



SONIA DELAUNAY E IL CINEMA

SONIA DELAUNAY ON FILM

Programma a cura di / Programme curated by Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

Nella sua lunga carriera ricca di successi Sonia Delaunay (Sarah Elievna Stern, 1885-1979) operò esplorando molteplici mezzi di espressione artistica. Nata a Odessa (che allora faceva parte dell'Impero russo), studiò pittura in Russia e in Germania prima di spostarsi in Francia dove, insieme al marito Robert Delaunay e ad altri, fondò il movimento artistico dell'orfismo, caratterizzato da composizioni dinamiche di forme geometriche e colori contrastanti. Durante la prima guerra mondiale, a Parigi e Madrid, estese la sua attività alla creazione di costumi, ai tessuti e alla moda.

Tra il 1925 e il 1929 Sonia Delaunay collaborò anche a vari progetti cinematografici, tra cui lungometraggi e un cosiddetto "film di moda". Questa sua collaborazione era strettamente connessa al suo operato nel settore della moda e dei tessuti, oltre che ai suoi dipinti. L'allargarsi della sua pratica artistica al cinema non sorprende, poiché le sue tele "orfiste" o "simultaneiste", così come quelle realizzate da suo marito Robert Delaunay, sembrano possedere qualità "cinematografiche": le composizioni caleidoscopiche, i cambiamenti di prospettiva e le vibrazioni del colore evocano il dinamismo del mezzo filmico e il tremolio delle immagini sul grande schermo. Queste affinità con il cinema furono senza dubbio stimulate dai circoli di cinefili frequentati dai Delaunay nella Parigi di inizio Novecento, che comprendevano molti artisti: tra gli altri, Fernand Léger, pittore che in seguito realizzò alcuni film, e poeti come Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire e Ricciotto Canudo, che divennero tutti importanti critici cinematografici.

I Delaunay però non si limitarono a esplorare il potenziale cinematografico della pittura modernista; contribuirono anche attivamente a vari progetti di film. Negli anni Venti, ad esempio, Robert Delaunay era stato il *décorateur* di alcuni film. Anche Sonia Delaunay partecipò

The artist Sonia Delaunay (Sarah Elievna Stern, 1885-1979) was active across multiple artistic media in her long and successful career. Born in Odessa (then part of the Russian Empire), she was educated as a painter in Russia and Germany before moving to France, where she co-founded, with her husband Robert Delaunay and others, the Orphist art movement, which is characterized by dynamic arrangements of contrasting colors and geometric shapes. In Paris and Madrid during the First World War, she expanded her practice to costume designs, textiles, and fashion. Between 1925 and 1929, Sonia Delaunay also collaborated on several film projects, including feature films and a so-called "fashion reel". Her involvement in these efforts was closely related to her work in fashion and fabric design as well as to her paintings. Expanding her artistic practice to film comes as no surprise, as her "Orphist" or "Simultanéist" canvases, as well as those made by her husband Robert Delaunay, seem to possess "cinematic" qualities: their kaleidoscopic compositions, shifting perspectives, and color vibrations evoke the dynamism of the film medium and the flickering of images across the big screen. These cinematic affinities were no doubt triggered by the cinephile circles in which the Delaunays found themselves in early 20th-century Paris, which included many artists – among them, Fernand Léger, a painter who later made films, and poets such as Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, and Ricciotto Canudo, who all became leading film critics.

*However, the Delaunays did not only explore the cinematic potentials of modernist painting; they also actively contributed to various film projects. Robert Delaunay, for instance, served as a *décorateur* on films in the 1920s. Sonia Delaunay, too, contributed to films*

a film che presentano disegni dei suoi abiti, tessuti d'arredo e quadri, incorporando nel contempo strategie pittoriche. Nel 1926 fu coinvolta in almeno tre progetti cinematografici: il film di moda *L'Elélégance*, girato in colori naturali con il sistema Keller-Dorian; il lungometraggio di Marcel L'Herbier's *Le Vertige*; e il serial *Le P'tit Parigot* di René Le Somptier. Alla fine degli anni Venti disegnò pure i mobili di scena per *Parce que je t'aime* (Hewitt Claypoole Grantham-Hayes, 1929), di cui sembra sia sopravvissuto solo un frammento. Per il lungometraggio e il serial l'artista disegnò tessuti e costumi straordinari, oltre a oggetti connessi a personaggi specifici, che evocano uno stile di vita alto borghese contrassegnato dall'interesse per la moderna pittura, scultura, danza, l'arredamento e la moda.

