

GERMAINE DULAC, UN CINEMA DI SENSAZIONI

Germaine Dulac, a Cinema of Sensations

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Tami Williams**

Nota soprattutto per il classico impressionista *La Souriante Madame Beudet* (1923) e per il primo film surrealista *La Coquille et le Clergyman* (1927), Germaine Dulac realizzò quasi trenta film di finzione nonché molti documentari e cinegiornali. Eppure, stando a quanto raccontò di una visita al Gaumont-Palace nel 1908, Dulac non aveva sempre amato il cinema e considerava “vergognoso che si dovesse ascoltare un’eccellente orchestra sinfonica in una sala cinematografica”. Aprodata al cinema attraverso la musica, questa pioniera del femminismo e dell'avanguardia vede nel lirismo un incomparabile modello per un *cinema di sensazioni* in grado di trasmettere certe idee di ‘emancipazione’. Dopo la rassegna *Germaine Dulac, Cinéma Pur* presentata al Cinema Ritrovato 2006, questa nuova retrospettiva approfondisce l'opera di una regista che considerava il cinema un'arte lirica socialmente consapevole basata sul movimento, il ritmo e il “materiale della vita stessa”. Il lirismo di Dulac è messo in luce da cinque muti ‘commerciali’, compreso il suo primo film superstite, *La Cigarette* (1919), e l'impressionista *La Mort du soleil* (1921). Il “cinema puro” invocato da Dulac tsi manifesta nel film social-realista *La Folie des vaillants* (1925), esplorazione del cinema come sinfonia visiva. *Antoinette Sabrier* (1927) e *La Princesse Mandane* (1928), rivelano la tendenza di Dulac a minimizzare intreccio e scenografie a favore delle allusioni e delle suggestioni per creare, anche nei film più ‘commerciali’, un testo femminista non privo talvolta di riferimenti omosessuali.

Alcuni programmi si aprono con un cortometraggio musicale realista degli anni Trenta e con una selezione di *newsreel* sonori, che in seguito Dulac identificò con la forma “più sincera e pura” di cinema. Girati in esterni, i cortometraggi musicali di Dulac – pensati per accompagnare pezzi classici e popolari per grammofono – si incentrano su personaggi proletari che riflettono con speranza o disperazione sulle proprie vite nei quartieri operai. Il primo programma di cinegiornali introduce *La Mort du soleil* con un incantevole spettacolo infantile, incursione nella tematica preferita di Dulac, la ‘donna nuova’, e un insolito sguardo sulla vita degli animali in città. Una seconda selezione mostra delle danze regionali, motivo visivo e sensoriale che sta al centro de *La Folie des vaillants*. Un terzo programma, che introduce *Antoinette Sabrier*, offre uno sguardo variegato sulla vita sociale, politica e culturale francese con un affascinante filmato sulle vite dei neri di Parigi, uno sguardo indiscreto su una spiaggia frequentata dalle celebrità in cui appare Mistinguett e la trascinante interpretazione di Fréhel di una canzone scritta dalla compagna di Dulac, Marie-Anne Colson-Malleville. Grazie al restauro di tante delle sue pellicole a cura del CNC e della Cinémathèque française, alla preziosa collaborazione degli archivi Gaumont Pathé e ad Alain Carou, che ha fornito le registrazioni fonografiche, la ricca e varia filmografia di Germaine Dulac gode oggi di una meritata riscoperta.

Tami Williams

Best known for her Impressionist classic The Smiling Madame Beudet (1923), and the first Surrealist film The Seashell and the Clergyman (1927), Germaine Dulac made close to thirty fiction films, as well as numerous documentaries and newsreels. Yet, according to her account of a 1908 visit to Gaumont-Palace, Dulac did not always like the cinema, and “thought it disgraceful that an excellent symphony orchestra... would be heard in a movie theater”. It is not surprising that this feminist and avant-garde pioneer, who came to the motion pictures through music, saw in this lyrical art an incomparable model for a cinema of sensations, which could transmit certain notions of ‘emancipation’.

