl and the Outlaw*, due storie di donne vittime di abusi. O forse pensava a *The Barbarian, Ingomar*, dove l'eroina si innamora del suo rapitore. Forse voleva solo tentare una variante della tradizionale storia di pericolo e salvezza all'ultimo minuto. Forse non aveva ancora abbastanza controllo sulle sceneggiature.
Qualsiasi cosa avesse in mente, la sua protagonista – una volta messa in salvo – se la prende con quelli che l'hanno salvata e si mette pure dalla parte del cacciatore di pellicce. "I suoi salvatori prendono saggiamente la ritirata, viste le maniere ben strane di questa donna", scrisse il critico del *New York Dramatic Mirror*. Detto fra parentesi, lo stesso recensore preferì questo film al suo film gemello (*The Ingrate*), a riprova di quanto il patriarcato avesse ancora radici profonde a quell'epoca. Steven Higgins (*The Griffith Project*, vol. 1) scrive: "anche prendendo per buono l'eterno cliché del maschio che considera le donne alla stregua di creature irrazionali, è sorprendente che la ragazza voglia difendere e farsi sottomettere dal suo tormentatore; queste fantasie maschili sono dure a morire…"

This film does not stand the test of time. Released right after The Ingrate*, which contained camera pans and innovative staging, this "romance of the Canadian woods" (*Biograph Bulletin*) contains neither innovation nor romance. It is simply the depiction of a woman sold into marriage to a man who brutalizes her when she tries to run away. Perhaps Griffith was inspired by* The Taming of the Shrew*, or* The Girl and the Outlaw*, both tales of women who tolerated/were tamed by abuse. Perhaps he had* The Barbarian, Ingomar *in mind, in which the heroine falls in love with her captor. He simply might have wanted a twist to the traditional rescue story. Or, he may not yet have had script control.*
Whatever his reasoning, his leading lady, when at last rescued, suddenly turns on her saviors and sides with the trapper. "Her rescuers retire, somewhat wiser as to the strange ways of a woman," wrote the New York Dramatic Mirror *reviewer. This same reviewer, incidentally, preferred this film to its companion (*The Ingrate*), proving how firmly the patriarchy was then ensconced. Steven Higgins (*The Griffith Project, Vol. 1*) wrote: "Allowing for the eternal male need to believe women irrational, one must still be amazed at the young woman's willingness to defend and succumb to her tormentor; such male fantasies die hard…"*

THE CLUBMAN AND THE TRAMP (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Arthur Johnson, Mack Sennett, Linda Arvidson, Jeannie MacPherson, Harry Solter, George Gebhardt, Robert Harron. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 21/29.10, 27.11.1908 (NY Studio, West 12th Street, New York City; Fort Lee, New Jersey). USCITA/REL: 27.11.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 16'37" (da/*from* paper print, 998 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2022. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

The Clubman and the Tramp è un piccolo gioiello basato su una sola battuta di spirito. Eppure ci sono intere serie televisive basate sullo sfruttamento di una singola premessa comica (ricordate la *sitcom* americana degli anni Sessanta, *Gilligan's Island*?). Qui si tratta però di capire che cosa ne abbia fatto Griffith.
Ne ha fatto parecchio, soprattutto per il 1908. Steven Higgins (*The Griffith Project*, vol. 1) ha osservato che il film contiene 29 inquadrature, sette diverse scene d'interni e otto esterni diversi.

The Clubman and the Tramp *is a one-joke wonder. Still, entire television series have been squeezed out of a single comic premise. (The 1960s American sitcom* Gilligan's Island*, anyone?) The challenge here is to see what, exactly, Griffith does with it.*
*He does a fair amount, particularly for 1908. Steven Higgins (*The Griffith Project, Vol. 1*) points out that the film is comprised of 29 shots, 7 studio sets, and 8 separate exteriors.*

I due protagonisti maschili non si sarebbero più visti altrove, portando Higgins a supporre che il film sia stato concepito espressamente per questi "veterani clowns del teatro" e la loro notevole somiglianza reciproca.
Il *New York Dramatic Mirror* (5 dicembre 1908) elogiò il film, definendolo "una sequela di episodi esilaranti, ben interpretati e ben congegnati… abbastanza divertenti da far ridere a crepapelle il pubblico del cinematografo Unique ... dall'inizio alla fine". Evidentemente gli spettatori del 1908 non andavano tanto per il sottile, ma prima di fare i sussiegosi ricordiamoci che anche *Gilligan's Island* era stato un trionfo.

