

A black and white portrait of Albert Capellani, a man with a full beard and mustache, wearing a dark suit and tie. He is shown in profile, looking to the right, with a lit cigarette in his mouth. The background is dark and textured.

**ALBERT
CAPELLANI:
UN CINEMA DI
GRANDEUR II**

Albert Capellani: A Cinema of Grandeur II

Capellani ritrovato

Il suo nome è noto, ma per due soli film, *Les Misérables* (1912) e *Germinal* (1913): il resto della sua produzione è rimasto nell'ombra. La retrospettiva in due parti, iniziata lo scorso anno, speriamo contribuisca a riscoprire un grande regista e la sua opera.

Nel programma di quest'anno presentiamo più di venti titoli relativi a tutte e tre le epoche della sua carriera: i cortometraggi Pathé precedenti al 1910, i capolavori come *Germinal* (1913) e *Quatre-vingt-treize* (1914), restaurati dalla Cinémathèque Française, altri film risalenti agli anni in cui Capellani è stato il direttore artistico della S.C.A.G.L., e poi quelli, ancora poco noti, della sua produzione americana, grazie ai ritrovamenti di *Camille* (1915) e *The Feast of Life* (1916) nella collezione del Národní Filmový Archiv di Praga.

Siamo particolarmente felici della qualità di molti dei film che presenteremo: *L'Homme aux gants blancs* in una versione completa e restaurata, grazie al supporto della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Germinal (1913) e *Le Signalement* (1912) vengono mostrati nel programma "Colori del muto" mentre altri film di Albert Capellani si possono vedere nella sezione "Cento anni fa: settanta film del 1911".

In occasione della rassegna su Capellani viene pubblicato il dvd *Albert Capellani - Un Cinéma de grandeur*, una coproduzione della Cineteca di Bologna e della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, che contiene dodici film che vanno dal 1905 al 1911, la musica di John Sweeney, e numerosi extra.

Capellani, regista di due secoli

In quanto regista del '900 Capellani lavora a storie radicate nel presente del loro tempo: raggiunge uno straordinario effetto di realtà con delle scene di strada di Parigi (*Les Deux sœurs*, *L'Homme aux gants blancs*), intreccia personaggi e storie in narrazioni continue, in un fluido susseguirsi dell'azione. Crea immagini cinematografiche dall'effetto immediato e capaci di catturare l'attenzione del pubblico. Un cinema di empatia e sentimenti, il cinema del '900 appena trascorso.

Capellani è un regista del XIX secolo, e con i suoi film ci rende partecipi della vita culturale dell'800, facendoci entrare nei suoi mondi immaginari, mostrandocene i divertimenti e le fantasie. È il caso delle *féeries*, dotate di effetti speciali e apoteosi (*La Légende de Polichinelle*). Ritroviamo il fascino per un'antichità decadente

Capellani ritrovato

His name was always familiar, yet it was only attached, shadow-like, to two films (Les Misérables, 1912, and Germinal, 1913). The Cinema Ritrovato's Albert Capellani retrospective, presented in two parts, in 2010 and 2011, is a major event: a great director and his work are re-discovered. In this year's programme we are screening more than twenty titles, from all three stages in Capellani's career: short films before 1910; the sublime masterworks from his years as artistic director of S.C.A.G.L., Germinal and Quatrevingt-treize, newly restored by the Cinémathèque française; and the largely unknown films of his American period. Rare copies of Camille (1915) and The Feast of Life (1916) were located in the collection of the Národní Filmový Archiv in Prague. We are able to show, at last, the complete L'Homme aux gants blancs (1908), in a newly restored version funded by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Germinal (1913) and Le Signalement (1912) are shown in the "Silent Colour" section, and several Capellani films are included in the section "A Hundred Years Ago: Seventy Films from 1911".

To make the Capellani season last longer than the festival, we are bringing out a DVD, Albert Capellani - Un Cinéma de grandeur, featuring twelve films made from 1905 to 1911 and including many extras. The edition is a co-production of the Cineteca di Bologna and the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Capellani, Film Director of Two Centuries

As a 20th-century director Capellani works with stories rooted in the present of their times: he achieves a wonderful Effet de Réel with Paris street scenes (Les Deux sœurs, L'Homme aux gants blancs). He weaves his characters and plots into continuous narratives consisting of photographic evidence of the sequence of events. He shows cinematographic images of great immediacy, which grab and hold the audience. This is the cinema of empathy, of feelings, the cinema of the now-past 20th century.

Capellani is a director of this 19th century. His films allow us to participate in the cultural life of the '800: they give us access to its imaginary worlds, its entertainments and its fantasies. There are féerie subjects, with special effects and apotheoses (La Légende de Polichinelle, 1907). There is the fascination with the ancient world and its decadence – veil dances, shimmering colours, goblets of hemlock (Amour d'esclave, 1907)– and the "local colour", be it Cuba (Feast of Life, 1916), Elizabethan England

fatta di danze coi veli, colori scintillanti e calici di cicuta (*Amour d'esclave, 1907*); rimaniamo sedotti dal "colore locale" (Cuba o Parigi), assistiamo a una dettagliata ricostruzione degli avvenimenti del 1796 (*Le Courrier de Lyon, 1911*) e affreschi di guerra e di lotta sociale in dimensioni monumentali (*Germinal, Quatre-vingt-treize*).

Ringrazio di cuore coloro che hanno reso possibile questa sezione, in particolare Blažena Urgošíková, Vladimír Opěla e Karel Zima e tutte le colleghe e i colleghi degli archivi per la bella collaborazione nella fase di preparazione. Sono molto grata a Camille Blot-Wellens, Stéphanie Salmon, Richard Koszarski, David Mayer e Jay Weissberg che hanno contribuito testi al catalogo. E a Sophie Seydoux, per tutto.

Mariann Lewinsky

Capellani in Francia 1905-1914

Venuto dal teatro, Albert Capellani debutta al cinema nel 1905 legandosi alla prestigiosa Pathé Frères. Uomo di lettere e grande personalità, è un lavoratore instancabile. In questo periodo, gli studi della casa Pathé vivono una nuova fase della loro storia: tra il 1906 e il 1908 l'équipe dei registi cambia considerevolmente con le partenze di Lépine e Heuzé e gli arrivi di Denola, Burguet, Gasnier e Leprince.

Nel 1908, agli albori della prima crisi del cinema, ma soprattutto nel pieno della mutazione del sistema di produzione, Capellani s'impone con *L'Arlésienne*. Arriva la nomina di direttore artistico della Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.) da parte di Charles Pathé.

In questo periodo Capellani lavora con l'operatore René Guichard. Dirige e supervisiona con ritmo intenso i set della Rue du Petit a Vincennes: in un anno, marzo 1910 - marzo 1911, gira almeno venticinque film! I cortometraggi dell'epoca vengono girati in un tempo che va dai quattro agli otto giorni.

Il suo talento nell'arte della narrazione, la fluidità del montaggio, l'impronta naturalista, la capacità nella costruzione dei personaggi e della loro psicologia, ne fanno una personalità stimata nella professione. Adattando le opere che leggeva da studente al grande schermo, Capellani contribuisce a fare del cinema "un'arte"; in linea, anche se su un piano differente, con le intenzioni innovative di Charles Pathé e dei suoi collaboratori, che fondavano allo stesso tempo la S.C.A.G.L. e la strategia del noleggio dei film che permise loro di proporre più film e al contempo più generi.