A follow-up to the 2006 Cinema Ritrovato program Germaine Dulac, Cinéma Pur, this new retrospective broadens our vision of the director’s approach to cinema as a socially conscious lyrical art, based on movement, rhythm and the “material of life itself”. Dulac’s lyricism is showcased in five silent ‘commercial’ features, including her earliest extant work La Cigarette (1919), and her impressionist La Mort du soleil (1921), which engages technical effects to which she attributes “a suggestive value equivalent to musical signs”. Dulac’s avant-garde call for a “pure cinema” (exemplified by her 1929 abstract films) manifests itself in her low-budget social realist La Folie des vaillants (1925), an exploration of cinema as “visual symphony”. Antoinette Sabrier (1927) and La Princesse Mandane (1928), exhibited here, reveal Dulac’s efforts to minimize plot and decor in favor of suggestion and sensation to create, even in her most ‘commercial’ films, a feminist and, at times, queer text. Several programs open with a 1930s realist musical short, and a selection of sound era newsreels, which Dulac later saw as cinema’s “most sincere and pure” form. Shot on location, Dulac’s musical shorts – designed to accompany classical and popular gramophone recording – feature working-class subjects reflecting with hope or despair on their daily lives in the boroughs. The first newsreel program leads us into La Mort du soleil with an enchanting childhood spectacle, a foray into Dulac’s preferred topic, the ‘new woman’, and an unusual glimpse of animal life in the city. A second selection showcases regional dance, a central visual and sensorial motif of La Folie des vaillants. A third program, preceding Antoinette Sabrier, provides a varied look at French cultural and socio-political life, with a captivating film on the lives of blacks in Paris, an indiscreet peek at a star-studded beach vacation featuring Mistinguett, and an enthralling performance by Fréhel of a song written by Dulac’s partner Marie-Anne Colson-Malleville. Thanks to the restoration of many of these films by the CNC and the Cinémathèque française, the gracious cooperation of Gaumont Pathé Archives, and of Alain Carou who provided the gramophone recordings, Dulac’s rich and diverse filmography is enjoying a deserved rediscovery.

Tami Williams

I primi lavori di Germaine Dulac sono tutti perduti, e le sole tracce dei suoi esordi di *cinéaste* sono alcuni film che mostrano la performer e danzatrice Stacia Napierkowska. Dulac la incontrò all'inizio del 1912; nel 1914 Napierkowska si trasferì a Roma, e durante i suoi soggiorni con ‘Stasia’ a Villa Flora Dulac ebbe modo di assistere alle riprese della Film d’Arte Italiana. Nel 1922 disse a un giornalista che la intervistava: “Quando Napierkowska mi propose di andare con lei in Italia nel 1914, accettai con entusiasmo l’occasione che mi si offriva. È stato accanto a questa splendida artista che ho imparato i segreti dell’arte cinematografica”.

Alcuni film con Stacia Napierkowska, girati nel periodo della sua relazione sentimentale con Dulac e professionale con la Film d’Arte, vengono presentati nella sezione *Cent’anni fa. Intorno al 1914*.

Mariann Lewinsky

Dulac’s earlier works are all lost, and the only remaining link to her beginnings as a cinéaste are films featuring the dancer and performer Stacia Napierkowska. Dulac met her in early 1912; in 1914 Napierkowska moved to Rome, and during her stays with ‘Stasia’ at the Villa Flora there Dulac attended the film shoots at the Film d’Arte Italiana studios. In 1922 she told an interviewer: “When Napierkowska offered to take me to Italy in 1914, I enthusiastically seized the opportunity at hand. It was alongside this beautiful artist Napierkowska, and thanks to her, that I learned the secrets of the art of cinema”.

Several films starring Stacia Napierkowska from the time of her romantic involvement with Dulac and her professional involvement with Film d’Arte Italiana are being screened in the section A Hundred Years Ago. About 1914 during the week of the festival.

Mariann Lewinsky

LA CIGARETTE

Francia, 1919 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Jacques de Javon (Jacques de Baroncelli), Germaine Dulac. F.: Louis Chaix. Int.: Gabriel Signoret (Pierre Guérande), Andrée Brabant (Denise Guérande), Jules Raucourt (Maurice). Prod: Film d’art. ■ 35mm. L.: 1156 m. (l. orig.: 1400 m). D.: 56' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Il primo film superstite di Germaine Dulac, *La Cigarette*, preannuncia gli elementi fondanti del movimento cinematografico impressionista che la regista avrebbe contribuito a lanciare poco tempo dopo: riprese in esterni, recitazione realistica, iconografia simbolista, montaggio associativo e analogie musicali. Girato agli inizi della Prima guerra mondiale (nella primavera del 1919) su sceneggiatura originale del regista naturalista Jacques de Baroncelli, il film si incentra su una giovane emancipata e su uno dei personaggi maschili più angustiati e inclini al suicidio di tutta l’opera di Dulac. Tale sfrenata libertà espressiva, qui visibile nella sua forma più pura, era destinata a sgretolarsi gradualmente di fronte alla retorica natalista del dopoguerra. Questo film fresco, inventivo ed esplicito contiene *in nuce* le principali strategie cinematografiche di Dulac – dalla riflessività a cui sono improntate le strutture narrative e gli stili di recitazione all’uso dei procedimenti tecnici in chiave simbolica e alle associazioni visive astratte –, che le avrebbero permesso di comunicare le sue idee progressiste attraverso un elaborato sistema di segni basato sull’evocazione e la ‘suggerzione’.