The two male leads were never seen again, leading Higgins to suggest that the film was created specifically to use these "seasoned theatrical clowns" and their remarkable resemblance. The New York Dramatic Mirror *(05.12.1908) admired the end product, calling it "a series of laughable incidents consistently connected and admirably acted… sufficiently funny to keep the audience at the Unique ... in roars of laughter, from start to finish." This suggests that 1908 audiences were not very critical, but before we begin to feel smug, we must remember this:* Gilligan's Island *was also a hit.*

THE FEUD AND THE TURKEY (US 1908)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Harry Solter, Linda Arvidson, Arthur Johnson, Robert Harron, George Gebhardt, Marion Leonard, Gertrude Robinson, Florence Lawrence, Charles Inslee, Mack Sennett. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 04/06/07.11.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 08.12.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 15'04" (da/*from* paper print, 904 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2022. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Questa è la storia di un gruppo di persone che non adottano le necessarie precauzioni alimentari (il povero tacchino morto in questione è alquanto maltrattato da vari attori, con la testa che penzola in buffe convulsioni). Ma c'è di più.
Tanto per cominciare, questo è il primo film di Griffith ambientato nel Kentucky, lo stato in cui nacque. È inoltre la prima volta che Griffith ricorre all'espediente narrativo del neonato come fonte di riconciliazione. La messa in scena della sequenza di apertura è incomprensibile senza didascalie (la sparatoria sfiora l'assurdo, con i personaggi che sparano in aria e nessuno che si mette ai ripari). E mentre per il pubblico moderno è difficile ridere di fronte alla Mammy afro-americana che prega in ginocchio e al mite Zio Tom che ruba un tacchino anziché spararagli, è ancora più difficile rimanere indifferenti all'ultima inquadratura del film, dove i due sorridono ai margini della festicciola guardando i bianchi che fanno bisboccia. Ahimé, Griffith simpatizzava così con i suoi personaggi neri, sempre pronti al sacrificio e così buffi da guardare.

This is the story of a group of people who do not engage in safe food handling practices. (The poor dead turkey in question is manhandled by various actors a great deal, its head flopping about in comic jerks.) Yet there is more.
First, it is Griffith's first film set in Kentucky, his home state. Second, it is the first time he uses the baby-as-source-of-reconciliation gambit. His blocking and staging of the opening sequence is incomprehensible without intertitles. (The gunfight is little short of absurd, all characters shooting at the air, and none taking cover.) And while it is hard for modern audiences to laugh at the African American mammy figure praying on her knees, and the kindly Uncle Tom stealing a turkey rather than shooting one, it is harder yet to contemplate the final shot of the film, where these two are smiling kindly on the feast, watching the white folks eat. This, alas, is how Griffith liked his black characters: self-sacrificing, and reassuringly comic.

THE RECKONING (US 1908)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: John R. Cumpson, Harry Solter, Anthony O'Sullivan, Mack Sennett, George Gebhardt, Robert Harron. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 09/10.11.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 11.12.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 7'43" (da/*from* paper print, 462 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

The Reckoning è l'esatto opposto del film scacciapensieri. La trama è semplice: moglie tradisce marito; marito scopre l'adulterio; marito spara a moglie e all'amante. Steven Higgins (*The Griffith Project*, vol. 1) segnala che la posizione della porta e della finestra nella scena

The Reckoning *is the exact opposite of a feel-good movie. The plot is simple: wife cheats on husband; husband discovers infidelity; husband shoots wife and her lover. Steven Higgins (*The Griffith Project, Vol. 1*) points out that the door and window*

d'interni non corrisponde a quella in esterni, indizio sicuro della fretta con cui la pellicola dev'essere stata realizzata. Eppure possiamo vedere le prove che Griffith sta progettando più film in un colpo solo: l'esterno della fabbrica è lo stesso di *The Test of Friendship*, segno che Griffith ha potuto beneficiare dell'economia di scala, anche se il ritmo forsennato con cui doveva produrre un film dietro l'altro ha avuto come esito una pellicola come questa, senza infamia e senza lode.

placement doesn't match between interior and exterior shots – a sure sign of haste in the film's creation. Still, we can see evidence of Griffith planning ahead across multiple productions: the factory exterior in this film is the same as that seen in The Test of Friendship, *suggesting that Griffith could benefit from efficiency of scale – even though that same crushing production volume also resulted in indifferent split-reel films such as this.*

THE TEST OF FRIENDSHIP (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Marion Leonard, Linda Arvidson, Gertrude Robinson, Harry Solter, George Gebhardt, Arthur Johnson, Mack Sennett, Charles Inslee, Tom Moore, Robert Harron. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 06/25.11.1908 (Hoboken, New Jersey; NY Studio). USCITA/REL: 15.12.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 12'59" (da/*from* paper print, 775 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Ecco qui una pura e semplice fiaba. Un milionario di bell'aspetto scopre grazie con uno stratagemma che la sua corte di adulatori svanirà nel nulla quando scopriranno che non ha più un soldo. Lui si mette allora in maniche di camicia e se ne va a lavorare in una fabbrica dove c'è una bellissima fanciulla. L'uomo si ammala all'improvviso, e lei decide di vendere i propri capelli a un parruccaio per potergli comprare le medicine. L'uomo guarisce; i due si sposano senza fanfara; lui convoca infine tutti i suoi servitori per coprire di doni la sua sposa.
Qui non ci sono fuochi d'artificio stilistici, solo una storia a lieto fine interpretata da due fra i nomi più carismatici della Biograph, Florence