Negli anni dieci l'influenza di Capellani cresce considerevolmente. Nella parole di Henri Etiévant si ritrova tutto il consenso e la stima che il regista suscita presso la sua équipe: "Era un ragazzone rosso di capelli, con una personalità molto forte; un uomo molto intelligente, gaudente, coinvolto incredibilmente dal suo lavoro".

Stéphanie Salmon

(*Marie Stuart, 1908*) or *Paris, recreated in Studios in the U.S.A (The Virtuous Model, 1919)*. *There are realistic reconstruction of events that took place in 1796 (Le Courrier de Lyon, 1911), and monumental frescoes of war and social struggle. (Quatre-vingt-treize and Germinal).*

I would like to thank all those who have participated in this communal enterprise of many people and institutions. Special thanks go to Blažena Urgošíková, Vladimír Opěla e Karel Zima and all colleagues in the archives for their help in the preparation of the section. I am very grateful to Camille Blot-Wellens, Stéphanie Salmon, Richard Koszarski, David Mayer and Jay Weissberg for their text contributions to the catalogue. And to Sophie Seydoux, for everything.

Mariann Lewinsky

Albert Capellani in France: 1905-1914

*Albert Capellani came from the theatre and began his cinema career with Pathé in 1905. His contribution – as a man of letters with a tremendous capacity for hard work – came at a time when the company's studios were embarking on a new phase of their history. Between 1906 and 1908 the team was changing radically, with the departure of directors such as Lépine and Heuzé and new arrivals including Denola, Burguet, Gasnier and Leprince. In 1908, in the early days of the first cinema crisis when, crucially, production policies were undergoing drastic changes, he made his mark with *L'Arlésienne* and Charles Pathé then promoted him to artistic director of the Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.).*

Albert Capellani was working at that time with the cameraman René Guichard and, whether supervising or directing in the studio in Vincennes on Rue du Petit Parc, his work schedule was hectic. In the space of a year, from March 1910 to March 1911, he made no fewer than 25 films! His directorial talent, manifested in his narrative skill and the fluidity of his editing, his naturalistic style, his talent for suggesting a protagonist's character and intention, earned him respect in the professional world. When he adapted works he had read as a student, he was crucial to make the cinema "a great art" – which was what Charles Pathé and his colleagues were striving for, not only in setting up S.C.A.G.L., but also in initiating a system of film rental, which enabled them to offer more films in a wider variety.

Capellani's influence grew throughout the 1910s, and we can easily imagine, from the testimony of Henri Etiévant, the impression he made on his team: "He was a large fellow, with red hair and a strong personality; very intelligent, a real gourmet, and a film maker who mastered his work with consummate skill."

Stéphanie Salmon

Capellani negli Stati Uniti 1915-1922

Il 24 aprile 1915 "Moving Picture World" annunciò che la World Film Corporation si era assicurata le prestazioni di Albert Capellani, salutato come "colui che ha fatto *Les Misérables*", un film uscito in America due anni prima ma ancora considerato una pietra miliare. "Molta della complessiva eccellenza dei film può essere attribuita direttamente al signor Capellani e alle sue idee anticipatrici sulle possibilità del cinema", scrisse il "World", che lo poneva "tra i primi ad avvalersi del lavoro di famosi artisti drammatici" nei film. La World, controllata dalla società teatrale Shubert, affidò a Capellani una serie di adattamenti di opere teatrali, spesso d'ambientazione parigina, girati al Peerless Studio di Fort Lee, New Jersey. Terminate le riprese di *Camille*, con Alice Brady, Capellani seguì Maurice Tourneur ed Emile Chautard al Paragon, un nuovo studio costruito da Jules Brulattour nelle vicinanze del Peerless. Qui realizzò *La Vie de Bohème*, ancora con Alice Brady, e avviò con Clara Kimball Young un sodalizio che proseguì anche quando la Young se ne andò per fondare la propria società di produzione. Anche quei film, compresi *The Common Law* e *The Foolish Virgin*, furono girati a Fort Lee, stavolta allo studio Solax in disuso di Alice Guy Blaché.

Capellani si circondò di molti altri *émigrés* francesi, tra i quali i direttori della fotografia Lucien Andriot, Lucien Tainguy e Jacques Monteran e gli scenografi Henri Menessier e Ben Carré (in molti dei suoi film apparve anche suo fratello, Paul Capellani). Nell'autunno del 1917 Capellani lavorava per la Metro nello studio newyorkese della società, per la quale realizzò anche tre film interpretati da Alla Nazimova, in particolare *The Red Lantern* (girato in California quando l'epidemia influenzale del 1918 costrinse alla chiusura temporanea la maggior parte degli studios della costa orientale). Tornato nel New Jersey, l'anno successivo fondò nel vecchio studio della Solax le Albert Capellani Productions, dove lavorò come regista e produttore. Capellani produsse vari titoli di George Fitzmaurice e diresse personalmente film come *Oh, Boy!*, ambizioso adattamento di un popolare musical di Jerome Kern, e *The Virtuous Model*, una delle sue ricostruzioni "parigine" più suggestive. Il 20 dicembre 1919, mentre Capellani stava girando *The Fortune Teller*, un incendio distrusse il laboratorio della Solax, di recente ampliato e sottoposto a migliorie dai Blaché. In seguito Capellani entrò nella nuova società di produzione di William Randolph Hearst, la Cosmopolitan, per la quale girò i suoi ultimi quattro film americani. Ritornò in Francia dopo aver diretto Marion Davies in *The Young Diana* (1922), adattamento del melodramma fantastico di Marie Corelli.

Richard Koszarski

Albert Capellani in America: 1915-1922

On April 24, 1915, Moving Picture World announced that the World Film Corporation had acquired the services of Albert Capellani, hailed as "the man who made Les Misérables", a film released in America two years earlier but still regarded as a milestone. "Much of the general excellence of pictures may be directly traced to Mr. Capellani and his advanced ideas regarding the possibilities of the photoplay," the World reported, which included being "one of the first to utilize the services of famous dramatic artists" in motion pictures. World, controlled by the Shubert theatrical organization, put Capellani to work on a series of theatrical adaptations, often with Parisian settings, shot at their Peerless Studio in Fort Lee, New Jersey. After completing Camille, starring Alice Brady, Capellani joined Maurice Tourneur and Emile Chautard at Paragon, a new studio which Jules Brulattour had constructed just down the street from the Peerless. Here he made La Vie de Bohème, again with Alice Brady, and began an association with Clara Kimball Young that would continue after Young left to establish her own production company. Those films, including The Common Law and The Foolish Virgin, were also made in Fort Lee, this time at Alice Guy Blaché's disused Solax studio.

Capellani surrounded himself with many other French émigrés, including cameramen Lucien Andriot, Lucien Tainguy and Jacques Monteran, and designers Henri Menessier and Ben Carré (his brother, Paul Capellani, also appeared in many of the films). By the autumn of 1917 Capellani was working for Metro at their New York studio, where his films included three starring Alla Nazimova, notably The Red Lantern (shot in California when the 1918 influenza epidemic temporarily closed most of the studios in the East). Returning to New Jersey the following year he established Albert Capellani Productions at the old Solax studio, where he worked as both director and producer. Capellani supervised several George Fitzmaurice features while personally directing such films as Oh, Boy, an ambitious adaptation of a popular Jerome Kern musical, and The Virtuous Model, one of his most atmospheric "Parisian" reconstructions. On December 20, 1919, while Capellani was directing The Fortune Teller, a fire at the studio destroyed the Solax laboratory, which had only recently been enlarged and improved by the Blachés. Capellani subsequently joined William Randolph Hearst's new production company, Cosmopolitan, for whom he made his last four American films. He returned to France after directing Marion Davies in an adaptation of Marie Corelli's fantastic melodrama, The Young Diana (1922).