La Cigarette narra la storia di una giovane parigina emancipata, Denise Guérande, le cui disinvolti sortite fuori casa (e la frequentazione del giovane e moderno Maurice, che gioca a golf e balla il tango) suscitano ansia e gelosia nel più anziano e tradizionalista marito Pierre (Gabriel Signoret),

archeologo e curatore delle antichità egizie al Museo d’arte orientale. Lo spirito moderno e indipendente della giovane eroina e l’angoscia del marito – che lo spinge a tentare il suicidio iniettando del veleno in una sigaretta – sono espressi attraverso le associazioni dei personaggi con i vari scenari (le gallerie del Panthéon buddista del Musée Guimet; gli Champs Elysées; e l’ambientazione moderna e naturalistica di un campo da golf). Dulac sfrutta la recitazione naturalistica e i gesti astratti (come descrizione visiva condensata) per associare la protagonista ad alcuni archetipi (come le figure femminili nella pittura preraffaellita) che la regista sceglie di volta in volta di sviluppare o di demolire.

Dulac’s earliest surviving film, La Cigarette announces the foundational elements of the Impressionist film movement that she helped launch soon after: location shooting, realist acting, symbolist iconography, associative montage, and musical analogy. Shot in the twilight of World War I (Spring 1919), and based on an original script by naturalist filmmaker Jacques de Baroncelli, the film also features one of the most patently liberated young heroines, as well as one of the most distressed and suicide-driven male heroes of Dulac’s oeuvre. This unrestrained liberty of expression, visible in its purest form here, gradually eroded in the face of the post-war neo-natalist moral discourse. In this fresh, inventive, and direct film, we see the seeds of Dulac’s key cinematic strategies from reflexive narrative structures and performance styles to symbolic technical effects and abstract visual associations – that would allow her to communicate her progressive social ideals through an elaborate signifying network based on ‘suggestion’.
La Cigarette tells the story of a young independent-minded Parisienne, Denise Guérande, whose carefree jaunts outside of the home (and her association with the young and modern Maurice, who plays golf and dances the tango) awakens a jealous anxiety in her husband, Pierre



La Cigarette

(Gabriel Signoret), a tradition-bound archaeologist and curator of Egyptian antiques at the Musée d'art oriental. The heroine's youthful modernity and sense of liberty and the aging husband's angst – leading him to inject one of his cigarettes with poison – are expressed through the characters' associations with various natural locations (Musée Guimet's galeries du Panthéon bouddhique; les Champs Elysées; and the modern and naturalistic setting of a golf course). Dulac further employed naturalistic acting, as well as abstract gesture (as condensed visual description), to associate her female protagonist with existing archetypes (e.g. from pre-Raphaelite painting), which she either developed or deconstructed.

LA MORT DU SOLEIL

Francia, 1921-1922

Regia: Germaine Dulac

■ T. int.: *The Death of the Sun*. Scen.: André Legrand. F.: Paul Parguel, Belval. Int.: André Nox (Lucien Faivre), Denise Lorys (Marthe Voisin), Louis Vonelly (Daniel Voisin), Régine Dumien (Jacqueline), Jeanne Bérangère, Jeanne Brinseau. Prod.: Les Films Legrand (con il patrocinio di The American Committee against Tuberculosis) ■ 35mm. L.: 1684 m (l. orig.: 1925 m). D.: 83' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Alla fine del 1921, Dulac diresse *La Mort du soleil* di André Legrand. Il ruolo della protagonista era affidato alla sensibile Denise Lorys, che aveva