Questi stretti legami tra pittura, design di tessuti, moda, colore e cinema riscontrabili nell'opera di Sonia Delaunay, facevano parte di un ampio esperimento transmediale, essendo i suoi progetti cinematografici strettamente collegati al suo ininterrotto lavoro di designer del tessuto e di stilista. I suoi esperimenti nel campo del cinema non solo fecero conoscere la sua pittura a un pubblico più vasto, ma animarono anche la sua opera pittorica, conferendole una qualità duratura. Inoltre infusero un'analoga dinamica visiva nei disegni dei suoi abiti, che si potrebbero definire "dipinti in movimento". Innegabilmente, l'attività di disegnatrice di moda suscitò in lei l'interesse per il cinema e le permise di "proiettare" schemi di colore astratti su modelle viventi, che è precisamente la logica su cui si basa il film sulla moda *L'Elélégance*.

Il presente testo è l'adattamento di un saggio che sarà pubblicato nel catalogo della mostra "Sonia Delaunay: Living Art" che si terrà al Bard Graduate Center di New York dal 23 febbraio al 7 luglio 2024.

HILDE D'HAERYER & STEVEN JACOBS

that feature her dress designs, furnishing textiles, and paintings, while incorporating pictorial strategies. In 1926 she was involved in at least three film projects: the fashion reel *L'Elélégance*, shot in natural color in the Keller-Dorian process; Marcel L'Herbier's feature *Le Vertige*; and the serial *Le P'tit Parigot* by René Le Somptier. In the late 1920s she also designed set furniture for *Parce que je t'aime* (Hewitt Claypoole Grantham-Hayes, 1929), of which only a fragment seems to survive. In the feature film and the serial *Delaunay* designed striking costumes, textiles, and objects connected to specific characters, which evoke an upper-class lifestyle marked by an interest in modern painting, sculpture, dance, furniture, and fashion.

These close connections between painting, fabric design, fashion, color, and cinema in Sonia Delaunay's oeuvre were part of a wide-reaching trans-media experiment, as her film projects were closely related to her ongoing work as a fabric and fashion designer. Her experiments with cinema not only brought her painting to wider audiences, they also animated her pictorial work, giving it a lasting quality. Additionally, her film experiments inspired a similarly visual dynamic in her dress designs, which could be described as "paintings in motion." Unmistakably, her activities as a fashion designer triggered her interest in film, enabling her to "project" abstract color patterns onto living models, which is specifically the rationale behind the fashion reel *L'Elélégance*.

This text is an adapted version of an essay to be published in the catalogue of the exhibition "Sonia Delaunay: Living Art," to be held at Bard Graduate Center, New York, from 23 February to 7 July 2024.

HILDE D'HAERYER & STEVEN JACOBS

LE VERTIGE (La vertigine) (US: The Living Image, or The Lady from Petrograd) (FR 1926)

REGIA/DIR: Marcel L'Herbier. SCEN: Marcel L'Herbier, dalla piece di/based on the play by Charles Méré (1922, Paris). PHOTOG: Hans Theyer, Jean Letort. SCG/DES: Robert Mallet-Stevens, Lucien Aguetand, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Jean Lurçat, Pierre Chareau. COST: Jacques Manuel, Sonia Delaunay. CAST: Jaque Catelain (*Lieutenant Dimitri Dimitrieff*; *Henri de Cassel*), Emmy Lynn (*Natacha Svirsky*), Roger Karl (*General Svirsky*), Claire Prélia (*Madame de Cassel*), Gaston Jacquet (*Charançon*), Alexis Bondireff (*Louis*), Andrews Engelmann (*Petroff*), Léo da Costa (*revolutionary leader*), Marcelle Pradot. PROD.MGR: Eric Allatini. PROD: Cinégraphique / Films L'Herbier. DIST: Pathé Consortium Cinéma. USCITA/REL: 09.07.1926. COPIA/COPY: DCP, c. 117' (da/from 35mm, orig. l: 2694 m., 20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Uno dei primi testi fondamentali sulla scenografia, il libro di Robert Mallet-Stevens *Le Décor moderne au cinéma* (1928), contiene ben sei fotografie a tutta pagina dei set da lui disegnati per *Le Vertige*, film realizzato due anni prima dal regista Marcel L'Herbier, che aveva già collaborato con Mallet-Stevens e Fernand Léger a *L'Inhumaine* (1924). Oltre a Mallet-Stevens, che sarebbe divenuto uno dei più importanti architetti Art Deco in Francia, L'Herbier raccolse per *Le Vertige* altri notevoli talenti francesi nel campo dell'arte e del design modernisti, tra cui Pierre Chareau, che disegnò gli arredi; Jean Lurçat, che contribuì con quadri e tappeti; e Robert Delaunay, il cui dipinto del 1911