Richard Koszarski

PROGRAMMA 1: LA BOHÈME NEL VECCHIO E NEL NUOVO MONDO PROGRAMME 1: LA BOHÈME IN THE OLD AND THE NEW WORLD

Prima della Prima Guerra Mondiale, Albert Capellani ha adattato per il cinema numerosi classici della letteratura del Diciannovesimo secolo. La sua nozione di “maestro-regista della fotodrammatizzazione di Letteratura Francese” (“Photoplay”, luglio 1915) lo accompagnò fino negli Stati Uniti. E se da un lato gli adattamenti americani, con le loro fenomenali messinscène e scenografie, sono la prosecuzione della produzione francese di Capellani, dall'altro c'è un elemento diverso: gli attori.

Visto che la prima versione de *La Bohème* è stata tramandata solo su negativo e senza didascalie, pubblichiamo qui il riepilogo del catalogo allora in vendita (“Pathé-Bulletin”, n. 5, 1912).

Ringraziamo la Cinémathèque Française per averci dato il permesso di proiettare la propria copia lavoro senza didascalie, tratta dal negativo. (Per ulteriori informazioni sulle copie tratte dal negativo: vedi il testo di Camille Blot-Wellens alla fine del catalogo della sezione “Alice Guy”).

“Rodolphe vive felice nella sua mansarda in compagnia dell'amico pittore Marcel quando fa la conoscenza di Mimi, una deliziosa fanciulla di modeste condizioni, fiore di grazia e di primavera. Tra i due sboccia un idillio e la giovane, cacciata dal suo umile alloggio da un proprietario implacabile, chiede asilo all'innamorato. Il rosaio che Rodolphe regala a Mimi sarà il simbolo del loro amore, destinato a durare finché i fiori non appassiranno! Ciascuno dei due innamorati accudisce di nascosto il delicato arbusto, ma malgrado i loro sforzi le rose finiscono per appassire. Una sera la volubile Mimi, conquistata dal miraggio di una vita lussuosa che le si prospetta, lascia la mansarda abbandonando colui che l'ama. Ma con la fortuna la fanciulla non trova la felicità. Torna un giorno d'inverno, tremante, malata, esausta, “uccello incostante all'antico nido”. Rodolphe sente tutto il suo rancore stemperarsi alla vista della poveretta, ma nonostante le sue cure la tisi ha il sopravvento, e nella stanza in cui entrambi vissero ore tanto deliziose Mimi si addormenta per sempre, raggomitando le povere fredde mani in un piccolo manicotto, ultimo capriccio della sua fantasia, ultima offerta dei suoi amici della Bohème.”

Capellani e le star: Alice Brady

Oggi ricordata soprattutto come attrice comica grazie a *The Gay Divorcee* e *My Man Godfrey*, all'epoca del muto Alice Brady (1892-1939) era una celebrata attrice drammatica, protagonista di cinquantuno film tra il 1914 e il 1923. Figlia di William Brady, impresario teatrale convertitosi in produttore cinematografico, Alice sfidò la disapprovazione del padre e apparve per la prima volta sul palcoscenico nel 1909; ottenuto ben presto il permesso paterno, debuttò a Broadway nel 1911 nel musical *The Balkan Princess*. Restò una presenza fissa a Broadway anche dopo il lancio nel 1914 della sua carriera cinematografica per la compagnia del padre, la World Film Corporation. Nel 1915, con *La Vie de Bohème*, era già al nono film – quell'anno apparve anche a Broadway in quattro operette di Gilbert & Sullivan e nel dramma di Owen Davis *Sinners*.

Negli anni Venti e nei primi anni Trenta la Brady si concentrò sul teatro: doveva far parte del cast originario di *Strange Interlude*

Before the First World War Albert Capellani made film versions of many 19th-century literary classics. His fame as the “master-director of French literary photo-dramatization” (Photoplay, July 1915) accompanied him to the United States. While his American adaptations followed the tradition of his French productions in their phenomenal art direction and mise en scène, one element was very different – the actors.

As the original version of La Bohème has only come down to us as a negative without intertitles, we reproduce here the plot synopsis in the sales catalogue (the Bulletin Pathé no. 5, 1912). We are grateful to the Cinémathèque française for allowing us to project their “work print” based on this negative without intertitles.

(See notes for information on this and other such prints at the end of the catalogue section “Alice Guy”).

“Rodolphe leads a happy life in his garret together with his friend the painter Marcel, when he meets beautiful grisette Mimi, graceful as a spring flower. An idyllic relationship is formed and the girl, when evicted from her modest dwelling by the mean landlord, comes to ask her sweetheart for shelter. The rose bush that Rodolphe gives Mimi is to be the symbol of their love, which will last as long as the flowers do not wither! Each of the lovers secretly tends the delicate shrub, but despite their efforts the roses eventually die. One evening fickle Mimi, seduced by the mirage of a life of luxury she is offered, leaves the garret, abandoning the one who loves her. But money does not bring happiness to the grisette. One winter day she returns, shivering, sick, exhausted, “the wayward bird coming back to the old nest”. Rodolphe’s bitterness melts away when he sees the poor creature, but despite his loving care the consumption claims her. In the room where they had lived such happy times together, Mimi closes her eyes for ever, clenching her poor, cold, thin hands in a little muff, the last of her fanciful whims and the last offering from her bohemian friends.”

Capellani and His Stars: Alice Brady

Largely remembered today as a comedian thanks to The Gay Divorcee and My Man Godfrey, Alice Brady (1892-1939) was acclaimed in the silent era as a dramatic actress, when she starred in fifty-one features between 1914 and 1923. The daughter of theatre impresario-turned-film producer William A. Brady, she defied her father’s wishes and first appeared on stage in 1909; parental permission was soon granted, and she made her Broadway debut in 1911 in the musical The Balkan Princess. She remained a fixture on Broadway even as she launched her screen career in 1914, for her father’s company World Film Corporation. La vie de Bohème was her ninth feature in 1915 – that year she also appeared on Broadway in four Gilbert & Sullivan operettas and the Owen Davis drama Sinners.

For the Twenties and Thirties, Brady focused on the stage: she was meant to be in the original Broadway cast of Eugene O’Neil’s Strange Interlude (1928), but illness forced her to withdraw and she was replaced by Lynn Fontanne. In 1931 she created the

(1928) di Eugene O'Neil, a Broadway, ma la malattia la costrinse a rinunciare e a farsi sostituire da Lynn Fontanne. Nel 1931 interpretò Lavinia Mannon in *Mourning Becomes Electra* ricevendo recensioni superlative, e come per dimostrare la sua versatilità ritornò sullo schermo nel 1933 con il primo dei suoi ruoli da frivola chiacchierona, nel film ingiustamente dimenticato di Harry Beaumont *When Ladies Meet*. Anche se in seguito fu valorizzata soprattutto in chiave comica, nel 1937 Alice Brady ricevette l'Oscar come migliore attrice non protagonista per *In Old Chicago*, ed è giustamente ricordata per la sua bravura in *Young Mr. Lincoln* di John Ford.

Jay Weissberg

role of Lavinia Mannon in Mourning Becomes Electra, receiving superlative reviews, and as if to prove her versatility, returned to the screen in 1933 with the first of her flibbertigibbet parts, in Harry Beaumont's unjustly neglected When Ladies Meet. Though subsequently largely cast in comedic roles, Brady received the Best Supporting Actress Oscar in 1937 for In Old Chicago, and is justly remembered for her fine work in John Ford's Young Mr. Lincoln.