interpretato l'emancipata ma coscientiosa contessa nel precedente *La Belle Dame sans merci* (1921). Ne *La Mort du soleil*, Lorys resuscita le lotte femministe del dopoguerra con il personaggio di Marthe Voisin, una scienziata che si dibatte tra i propri doveri di moglie e madre e il lavoro in un orfanotrofio per bambini tisici. Questo dilemma tra la carriera e la vita domestica toccava un tasto sensibile della realtà sociale femminile del dopoguerra. Dulac attinge a una vasta gamma di procedimenti tecnici associativi (dissolvenze, sovrapposizioni, maschere, sfocature), usati come notazioni musicali per esprimere "la mobilità dei sentimenti in mezzo all'immobilità delle cose". In un articolo intitolato "*La Mort du soleil et la Naissance du Film*" [*La Mort du soleil* e la nascita del cinema], il critico Lionel Landry scrive: "Oltre al suo valore sociale in quest'opera c'è qualcos'altro: la sottile e audace interpretazione di Mme Germaine Dulac ha prodotto uno dei più ingegnosi e interessanti tentativi di creare un linguaggio cinematografico la cui futura evoluzione sarà l'unica a conferire un'esistenza autonoma alla settima arte".

In late 1921, Dulac directed André Legrand's *La Mort du soleil*, starring the subtle Denise Lorys, who had played the liberated, yet dutiful countess in her prior film *La Belle Dame sans merci* (1921). In *La Mort du soleil*, Lorys revitalizes the postwar feminist struggle as Marthe Voisin (Denys Lorys), a scientist caught between her duties as wife and mother on the one hand, and her work at an orphanage for children with tuberculosis on the other. This dilemma between career and domesticity struck at the heart of women's social reality in the postwar period.

Dulac drew upon a broad range of associative technical effects (dissolves, superimpositions, masks, and blurs) envisaged as musical notations aimed at visualizing "the mobility of sentiments amidst the immobility of things." In an article

titled "La Mort du soleil and the Birth of Cinema", critic Lionel Landry affirms: "In this work and beyond its social value, there is something else: the subtle and audacious interpretation of Mme Germaine Dulac has produced one of the most ingenious and interesting attempts of creating a cinematic language whose sole future development can give the seventh art an autonomous existence".

LA FOLIE DES VAILLANTS

Francia, 1925 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dal romanzo *Makar Čoudra* di Maksim Gorkij. Scen.: Germaine Dulac. F.: Paul Parguel, Maurice Forster. Int.: Raphaël Liévin (Loïko Sodar), Lia Loo (Radda), Castelluci (Lenka). Prod.: Cinégraphistes Français ■ 35mm. L.: 844 m. (l. orig.: 1250 m). D.: 46' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Questo avvincente ritratto simbolista di un amore appassionato tra due zingari è uno dei capolavori più singolari e sottovalutati di Germaine Dulac. Secondo la sua compagna di una vita Marie-Anne Colson-Malleville, Dulac considerava *La Folie des vaillants* il proprio *film roi*. Per Dulac, che si iscrisse ufficialmente all'S.F.I.O. (Partito socialista francese) nel 1925, l'anno in cui girò questo film, e che aveva sempre creduto fermamente nella parità sociale, il racconto di Gorkij su due zingari (idealmente socialisti, ribelli, e dunque progressisti e anti-capitalisti per natura) offriva una cornice adeguata entro cui concepire una costruzione alternativa dei ruoli di genere.

Ribaltando i termini dei rapporti di potere tra marito e moglie, *La Folie des vaillants* non dovette lasciare insensibili coloro che coltivavano ideali femministi nella Francia della metà degli anni Venti. Nel 1925 le femministe avevano chiesto una revisione del Codice Napoleonico, che impediva alle

donne di gestire i loro beni economici, istituzionalizzava la disegualanza tra coniugi e restringeva la potestà genitoriale. Il film di Dulac mise in netto rilievo l'ingiustizia di quei provvedimenti così limitativi della libertà femminile.

Malgrado il budget ridotto del film, una clausola del contratto garantiva a Dulac "completa libertà artistica". Ciò nonostante, per motivi connessi alla distribuzione commerciale fu costretta a negoziare sulla questione del conservatorismo morale e dei 'gusti del pubblico'. Con l'audacia artistica e il senso degli affari che le erano consueti, preparò diversi finali – questo, più radicale, e un altro, più commerciale – che gli esercenti potevano ordinare su richiesta.