One of the early key texts on art direction, Robert Mallet-Stevens's 1928 book *Le Décor moderne au cinéma* comprises no less than six full-page photographs of the sets that he designed for *Le Vertige*, made two years earlier by director Marcel L'Herbier, who had already collaborated with Mallet-Stevens and Fernand Léger on *L'Inhumaine* (1924). Apart from Mallet-Stevens, who developed into one of the leading Art Deco architects in France, L'Herbier gathered for *Le Vertige* other prominent French modernist art and design talents, including Pierre Chareau, who designed the furniture; Jean Lurçat, who



Le Vertige, 1926. Jaque Catelain. (La Cinémathèque française, Paris)



Le Vertige, 1926. Jaques Catelain. (La Cinémathèque française, Paris)



Le Vertige, 1926. Roger Karl, Gaston Jacquet, Emmy Lynn, Jaque Catelain, Marcelle Pradot. (La Cinémathèque française, Paris)



Le Vertige, 1926. Terzo e quarto da sx / 3rd, 4th from left: Hans Theyer, Marcel L'Herbier. (La Cinémathèque française, Paris)

raffigurante la torre Eiffel è un elemento centrale del film. E, segnata-mente, Sonia Delaunay che disegnò i costumi, ma anche le stoffe per i mobili, i cuscini e le tende che compaiono lungo tutto il film.

Le Vertige – la cui trama inizia in Russia, tra gli sconvolgimenti della rivoluzione d'ottobre, con la fuga dei protagonisti in Francia – narra la storia di una donna che, a distanza di anni, crede di riconoscere il suo defunto amante in un affascinante e amabile giovanotto sulla Riviera francese. Il film condivide con *Vertigo* di Hitchcock (1958) il misterioso e inquietante ritorno dei morti, il fascino del doppio e la paura di innamorarsi e dipana una trama di seduzione, attrazione e vendetta tra il giovane gaudente, la donna infelicamente sposata e il suo geloso marito. Delaunay si dedicò specificamente alla creazione di capi d'abbigliamento femminile lungo tutta la sua carriera di disegnatrice di moda, ma in *Le Vertige* ella realizzò quasi esclusivamente gli abiti del protagonista maschile, l'idolo delle matinée Jaque Catelain che interpreta il doppio ruolo di Dimitri Dimitrioff e Henri de Cassel. Egli si muove in un ambiente decisamente moderno e indossa abiti alla moda realizzati da Jacques Manuel, l'abituale costumista di L'Herbier, oppure è avvolto in una vestaglia morbida ed elegante accompagnata da accessori leggeri e facili da indossare come sciarpe di seta e cravatte con straordinari disegni "simultanei" opera di Delaunay.

La modernità austera ma lussuosa che circonda il personaggio di Henri de Cassel contraddistingue anche la sua immaginaria residenza parigina. Un "angolo intimo" nel salotto della scenografia disegnata da Mallet-Stevens è cosparso di cuscini e tende realizzati con le stoffe da arredo di Sonia Delaunay. Tutti gli elementi della stanza sono collegati visivamente da un tappeto circolare di una tonalità media di grigio con un bordo più chiaro, su cui carte da gioco sono disposte in linee rette. In effetti l'intera abitazione è rappresentata come un ambiente domestico modernista in cui elementi d'avanguardia – architettura, pittura, musica, design dei mobili, tappeti, sculture e decorazioni – si fondono nella pellicola in una sintesi complessiva di arte e design. Illustrato in un pionieristico articolo sulla scenografia e i costumi nel cinema scritto nel 1926 da Léon Moussinac, questo pezzo forte costituisce un esempio perfetto del modo in cui il medium cinematografico favorisce l'incontro tra il design di interni Art Deco ed elementi di arte moderna e moda d'avanguardia, in un moderno equivalente del wagneriano *Gesamtkunstwerk*, ossia un'opera d'arte totale.