Jay Weissberg

LA BOHÈME

Francia, 1912 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo *Scenes de la vie de Bohème* (1849) di Henri Murger; F.: Pierre Trimbach; Int.: Paul Capellani (Rodolphe), Charles Dechamps (Marcel), Paul Gerbault (Colline), Léon Béliers (Schaunard), Suzanne Revonne (Mimi), Juliette Clarens (Musette); Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 4896) ■ 35mm. L.: 680 m. D.: 33' a 18 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

LA VIE DE BOHÈME

Stati Uniti, 1916 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo *Scenes de la vie de Bohème* (1849) di Henri Murger; Scen.: Frances Marion; F.: Lucien Andriot; Scgf.: Ben Carré; Int.: Alice Brady (Mimi), Paul Capellani (Rudolphe), June Elvidge (Madame de Rouvre), Leslie Stowe (Durandin), Chester Barnett (Marcel), Zena Keefe (Musette), Frederick Truesdell (autore), D.J. Flanagan (Schaunard); Prod.: Paragon Films ■ 35mm. L.: 1611 m. D.: 70' a 20 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles

■ Da: George Eastman House ■ Copia preservata da un 28mm, con il sostegno di National Park Service, in collaborazione con il National Endowment for the Humanities / Preservation from a 28mm print funded by the National Park Service in partnership with the National Endowment for the Humanities

PROGRAMMA 2: QUATRE-VINGT-TREIZE. L'UMANITÀ IN GUERRA PROGRAMME 2: QUATRE-VINGT-TREIZE. HUMANITY AT WAR

Quatre-vingt-treize – 1793 (1914) inizia all'incirca così: l'istruttore Henry Krauss (Cimourdain) impartisce delle lezioni, in una biblioteca, al giovane nobile (Gauvain) interpretato da Paul Capellani. Siamo nello studio Pathé, vediamo gli attori con delle parucche in testa che gesticolano davanti a noi ed esprimono il loro entusiasmo per le idee di Rousseau. Così, armati di pazienza, ci accingiamo a reggere le tre ore di questo vecchio film in costume. Poco dopo - al più tardi durante la scena del vecchio marchese de Latenac che, esiliato dall'Inghilterra, sta andando in barca verso la Bretagna dove guiderà la rivolta monarchica contro la repubblica giacobina - ci troviamo davanti a un grandissimo film, appassionante e serio allo stesso tempo. Come Victor Hugo nel suo romanzo, anche Capellani ci espone in modo obiettivo la battaglia delle idee propugnate da Cimourdain, Latenac e Gauvain, senza costruire la storia attorno all'antagonismo tra bene e male. Anche se decisamente dalla parte dell'umanità (Gauvain), nel film di Capellani, così come nell'originale di Hugo, le altre due posizioni, ossia l'attaccamento ai propri principi da parte del rivoluzionario Cimourdain e la lealtà del tradizionalista Latenac, non vengono condannate bensì mostrate nella loro eroica grandezza.

Nel 1957, alla fine di una proiezione di *Quatre-vingt-treize* alla Cinémathèque Française, Philippe Esnault e Pierre Philippe scrissero: "*Quatre-vingt-treize* di Capellani (1914) ci consente, grazie

Quatre-vingt-treize - 1793 (1914) begins more or less like this: in a library, Henry Krauss (as tutor Cimourdain) is teaching Paul Capellani (the young aristocrat, Gauvain). We are in the Pathé studio, the actors are wearing wigs and gesticulating, as visual expression of the characters' enthusiasm for the ideas of Rousseau. We summon up all the patience we can muster, to survive three hours of an old costume drama. But in a short while – at the latest by the scene with the old Marquis de Latenac in the boat taking him from exile in England over to Brittany, where he is to lead the royalist rebellion against the Jacobin Republic – we are in a great, enthralling, serious film. Just as Victor Hugo does in the novel, Capellani portrays the conflict of ideas embodied in the characters of Cimourdain, Latenac and Gauvain: he does it objectively, without setting up an antagonism between good and evil. Though finally coming down on the side of humanity (Gauvain), neither Capellani's film nor Hugo's source novel condemns the other two positions, the revolutionary Cimourdain's adherence to his principles and the loyalty of the traditionalist Latenac; they too are endowed with heroic stature.

After a screening of Quatre-vingt-treize at the Cinémathèque Française in 1957, Philippe Esnault and Pierre Philippe wrote that "Capellani's Quatre-vingt-treize (1914) allows us to judge, through the work of an important pioneer, the situation of our

all'opera di un valido pioniere, di giudicare la situazione del nostro cinema nazionale allo scoppio della guerra. Regista della scuderia Pathé dal 1905, l'autore di *L'Homme aux gants blancs* (1908) adatta per lo schermo a partire dal 1909 e ininterrottamente Racine, Hugo e Zola così come Richepin o Eugène Sue. Non si può trascurare questo cineasta che ci dà uno dopo l'altro *Germinal* e *Quatre-vingt-treize*. Si tratta di uno di quei rari film d'anteguerra il cui soggetto può destare l'attenzione dello spettatore contemporaneo. Del resto fu vietato, e uscirà solo nel 1921 cofirmato con Antoine". ("Cinéma 57", n. 18, maggio 1957)

A differenza di *Germinal*, di questo film non esiste più un negativo originale completo. *Quatre-vingt-treize* è stato ricostruito nel 1985 da Pierre Esnault (1930-2008); la nuova copia a colori della Cinémathèque Française del 2010 si basa sulla versione di Esnault. (La citazione di Esnault e Philippe, così come anche le informazioni relative alla copia del film, sono di Camille Blot-Wellens e provengono dal booklet che accompagna il DVD *Albert Capellani*, Edition Pathé 2011, pp. 30-31)

(ML)

QUATRE-VINGT-TREIZE (I-II)

Francia, 1914 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo di Victor Hugo (1876); Scen.: Alexandre Arnoux; F.: Pierre Trimbach, Karémin Mérobian; Int.: Philippe Garnier (marchese de Lantenac), Paul Capellani (visconte Gauvain), Georges Dorival (sergente Radoub), Maximilien Charlier, Henry Krauss (Cimourdain), Maurice Schutz (Grandcœur), Jean Liezer, Charlotte Barbier-Krauss (La Flécharde) Prod.: S.C.A.G.L. Pathé Frères No. 8760 (distribuzione 1921, Co-Regia André Antoine) ■ 35mm. L.: 3408 m . D.: 165' a 18 f/s. Imbitito / tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Quatre-vingt-treize

national cinema during the war. A Pathé director from 1905, the maker of L'Homme aux gants blancs (1908) began in 1909 a non-stop series of screen adaptations, of Racine, Hugo and Zola, as well as Richepin and Eugène Sue. One cannot ignore the filmmaker who has given us Germinal and Quatre-vingt-treize in quick succession. This is one of the few pre-war films dealing with a subject that can still interest viewers today. It was, more over, banned, and not released until 1921, with Antoine credited as co-director." (Cinéma 57, no. 18, May 1957)

No complete original negative of this film has survived (unlike Germinal). Pierre Esnault (1930-2008) reconstructed Quatre-vingt-treize in 1985, and his version is the basis of the 2010 Cinémathèque française colour print. (The Esnault and Philippe quote, as well as information on the copy, are from Camille Blot-Wellens' contribution to the booklet of the DVD Albert Capellani, Édition Pathé 2011, pp. 30-31)

(ML)



PROGRAMMA 3: GERMINAL (1913) PROGRAMME 3: GERMINAL (1913)

Oltre all'ampiezza e alle prevedibili peripezie, *Germinal* di Capellani fece epoca non tanto per lo spirito dell'adattamento quanto per la sua forza espressiva. (...) Ad attirare subito l'attenzione dello spettatore è il fatto che questo è un dramma collettivo, esplicitato attraverso l'accuratezza degli ambienti in cui si svolge e tradotto nei gesti naturali del vissuto; trattandosi di un destino comune, ogni individuo partecipa a una sorta di coro sociale. Gli attori, che dimostrano una buona intesa, recitano in accordo alle norme del realismo di allora; più che dalla messa in quadro, i personaggi sono definiti attraverso l'abbigliamento, i gesti sobri, l'illuminazione. L'azione continua è montata logicamente, in campo medio, e senza effetti insistiti.