Soprattutto, Dulac vide in questo film un'opportunità senza precedenti per attuare la sua idea di cinema come "sinfonia visiva" fatta di "vita", "movimento" e "ritmo". Massimizzando l'associazione ritmica tra le immagini e minimizzando l'importanza della recitazione, della fotografia, della trama

e delle scenografie, per Dulac e il suo "cinema della suggestione" d'ispirazione femminista, *La Folie des vaillants* era "un passo avanti verso l'assuefazione del pubblico alla sinfonia visiva, in cui la cosiddetta azione 'teatrale' non sarebbe stata nulla e la sensibilità... sarebbe stata tutto".

This captivating symbolist portrait of a passionate love between two gypsies is one of the most unique and overlooked Dulac's masterworks. According to her longtime companion Marie-Anne Colson-Malleville, Dulac considered La Folie des vaillants to be her film roi ('king film'). For Dulac, who officially joined the S.F.I.O. (French Socialist Party) in 1925, the year she made this film – and for whom social equality had always been fundamental – Gorkij's tale of two gypsies (ideal socialists, rebellious, hence naturally radical and anti-capitalist) provided an apt framework in which to consider an alternative construction of gender roles. By reversing the terms of contemporary marital power relationships, La Folie



La Folie des vaillants

des vaillants would have had special resonance for those with feminist ideals in France of the mid-1920s. In 1925, feminists had launched a proposal to revise the Napoleonic Code, which severely curbed women's access to their own finances, institutionalized spousal inequality, and restricted parental authority. Dulac's film cast into sharp relief the injustice of those provisions that so constrained women's freedoms. Despite the film's shoestring budget, a contract clause granted Dulac "complete artistic freedom". Still, she was forced to negotiate the issue of moral conservatism and 'public taste' for the sake of commercial distribution. With customary artistic audacity and commercial prowess, she prepared multiple endings, the more radical ending here, and another, more commercial one which theater owners could order on demand. Above all, Dulac saw in this film an unprecedented opportunity to realize her conception of cinema as a "visual symphony", made of "life", "movement," and "rhythm". By maximizing the rhythmic association between the images and by minimizing the importance of acting, photography, plot, and décor, for Dulac and her feminist "cinema of suggestion": La Folie des vaillants was "one step towards habituating the public to the visual symphony, where so-called 'theatrical' action would be nothing, and sensibility... everything".

ANTOINETTE SABRIER

Francia, 1926 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dal testo teatrale omonimo. Scen.: Germaine Dulac. F.: Henri Stuckert, Georges Daret. Scgf.: G. Silvagni, Georges Quenu. Ass. regia: Marie-Anne Malleville. Int.: Ève Francis (Antoinette Sabrier), Gabriel Gabrio (Germain Sabrier), Jean Toulout (Jamagne), Yvette Armell (Hélène Doreuil), Paul Guidé (René Dangenne), Paul Menant (Chartrain), Maurice Cervières (Gaston Doreuil, consigliere di Mr. Sabrier), Ashida (la ballerina), Lou

Davy. Prod.: Société des Cinéromans ■ 35mm. L.: 1517 m (l. orig.: 2300 m). D.: 66' a 20 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Antoinette Sabrier, film commerciale e controverso pensato su misura per l'attrice Ève Francis, era tratto da una pièce di Romain Coolus, la cui opera era stata recensita nel 1908 da Dulac, allora giovane critica teatrale. È la storia di una donna bellissima, indipendente e sessualmente emancipata che si dibatte tra il marito magnate del petrolio (Gabriel Gabrio) e l'amante (Paul Guidé). Rappresentando con ricchezza di sfumature i compromessi tra dovere e desiderio, questo ritratto di una donna intrappolata in un matrimonio infelice con un marito che la trascura e alle prese con un amore non corrisposto potrebbe essere considerato una sorta di seguito di precedenti ritratti femminili di Dulac (la Contessa d'Amaury ne *La Belle Dame sans merci*, la protagonista de *La Souriente Madame Beudet*). Non si tratta però del semplice adattamento d'un testo teatrale. Giocando sui registri drammatici dell'atmosfera e dell'intimità, la regista sfrutta tutta una serie di tecniche cinematografiche come il montaggio e la ripresa al rallentatore per "descrivere attraverso i ritmi esteriori" – come le pulsazioni erotiche di una trivella petrolifera o i gesti armoniosi di una danza – "i ritmi interiori delle emozioni". Come aveva già fatto per *La Folie des vaillants*, anche qui Dulac girò vari finali: uno più consono alla conclusione della pièce originale e un altro, sollecitato dai distributori, più conservatore. Del film esistono varie versioni: in una copia destinata a un pubblico cattolico mancano le scene più festose e il finale meno convenzionale, mentre nella versione più esuberante del film figura una magnifica festa con costumi e scenografie orientali e una strabiliante scena di harakiri che prefigura la crisi del marito. La seconda versione è quella proposta in questa rassegna.