Here we have a fairy tale, plain and simple. A handsome millionaire, through a ruse, discovers that his coterie of sycophants vanishes when they believe he is broke. He then adopts shirtsleeves and goes to work in a factory where there is a beautiful maiden. He suddenly takes ill, and to raise the money for his medicine, she sells her hair to a wigmaker. He recovers; they marry in a humble setting; and then he summons all his retainers with lavish gifts for his bride.
There are no cinematic fireworks, simply a wish-fulfillment story enacted by two of Biograph's most charismatic players: Florence Lawrence and

A Test of Friendship, 1908. Esterno della fabbrica con Bobby Harron a sinistra. / *Factory exterior, with Bobby Harron on far left.*
(Film Preservation Society, Los Angeles)

The Reckoning, 1908. Identica posizione della macchina da presa / *Identical camera placement.*
(Film Preservation Society, Los Angeles)

Lawrence e Arthur Johnson. C'è molta saggezza in Griffith nel suo raccontare una storia con tanta semplicità, affidando il grosso del lavoro agli attori più carismatici.
Il botteghino fu senz'altro d'accordo con lui. I documenti della Biograph parlano di 47 copie del film stampate nel dicembre 1908, contro una media di 29 copie nel settembre dello stesso anno. Questo a dispetto (o forse in virtù?) di ciò che un critico descrisse come "ragazze che fumano sigarette, con una che mette i piedi sul tavolo scoprendo un po' troppo le sue estremità…" (*The Moving Picture World*, 19.12.1908).

Arthur Johnson. There is a certain wisdom in telling a story simply, and relying on the star power of the lead players to do the heavy lifting.
*Clearly, the market agreed. Biograph records document that 47 copies of the film were ordered in December of 1908, as compared to the Biograph average of 29 in September. This, despite (or perhaps because?) of what one reviewer described as "the girls smoking cigarettes and one of them sticking her feet on the table with too much of her extremities in view…" (*The Moving Picture World*, 19.12.1908)*

AN AWFUL MOMENT (US 1908)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Florence Lawrence, George Gebhardt, Marion Leonard, Harry Solter, Linda Arvidson, Gertrude Robinson, Mack Sennett, Tom Moore. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 19/21.11.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 18.12.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 12'16" (da/*from* paper print, 736 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro/*Restored: Digital restoration/scanning*, 2025. Didascalie scritte dalla / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

An Awful Moment è un film davvero notevole. Era finora disponibile solo in una copia su carta (*paper print*), con le inquadrature montate a casaccio. Una volta rimesso in ordine, il film dimostra che Griffith è capace di destreggiarsi con i suoi personaggi in ben quattro spazi diversi: tre stanze nella casa di famiglia, e una finestra attraverso la quale la malvivente entra nell'abitazione. A un certo punto il regista ci offre addirittura una sorta di *split screen* alla cui destra c'è il lato destro di un set e il lato sinistro di un altro – tutto quanto nell'angusto teatro di posa della Biograph – per mostrare contemporaneamente ciò che accade in due stanze adiacenti. È vero: il ricorda *The Fatal Hour* (agosto 1908) e prefigura *At the Altar* (febbraio 1909), nel senso che i banditi escogitano meccanismi cervellotici per uccidere nel momento prestabilito (perché non limitarsi a pugnalare il giudice distratto, o la moglie che dorme? Hai pur sempre un coltello in mano!). Ma Griffith, come gli sceneggiatori di James Bond e Batman, ha capito che il dramma richiede suspense, e che il cinema era lo strumento ideale per ottenerla.

An Awful Moment, 1908. Florence Lawrence, Gladys Egan, Harry Solter.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

An Awful Moment *is truly remarkable. Until now it has only been available in a scrambled-order paper print. The properly edited film documents that Griffith effectively shuffles his characters between four spaces: three rooms in the family house, and a window through which the villainess gains entry. At one point, he even gives us a pseudo-split screen, in which he reproduces the right side of one set and the left of the other onto the narrow Biograph stage, to show us the simultaneous action in two rooms. True: it echoes* The Fatal Hour *(August 1908) and presages the upcoming* At the Altar *(February 1909) in that the villains concoct incredibly complicated devices, timed to inflict death at a certain time or action. (Why not simply stab the oblivious judge, or his sleeping wife? You are, after all, holding a dagger!) But Griffith (as did every James Bond or Batman screenwriter) recognized that drama requires suspense, and cinema was the perfect mechanism with which to deliver it.*