Philippe Esnault, *Le giornate del cinema muto*, Cinemazero, Pordenone, 2005

Per i crediti di *Germinal* si veda la sezione I colori del muto (p...)

Besides its scope and dramatic highlights, Capellani's Germinal was a milestone as much for the spirit of its adaptation as for its expressive power. (...) What immediately strikes the viewer is that this is a collective drama, made explicit by its detailed settings and location shooting, and conveyed by real-life actions. Each individual takes part in a kind of social chorus, making it a question of common destiny. The actors perform as an ensemble, according to the standards of realism of the time. Their characters are defined by their accoutrements, their sober manner, and the lighting, rather than by any acting to the camera. The dramatic action is staged logically, in the middle distance, without emphatic effects.

Philippe Esnault, *Le giornate del cinema muto*, Cinemazero, Pordenone, 2005

For *Germinal's* credits see section *Silent colour* (p...)

PROGRAMMA 4: CAMILLE E ALTRE TRAVIATE PROGRAMME 4: CAMILLE AND OTHER TRAVIATE

Dopo il suo film d'esordio *Le Chemineau*, Capellani gira una serie di drammi contemporanei di straordinaria qualità. Come si spiega? Merito del suo talento o della sua esperienza teatrale? È frutto di un suo concetto personale di cinema e della *mise-en-scène* nella cinematografia? E quanto hanno inciso le sceneggiature di Heuzé, il direttore di produzione Ferdinand Zecca e gli operatori? Comunque sia, film come *L'Age du coeurs* e *Les Deux soeurs* (1907), sono opere indubbiamente attribuibili a Capellani. In *Les Deux soeurs*, e in particolare nella scena del ritrovamento tra le due sorelle nelle strade di Parigi, Capellani e i suoi operatori riescono a catturare la fotogenia atmosferica della città; un momento di presente puro, atemporale in un breve film dal plot denso.

Nel dramma non c'è una gran scelta di possibili finali, ma solo fra questi tre: matrimonio, pazzia e morte.

Eppure, chi morirà di crepacuore? Nel nostro programma: una volta il marito tradito, un'altra volta la madre abbandonata e un'altra volta ancora la traviata. *Camille* di Capellani è un miracolo visivo e scenografico; la storia di Dumas, diventata popolare grazie alla versione musicale di Verdi, è generalmente conosciuta; l'attrice-star Clara Kimball Young oggi invece non più.

(ML)

Capellani e le star: Clara Kimball Young (I)

È vero che, come affermò Paxton Hibben nel 1925, un cinema di Mosca era stato interamente dedicato a Clara Kimball Young? In seguito la Young (1890-1960) fu ricordata come la prima attrice ad aver fondato una compagnia di produzione ("Fui la prima diva a finanziare una propria società di produzione", disse nel 1956), e la prima a vedere il proprio nome sulle insegne luminose di Broadway. Di sicuro la prima affermazione è falsa – prima di lei c'erano state Helen Gardner, Marion Leonard, Gene Gauntier e altre – e la seconda è discutibile, anche se nel 1916 la gigantesca insegna all'angolo tra Broadway e la 46ª fece notizia. Indipendentemente dall'esattezza di queste affermazioni, la fama della Young è più di una semplice nota a piè di pagina nella storia del cinema: a parte l'enorme popolarità dell'attrice nella seconda metà degli anni Dieci, la Clara Kimball Young Film Corporation diretta da Lewis J. Selznick contribuì ad assestare un colpo mortale al *block booking* [sistema di vendita alle sale cinematografiche di più film in un unico blocco costituito da pellicole di grande richiamo e titoli di minor interesse, N.d.T.] e ispirò un gran numero di attrici a fondare proprie compagnie di produzione.

La mancanza di studi seri sulla Young, malgrado il discreto numero di film giunti fino a noi (pochi, sfortunatamente, del periodo cruciale tra il 1916 e il 1918, e solo due dei sei diretti da Albert Capellani), è legata allo scarso lavoro di ricerca sulla figura della diva americana del cinema degli anni Dieci. La recente esplosione di studi su Francesca Bertini, Lyda Borelli, Asta Nielsen e altre dive europee dell'epoca ha purtroppo trascurato le loro controparti americane. E non certo per mancanza di candidate: Ethel Barrymore, Pauline Frederick, Marie Doro, Olga Petrova, Elsie Ferguson ed Alice Brady avevano tutte le carte in regola. Non era

After his first film, Le Chemineau, made in 1905, Capellani made a series of realistic dramas of outstanding quality. How can we account for this? Was it his talent, his theatre experience? Did he have a concept about cinema? Is it the mise en scène that makes all the difference? How much did Heuzé's scripts contribute? And Ferdinand Zecca's production skills, and the work of the unnamed camera operators? Certainly films such as L'Age du coeur and Les Deux soeurs (1907) are clearly recognisable as Capellani works. In Les Deux soeurs, in the scene where the two sisters are reunited and they travel across Paris, Capellani and his camera team capture the atmospheric, photogenic essence of the city; a moment of timeless immediacy in the compressed plotting of the short film.

Drama does not have a wide choice of possible endings: marriage, madness or death. But who actually dies of a broken heart? In our programme, on one occasion it is the deceived husband, once the abandoned mother and, in Camille, the traviata herself. The film is a miracle of textile art direction; Dumas's story is widely known, thanks to Verdi's musical version, while star actress Clara Kimball Young no longer is.

(ML)

Capellani and the stars: Clara Kimball Young (I)

Can it really be true, as Paxton Hibben claimed in 1925, that a cinema in Moscow was entirely devoted to Clara Kimball Young? In later years, Young (1890 - 1960) was remembered as the first actress to have her own production company ("I was the first star to finance her own production outfit" she asserted in 1956), and the first to see her name in lights on Broadway. The first claim is certainly not true – Helen Gardner, Marion Leonard, Gene Gauntier and others came before – and the second is questionable, though the giant sign at the corner of Broadway and 46th Street was considered newsworthy in 1916. Whatever the accuracy of these statements, Young's fame is more than a mere footnote to film history: apart from her enormous popularity throughout the mid-to-late-teens, the Clara Kimball Young Film Corporation, guided by Lewis J. Selznick, helped to deliver the death blow to block program bookings and inspired a host of other actresses to form their own companies.