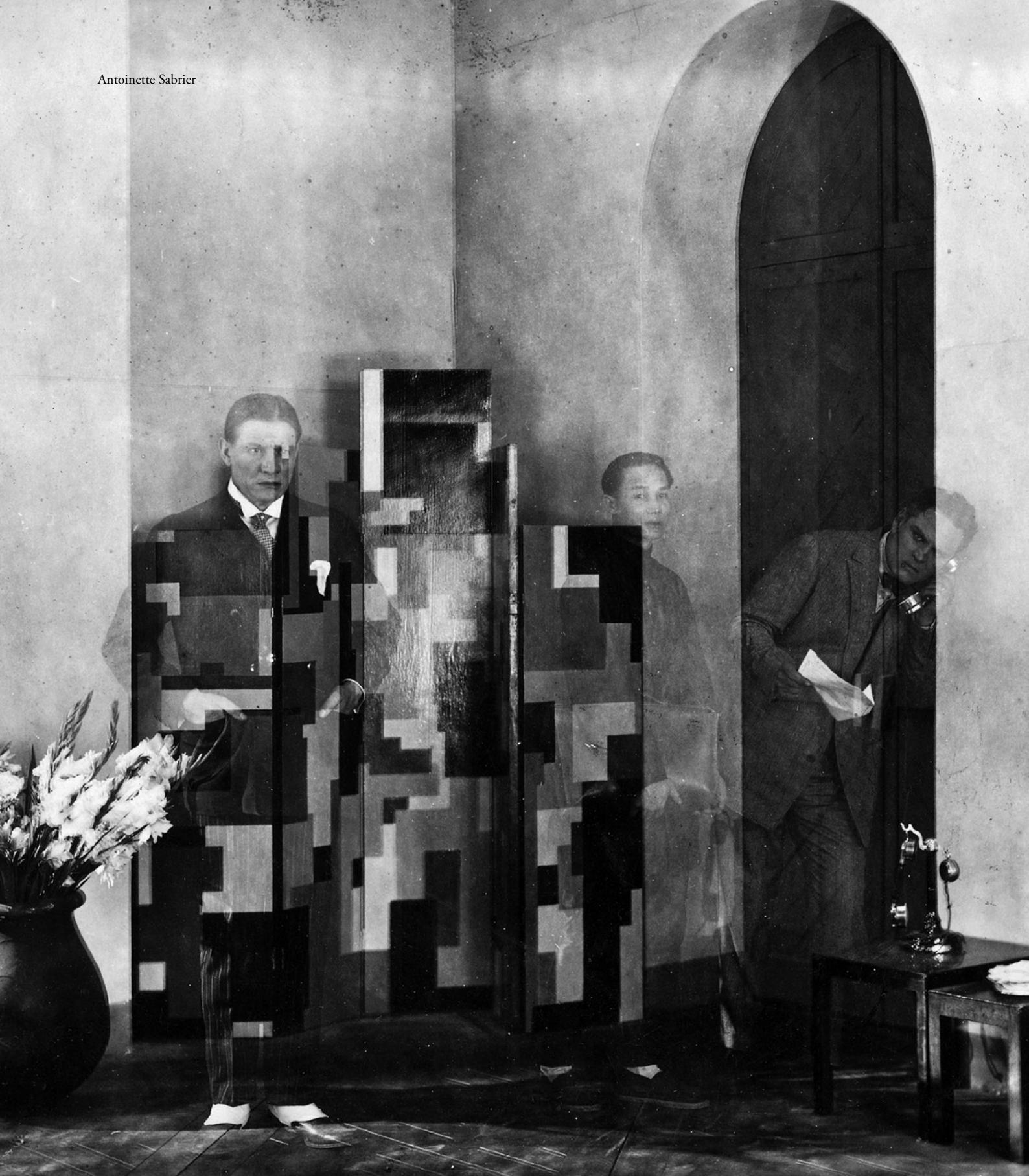
*Based on a play by Romain Coolus, whose work Dulac reviewed as a young theater critic in 1908, her commercial and controversial Ève Francis vehicle, Antoinette Sabrier, is the tale of a beautiful, independent, and sexually liberated woman, torn between her oil-baron husband (Gabriel Gabrio) and her lover (Paul Guidé). A nuanced portrayal of the negotiation of duty and desire, this portrait of a woman trapped in an unhappy marriage to an inattentive husband, and deprived of an unrequited love might be seen as an unofficial sequel to Dulac's earlier feminine portraits (Countess d'Amaury in *La Belle Dame sans merci*, the heroine of *La Souriente Madame Beudet*). However, it is not a simple theatrical adaptation. Playing on the dramatic registers of both atmosphere and human intimacy, Dulac employs a variety of cinematic techniques such as slow motion and editing to "describe through external rhythms", such as the erotic pulsations of an industrial oil rig, or the harmonious gestures of dance, "the inner rhythms of character emotions". As she had done for *La Folie des vaillants*, Dulac also shot multiple endings for the film, one in keeping with the suicidal ending of the original play, as well as another more conservative ending solicited by distributors. Multiple copies of the film exist: while the most festive scenes and original ending are cut from a Catholic edition, the most colorful version of the film features a beautiful fête with oriental costumes, decors, and a startling harakiri performance prefiguring the husband's crisis. This latter is featured here.*