The lack of serious scholarship on Young, despite the fair number of films that survive (alas, few from her crucial period between 1916 and 1918, and only two of the six directed by Albert Capellani), is bound up with the paucity of research on the figure of the American film diva of the teens. The recent explosion of studies surrounding Francesca Bertini, Lyda Borelli, Asta Nielsen, and other European divas of the era has woefully bypassed their American counterparts. It's not for a lack of candidates: Ethel Barrymore, Pauline Frederick, Marie Doro, Olga Petrova, Elsie Ferguson, Alice Brady fit the concept. That they all became stars first on stage and then moved to the screen is surely no coincidence – the legitimacy of the theatre guaranteeing a gravitas for Americans that Europeans didn't feel constituted a required

un caso che fossero diventate famose a teatro prima di passare al cinema: la legittimità del teatro garantiva agli occhi degli americani una dignità che gli europei non consideravano un pedigree indispensabile. La Young, “la quintessenza della raffinatezza”, e Norma Talmadge costituirono un’eccezione, dato che non furono famose a teatro prima di diventarlo sullo schermo e dato che all’inizio delle loro carriere entrambe oscillarono tra la commedia e il dramma prima di imprimersi nell’immaginario degli spettatori come dive sofisticate per eccellenza.

Subito dopo avere strappato la Young alla Vitagraph, William A. Brady e Lewis J. Selznick della World Film Corporation decisero di raffinare la sua immagine di diva lanciandola con un film d’alto profilo pensato per lei, *Trilby* (1915), e accoppiandola con il prestigioso regista Maurice Tourneur. Tre mesi dopo affidarono a Capellani il compito di dirigerla in *Camille* (1915), con il chiaro scopo di circondare la loro stella di un’aura di ricercatezza continentale; poco prima dell’uscita di *Camille*, “Photoplay” proclamò la Young “una vera Bernhardt dello schermo”.

Jay Weissberg

pedigree. Young, “the quintessence of refinement,” and Norma Talmadge, are the exceptions to this rule, as neither were stars on stage before their screen celebrity, and both alternated, at the start of their careers, between comedy and drama before becoming fixed in the public mind as examples, par excellence, of the sophisticated diva.

*Soon after World Film Corporation’s William A. Brady and Lewis J. Selznick poached Young from Vitagraph, they set out to refine her star image, choosing the high-profile vehicle *Trilby* (1915) and pairing Young with prestige director Maurice Tourneur. Three months later they selected Capellani as her director on *Camille* (1915) in an obvious move to settle an aura of continental sophistication on their star; shortly before *Camille*’s release, Photoplay declared Young “a veritable Bernhardt of the screen.”*

Jay Weissberg

L'ÂGE DU COEUR

Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: André Heuzé; Prod.: Pathé ■ 35mm.
L.: 85 m. D.: 5' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

LES DEUX SOEURS

Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 195 m. D.: 9' a 18 f/s.
Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

CAMILLE

Stati Uniti, 1915 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo (1848) di Alexandre Dumas (figlio); Scen.: Frances Marion; Int.: Clara Kimball Young (Camille), Paul Capellani (Armand Duval), Lillian Cook (Cecile), Robert Cummings (Monsieur Duval), Dan Baker (Joseph), Stanhope Wheatcroft (Robert Bousac), Frederick Truesdell (Conte di Varville), William Jefferson (Gaston), Edward Kimball (il Dottore), Louise Ducey (Madame Prudence), Beryl Morhange (Nanine); Prod.: Shubert Film Corporation; Pri. pro.: 27 dicembre 1915 ■ 35mm. L.: 1400 m. D.: 70' a 20 f/s. Bn./Col. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Clara Kimball Young in *Camille* © Narodni filmovy Archivzy

PROGRAMMA 5: COLORE LOCALE I PROGRAMME 5: LOCAL COLOUR I

Nella prefazione al suo dramma *Cromwell* (1827), Victor Hugo contrappone ai principi classici dell'unità di luogo e di tempo del dramma dei nuovi principi, quelli del dramma romantico (il colore locale ed il colore del tempo). Fino alla fine del Diciannovesimo secolo, l'influsso di questa teoria sulla messa in scena teatrale è fortissimo. I costumi vengono ideati con una pretesa scientifica di veridicità storica; le tarantelle e le barcarole nell'opera risuonano di influenze napoletane; la cultura europea del Diciannovesimo secolo si appropria, nello spettacolo, nel dramma e nelle letture, di ogni altra cultura e di ogni tradizione. Il cinema è stato (ed è) un erede diretto di questa spinta verso il colore locale ed il colore del tempo.

Il programma inizia nel Sedicesimo secolo (Francia-Scozia-Inghilterra), prosegue nell'Italia del Diciottesimo secolo e alla fine, con *The Feast of Life* (1916), nel presente – in una ispanica Cuba.

(ML)

La Star di Capellani: Clara Kimball Young (II)

La Clara Kimball Young Film Corporation fu annunciata il 2 febbraio 1916 dal "Cleveland Plain Dealer" (che anticipò di due giorni "Variety"). L'attrice era sotto contratto con la World fino al 15 luglio e doveva adempiere ai suoi obblighi girando ancora dei film per quella compagnia, ma nell'annuncio in cui spiegava la sua decisione dichiarò: "Il signor Selznick e io intendiamo con il nostro impegno elevare la professione del cinema alla dignità di arte togliendola dal campo della meccanica". Nei mesi successivi le riviste del settore furono inondate di pubblicità che elogiavano enfaticamente il colpo da maestro di Selznick: spezzare il monopolio del *block booking* e permettere ai proprietari delle sale di scegliere i film che volevano proiettare. In cambio addebitava una somma quattro volte più alta della normale tariffa dei film della Young. William Brady, già socio di Selznick alla World, protestò aspramente contro le mosse dell'ex collega e disse ai suoi distributori di ritirare tutti i film di Clara Kimball Young con l'eccezione del recente *The Feast of Life*.

Le prenotazioni per la prima produzione della nuova compagnia, *The Common Law*, diretta da Capellani, superarono le aspettative. Gloria Swanson descrive Clara Kimball Young come una donna dotata del senso degli affari e perfettamente consapevole delle complessità delle sue imprese: "Mi chiedevo quale altra professione avrebbe potuto permettere a quella creatura deliziosa ed elegante di essere completamente autonoma, di produrre i suoi film, di trattare con gli uomini alla pari, di usare il cervello oltre che la bellezza, di avere l'ultima parola sulle storie che interpretava, di disegnarci i vestiti e di scegliere il regista e il protagonista maschile".

Jay Weissberg

In the foreword to his drama Cromwell (1827), Victor Hugo proposes new principles to challenge the classical unities of place and time in drama: namely, the principles of Romantic drama, local colour and historical colour. This idea remained, up to the end of the 19th century, the strongest influence on theatrical design. Costumes and stage architecture aspired to a learned historical accuracy: in operas tarantellas and barcaroles rang out against a background of Naples; all times, cultures and traditions were appropriated by European 19th-century culture, by its entertainments, its theatre and its books. Cinema was (and is) a direct heir of this love of historical and local colour.

The programme starts in the 16th century (France-Scotland-England), moves to 18th-century Italy and ends, with The Feast of Life, in the present, in Cuba.

(ML)

Capellani's Star: Clara Kimball Young (II)

The announcement of the Clara Kimball Young Film Corporation was made in the 2 February, 1916 Cleveland Plain Dealer (scooping Variety by two days). She was still under contract to World until 15 July, and had films to make in order to fulfill her obligations, but according to an advertisement explaining her decision, "Mr. Selznick and I intend by our efforts to raise the motion picture profession to the dignity of an art and take it out of the machinery class." The following months saw the trade papers inundated with ads, many boasting of Selznick's master stroke: to break the block bookings monopoly and allow exhibitors the ability to pick and choose which films they wanted to screen. In return, he was charging four times the amount Young's films commanded in regular programs.

William Brady, Selznick's erstwhile partner at World bitterly protested the moves of his former colleague and instructed his exchanges to withdraw all Clara Kimball Young releases from distribution with the exception of the recently released The Feast of Life.