LA PRINCESSE MANDANE

Francia 1928 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dal romanzo *L'Oublié* di Pierre Benoît. Scen.: Germaine Dulac. F.: Paul Guichard, Lucien Bellavoine. Scgf.: Silvagni. Int.: Edmonde Guy (Mandane), Mona Goya (Simoun), Groza Wesco (Lily de Thorigny), Ernest Van Duren (Étienne Pindère), Jacques Arna (Gerys-Kahn),

Antoinette Sabrier





La Princesse Mandane

Paul Lorbert, Yvonne Legeay, Valenti Colino (Azyme Electropoulos), Sylvie Mai (Anna), Gérard de Wibo (Michel Voraguine), Geneviève Gargèse, Christian Gérard. Prod.: Alex Nalpas. ■ 35mm. L.: 1775 m (l. orig.: 2400 m). D.: 74' a 24 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Negli anni Venti, Dulac fece frequentemente ricorso all'espressione lirica e metaforica dello sport e della danza, ovvero all'"arte delle armonie gestuali", per esprimere gli stati interiori dei suoi personaggi e spesso per sovvertire le convenzioni di genere. Nella *Princesse Mandane* (1928), film commerciale tratto da un romanzo di Pierre Benoît, Dulac evoca attraverso il ballo classico le costrizioni della condi-

zione femminile. Il film narra la storia di un giovane che dopo aver visto il grande film d'avventura *Michel Strogoff* (Viktor Turžanskij, 1926) immagina di viaggiare nella terra dei tartari dove tenta di salvare una principessa sequestrata nel suo palazzo. Qui Dulac ricorre alla semplice e lineare immagine di una ballerina immobile per evocare la condizione della principessa prigioniera. In una delle immagini di maggior impatto visivo del film, la ballerina – immobile, con l'eccezione di poche limitate e controllate pose – è isolata al centro di una sala immensa, circondata dai guardiani e dagli spettatori che la osservano. Questa composizione traduce visivamente la condizione della giovane eroina, intrappolata in una rappresentazione a uso e con-

sumo degli uomini. L'immagine della principessa – la *mise-en-scène* della sua femminilità – è oggetto di una fantasia maschilista, esattamente come il corpo fragile ed effimero della ballerina. Dulac, che a quei tempi fu vista ballare con la sua compagna nei cabaret di rue Lepic a Montmartre, utilizzò i ritmi del cinema e della danza anche per affrontare questioni socialmente più controverse come l'omosessualità. Quando viene liberata, la principessa sembra riconquistare il controllo sulla propria immagine. Dapprima la sua libertà passa attraverso il travestimento da uomo, motivo ricorrente dell'opera di Dulac (*Ame d'artiste*, 1925, e *L'Invitation au voyage*, 1927). Poi, nel momento culminante del film [spoiler alert], dopo essere stata liberata

grazie all'intervento del giovane avventuriero, la principessa lo respinge, gli offre la propria corona in segno di gratitudine ed esce di scena con un'altra donna. Lo sguardo diretto fuori campo dell'avventuriero, sul cui volto si dipinge un'espressione d'orrore, rende esplicito il sottotesto omosessuale. La cornice narrativa del film, che nel finale ristabilisce i ruoli sociali eteronormativi, consente indubbiamente a Dulac di soddisfare un pubblico più vasto e conservatore.