Bookings for the new company's first production, The Common Law, directed by Capellani, exceeded expectations.

Gloria Swanson paints Clara Kimball Young a business-minded woman thoroughly conversant with the intricacies of her enterprises: "In what other business in the world, I wondered, could this delightful, elegant creature be completely independent – turning out her own pictures, dealing with men as equals, being able to use her brain as well as her beauty, having total say as to what stories she played in, who designed her clothes, and who her director and leading man would be."

Jay Weissberg

MARIE STUART

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Int.: Jeanne Delvair, Jacques Grétilat, Henry Krauss, Paul Capellani, Véra Sergine; Prod.: Pathé frères No. 2313. ■ L.: 261 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

LE LUTHIER DE CRÉMONE

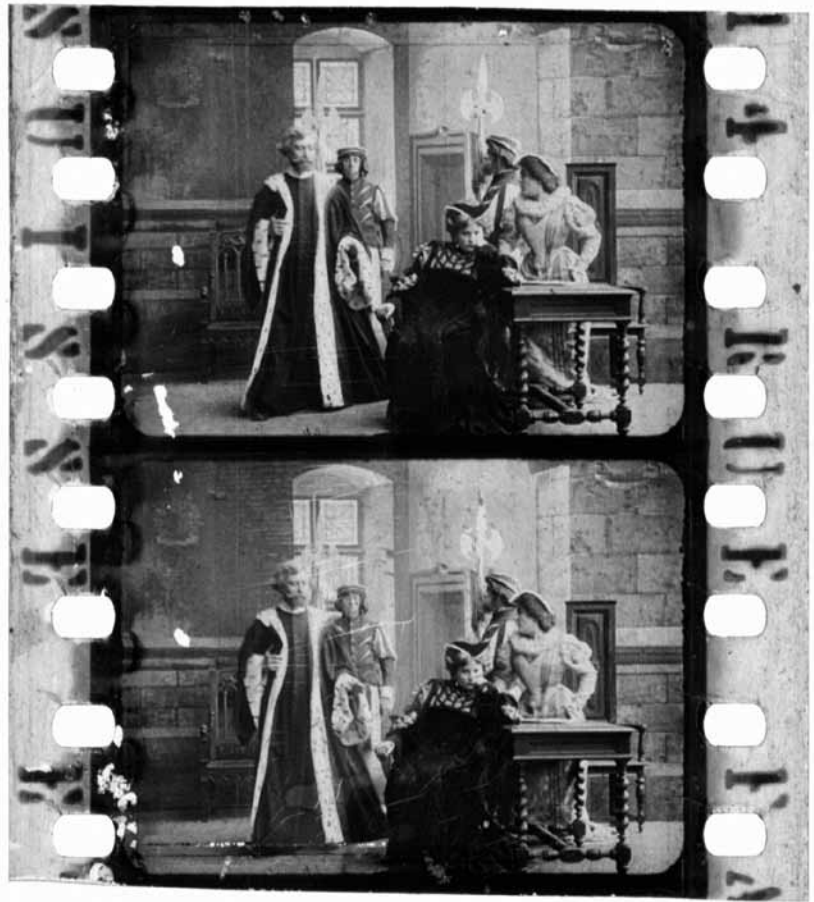
Francia, 1909 Regia: Albert Capellani

Scen.: dalla pièce di F. Coppée (1876) ■ Int.: Amélie Diéterlé, Jean Dax, Julien Clément, Rola Norman; Prod.: Pathé frères ■ L.: 229 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

THE FEAST OF LIFE

Stati Uniti, 1916 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: Frances Marion; F: Lucien N. Andriot; Int.: Clara Kimball Young (Aurora Fernandez), E.M. Kimball (Signora Fernandez), Edward Kimball (Padre Venture), Paul Capellani (Don Armada), Doris Kenyon (Celida), Robert Frazer (Pedro); Prod.: Paragon Films; Pri. pro.: 1 maggio 1916 ■ 35mm. L.: 1274 m. D.: 64' a 20 f/s. Bn. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Marie Stuart

PROGRAMMA 6: COLORE LOCALE II. PARIGINI IN AMERICA PROGRAMME 6: LOCAL COLOUR II. PARISIANS IN AMERICA

Negli Stati Uniti, Capellani e lo scenografo Ménessier, vecchi colleghi dei tempi del teatro da André Antoine, erano specialisti del colore locale della loro città natale, Parigi. Negli studios del Nuovo Mondo si ricreava l'Europa per il pubblico americano, e la si riproduceva con attori americani: ne è un esempio *The Virtuous Model* (1919), scritto, diretto e prodotto da Capellani.

Capellani e le star: Dolores Cassinelli

Dolores Cassinelli (1888?-1984) fu una famosa primattrice della Essanay dal 1911 al 1913 e apparentemente si allontanò dallo schermo tra il 1914 e il 1917, forse per studiare canto lirico. I primi anni della sua carriera cinematografica erano stati ormai convenientemente dimenticati al suo ritorno, nel 1918, quando – dopo essere passata inosservata all'inizio di quell'anno in *Zongar*, prodotto dalla Physical Culture Photoplays – fu presentata come

In the USA, Capellani and set designer Ménessier, old colleagues from Théâtre Antoine days, had, primarily, a standing attachment to the local colour of their home town, Paris. In their New World studio, Europe was re-created for the American public, as in The Virtuous Model.

Capellani and His Stars: Dolores Cassinelli

Dolores Cassinelli (1888?-1984) was a popular leading lady with Essanay from 1911 to 1913 and appears to have been off screen, possibly pursuing opera training, between 1914 and 1917. Her early film career was conveniently forgotten on her return in 1918, when, following a largely ignored turn at the start of that year in Physical Culture Photoplays' Zongar, she was presented as a new personality discovered by Léonce Perret for his first U.S. feature, Lest We Forget. She appeared in four Perret vehi-

un nuovo volto scoperto da Léonce Perret per il suo primo film americano, *Lest We Forget*. Apparve in quattro film pensati su misura per Perret e, anche se era nata negli Stati Uniti (a Chicago, probabilmente), furono sbandierate le sue origini italiane per promuovere un'immagine europea strettamente associata ai registi francesi (il suo agente, Adolphe Osso, rappresentava anche Perret, Capellani e Alice Guy Blaché).

Nel marzo del 1919 "Variety" annunciò la creazione della compagnia di produzione Dolores Cassinelli, sotto la supervisione di Capellani, per la quale la diva avrebbe interpretato film diretti da Capellani e da George Archainbaud. La compagnia non fu mai registrata, ma a giugno erano iniziate le riprese di *The Virtuous Model* (inizialmente intitolato *The Gutter*) sotto l'insegna delle Albert Capellani Productions. Le recensioni furono positive, ma il critico di "Variety" lamentò che "la signorina Cassinelli è bellissima, anche se talvolta sminuisce il suo fascino indossando un berretto rigido da marinaio. Le cose morbide le donano di più...". Presto la sua carriera annaspò – la recensione di "Variety" del suo film diretto dai Blaché, *Tarnished Reputations* (1920), suggerì che gli studios non sapevano sfruttare al meglio i suoi punti forti di vamp – e all'inizio degli anni Venti il suo nome cominciò a conoscere alti e bassi. Dopo la sua ultima apparizione sullo schermo, nel 1925, la Cassinelli, un tempo nota come "the Cameo Girl", si esibì in sale da concerto e alla radio.

Jay Weissberg

THE VIRTUOUS MODEL

Stati Uniti, 1919 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dalla commedia *Le Ruisseau* di Pierre Wolff; Scen.: Albert Capellani; F: Lucien N. Andriot; Scgf.: Henri Ménessier; Int.: Dolores Cassinelli (Denise Fleury), Helen Lowell (Mrs. Fleury), Mae Hopkins (Suzanne Carton), Vincent Serrano (Paul Brenhart), Franklyn Farnum (Edward Dorin), Paul Douchet (Jacques Le Sage), Marie Chambers (Contessa Olga Vosloff), Saville De Sacia, Albert Roccardi; Prod.: Albert Capellani; Pri. pro.: 14 settembre 1919 ■ 35mm (da un 28mm), L.: 1600 m. D.: 78' a 18 f/s. Bn/Col. Didascalie inglesi / Englisch intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Preservazione sostenuta da National Park Service in collaborazione con National Endowment for the Humanities/ Preservation funded by the National Park Service in partnership with the National Endowment for the Humanities

PROGRAMMA 7: AI LIMITI E ALTRI INCONTRI IMPREVISTI (UN WORKSHOP) PROGRAMME 7: BORDERS AND BLIND DATES (A WORKSHOP)

Alcuni film di Capellani si sono ridotti in pessimo stato (*La Belle et la Bête*, 1908), di altri è rimasto solo un negativo incompleto, dalle copie mancano spesso le colorazioni, le didascalie e il finale (*Beatrix Cenci*, 1909).

Dopo la visione dei numerosi film di Capellani possiamo, in qualità di pubblico, stabilire se *La Loi du pardon* (1906) è un film di Capellani (o di Zecca, o di un altro regista sconosciuto, ad esempio quello di *La Loi du coeur*), e se attribuirgli o meno la regia di *Manon Lescaut*, un produzione S.C.A.G.L. del 1914.

(ML)

cles and, though Cassinelli was born in the States (most likely Chicago), her publicity proclaimed her Italian birth, pushing a European image closely tied with French directors (her manager, Adolphe Osso, also represented Perret, Capellani, and Alice Guy Blaché).

In March 1919, Variety announced the formation of a Dolores Cassinelli production company, under Capellani's supervision, in which the star would make films directed alternately by Capellani and George Archainbaud. The company was never incorporated, but by June work had begun on The Virtuous Model (originally titled The Gutter) under the banner of Albert Capellani Productions. Reviews were positive, but Variety's critic complained, "Miss Cassinelli is beautiful, though she lessens her charm at times by wearing a stiff sailor hat. Anything soft becomes her better..."

Her career soon floundered – Variety's review of her film with Blaché, Tarnished Reputations (1920), suggested the studios didn't know how to capitalize on her strengths as a vamp – and by the early 1920s her name bounced up and down cast lists. Following her final film appearance in 1925, Cassinelli, once known as "the Cameo Girl," performed in concert halls and on the radio.

Jay Weissberg

Several of Capellani's films are in an advanced state of decomposition (La Belle et la Bête, 1908), or have survived only as an incomplete negative, so that the colours, intertitles and the end of the film are missing (Beatrix Cenci, 1909).

After seeing so many Capellani films, perhaps we, the viewers, can decide whether La Loi du pardon (1906) is a Capellani film (or is it by Ferdinand Zecca or another unknown director such as, for instance, the one who made La Loi du coeur?), or whether or not to attribute Manon Lescaut, a 1914 S.C.A.G.L. production, to Capellani.

(ML)

LA BELLE ET LA BÊTE

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont; Int.: Julienne Mathieu; Prod.: Pathé Frères No 2252; Pri. pro.: 9 novembre 1908 ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Pochoir / Stencil Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films

FOULARD MERVEILLEUX

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé Frères No. 2204 ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive

BÉATRIX CENCI

Francia, 1909 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé Frères No. 2224 ■ 35mm. L. or.: 225 m. L.: 132 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

COFFRET ALBERT CAPELLANI

Il cofanetto DVD Albert Capellani edito dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e dalla Cinémathèque Française è uno dei due volumi che la fondazione dedica al grande cineasta francese. Il cofanetto si articola in due parti: i primi films (1906), le cui copie, conservate da Pathé, sono state restaurate dalla fondazione. La Cinémathèque Française, da parte sua, ha scelto di interessarsi a tre film di cui conserva i negativi e di presentarli nei loro colori originali. Uno dei titoli, *Le Chevalier de Maison Rouge*, non era stato mai restaurato prima.

Il libretto che accompagna il cofanetto riunisce gli articoli inediti di Richard Abel, Bernard Basset-Capellani, Camille Blot-Wellens, Pierre Rissient e Stéphanie Salmon.

The Albert Capellani DVD box set edited by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and Cinémathèque Française is one of two volumes that the foundation has dedicated to the great French filmmaker. The box set is divided in two parts. One part deals with early films (1906), prints of which are conserved by Pathé and were restored by the foundation. Cinémathèque française chose three films of which it has the negatives and offers them here with their original colors. One of the titles included, Le Chevalier de Maison Rouge, has been restored for the first time.

The booklet included in the box set contains new articles by Richard Abel, Bernard Basset-Capellani, Camille Blot-Wellens, Pierre Rissient and Stéphanie Salmon.

LA LOI DU PARDON

Francia, 1906 Regia: Ferdinand Zecca ? Albert Capellani?

■ T. ing.: *Law of Pardon*; Scen.: André Heuzé; Prod.: Pathé Frères (Scène dramatique No. 1381); Pri. pro.: 5 maggio 1906 ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

EYE FOR EYE (TRAILER)

Stati Uniti, 1918

■ L.: 20 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn/col. ■ Da: Library of Congress

BEEF: LES ENFANTS PERDUS DANS LA FORÊT

Francia, 1912 Regia: Georges Denola

BREAD: SCHOOL PALS

Stati Uniti, 1923, Regia: Louis Sellers (Bread)

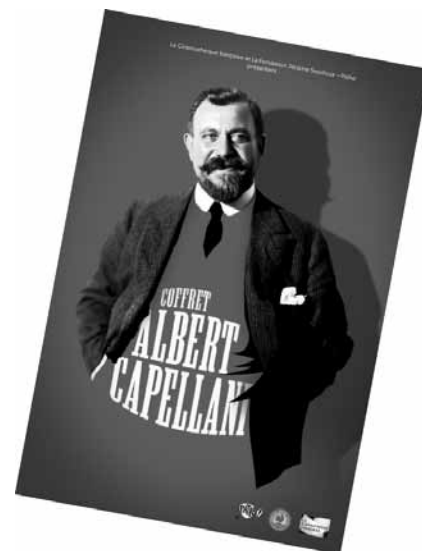
■ L.: 430 m. D.: 21' a 18 f/s. Bn. / Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

MANON LESCAUT

Francia, 1912

Scen.: dal romanzo dell'abate Prévost (1731)

■ Prod.: Pathé Frères No. 5276 ■ Barry (Des Grioux), Barnier (Lescaut), Émile Matrat (d'Herilly), Jeanne Bérangère (Manon Lescaut) L. or.: 890 m. L.: 755 m. D.: 45' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française



Quattro trasposizioni della letteratura francese *Four transpositions of French literature*

L'Assommoir, 1908 / Germinal, 1913 / Le Chevalier de Maison Rouge, 1914 / Quatre-vingt-treize, 1921

Gli inizi della carriera: una selezione di sette film *The beginning of a career: a selection of seven films*

Drame Passionnel, 1906 / Mortelle idylle, 1906 / Pauvre mère, 1906 / La Fille du sonneur, 1906 / La Femme du lutteur, 1906 / L'Âge du coeur, 1906 / Aladin ou la lampe merveilleuse, 1906