*Throughout the 1920s, Dulac turned frequently to the metaphorical and lyrical expression of sport and dance, or the "art of gestural harmonies", to express the "inner states" of her characters, and often to subvert gender conventions. In *La Princesse Mandane* (1928), a commercial film adapted from a novel by Pierre Benoit, Dulac evokes the constraints of the female condition through classical*

ballet. The film tells the story of a young man who, having seen the great adventure film Michel Strogoff (Victor Tourjansky, 1926), imagines a voyage to the land of the Tartars, in which he attempts to rescue a princess sequestered in her palace. Here, Dulac uses the simple linear figure of an immobile ballerina to evoke the social condition of the captive princess. In one of the film's most visually striking scenes, the ballerina, who stands immobile aside from a few restricted and controlled poses, is isolated in the center of an immense room, surrounded by the guardians and spectators gazing at her. This composition visually translates the condition of the young heroine, as well as her sequestration in a masculine image. The image of the princess – the mise-en-scène of her femininity – is the object of a masculinist fantasy, just like the fragile and ephemeral body of the ballerina. During this period in which the cineaste and her partner Colson-Malleville were

*spotted dancing in the cabarets of rue Lepic (Montmartre), Dulac also used the rhythms of cinema and dance to tackle more socially controversial issues, such as homosexuality. At the time of her liberation, the princess appears to regain control of her image. First, her liberty comes through cross-dressing, a recurring motif in Dulac's work (*Ame d'artiste*, 1925, *L'Invitation au voyage*, 1927). Then, at the film's climax [spoiler alert], the princess, after being aided in her liberation by the young adventurer, rejects him. She presents him her crown, as a token of her gratitude, and leaves off-screen with another woman. Arguably, the gaze of the adventurer directed off-screen, followed by his expression of horror, renders the homosexual subtext explicit. The film's framing narration, which restores heteronormative social roles at the end of the film, no doubt allowed Dulac to satisfy a broader, more conservative public at the time.*

I FILM MUSICALI THE MUSICAL FILMS

AUTREFOIS... AUJOURD'HUI

Francia 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac. F.: Paul Guichard. Ass. regia: Marie-Anne [Colson-]Malleville. Int.: Lilian Constantini, Reix Darcourt. Prod.: Isis Films. Musiche registrate / Records: *Dis-moi tu, dis-moi toi*, Johann Strauss, Columbia 1929; *Facilita or Smiles, then, kisses*, John Hartmann/Jack Mackintosh, Columbia 1929; *Quatre et trois*, Marius Brun, Columbia 1929 (da BNF). ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 20 f/s. Bn. Versione francese con didascalia francese / French version with French subtitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

■ Scen.: Germaine Dulac. F.: Jean Jouannetaud. Int.: Lilian Constantini, Georges Vallée. Prod.: Isis Films. Musiche registrate / Records: *Toute Seule*, Parlophone 1928, voce: Fréhel; *A la dérive*, Pathé 1927, voce: Germaine Lix (da BNF) ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato da / Restored by Lobster Films e Ripley's Film

m. D.: 6' a 20 f/s. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

UN PEU DE RÊVE SUR LE FAUBOURG

Francia 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac. F.: Paul e Alfred Guichard. Prod.: Isis Films. Musiche registrate / Records: *Louise*, Gustave Charpentier, Columbia 1927; *Paysage Reynaldo Hahn*, Columbia 1928; *Heure Exquise*, Reynaldo Hahn, Columbia 1928 (da BNF) ■ 35mm. L.: 22 m. D.: 11' a 22 f/s. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

CELLES QUI S'EN FONT

Francia 1930 Regia: Germaine Dulac

CEUX QUI NE S'EN FONT PAS

Francia 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac. Prod.: Isis Films. Musiche registrate / Records: *Si j'étais chef de gare*, Maurice Yvain/André Barde, Columbia 1928; *Sur le pont d'Avignon*, Columbia 1928 (da BNF) ■ 35mm. L.: 133