il secondo pezzo forte è quello del nightclub *Le Transatlantic*, situato sul tetto di un palazzo e disegnato nel caratteristico stile geometrico di Mallet-Stevens, che trasforma lo spazio in un luogo di spettacolo: fregi cubisti ornano i bordi di ogni inquadratura filmata nel ristorante al piano ammezzato; i motivi disegnati sulle porte dell'ascensore creano nuove costellazioni aprendosi e chiudendosi; un'orchestra jazz si esibisce dinanzi a uno sfondo circolare, ecc. In tal modo, le scene di *Le Vertige* non sono soltanto ambienti domestici o destinati al divertimento per i personaggi d'invenzione, ma fungono anche da vetrina per le più recenti tendenze del design e dell'arte moderna. In maniera non dissimile dall'odierna pubblicità occulta, l'inserimento delle opere di Delaunay intende promuovere la sua casa di moda. Trasportando

contributed paintings and carpets; and Robert Delaunay, whose 1911 painting of the Eiffel Tower features centrally in the film. Last but most prominently, Sonia Delaunay designed the costumes, as well as fabrics for the furniture, cushions, and curtains that appear throughout the film.

Opening in Russia during the turmoil of the October Revolution, with the protagonists fleeing to France, Le Vertige tells the story of a woman who, years later, thinks she recognizes her dead lover in a debonair young man on the French Riviera. The film shares the uncanny return of the dead, the fascination for doubling, and a fear of falling (in love) with Hitchcock's Vertigo (1958), unfolding a plot of seduction, attraction, and revenge between the partying young man, the unhappily married woman, and her jealous husband.

Though Delaunay specifically created garments for women throughout her career as a fashion designer, in Le Vertige she designed almost exclusively for the male protagonist, the double role of Dimitri Dimitrioff and Henri de Cassel, both played by matinee idol Jaque Catelain. Situated in an emphatically modern environment, he is either dressed in sharp suits made by L'Herbier's regular costume designer Jacques Manuel, or draped in a fluid dressing gown and easy-to-wear pieces such as silk scarves and neckties in striking "Simultaneous" patterns made by Delaunay.

The austere but luxurious modernity that surrounds the character of Henri de Cassel also marks his fictional Paris residence. A "cozy corner" in the living room of the Mallet-Stevens set is padded with cushions and curtains made from Sonia Delaunay's furnishing textiles. All the elements of the room are visually tied together by a circular carpet in medium gray with a lighter rim, on which white playing cards are laid out in straight lines. In fact, the entire home is staged as a modernist domestic environment, in which avant-garde architecture, painting, music, furniture design, carpets, sculptures, and decorations merge in a comprehensive synthesis of art and design on film. Illustrated in a seminal 1926 article on art direction and costume design in film written by Léon Moussinac, the set piece is a perfect example of the way the film medium enables the encounter between Art Deco interior design with pieces of modern art and vanguard fashion design, a modern equivalent of the Wagnerian Gesamtkunstwerk, or total work of art.

The second impressive set piece is the rooftop nightclub Le Transatlantic, designed in Mallet-Stevens's characteristic geometric style, which turns the space into a site of spectacle: Cubist friezes border each shot filmed in the mezzanine restaurant; patterned elevator doors create new constellations as they open and close; a jazz band performs against a circular backdrop, etc. In so doing, the sets of Le Vertige are not only domestic or recreational spaces for the fictional characters, they also serve as showrooms for the newest trends in modern art and design. Not unlike modern-day product placement, the inclusion of Delaunay pieces is meant to signal her fashion enterprise. In

la pittura e il design di moda nel medium cinematografico, Delaunay dimostrò un notevole fiuto commerciale che conciliava ambizioni artistiche e obiettivi di mercato, fondendo gli spazi della vita quotidiana con quelli dell'esposizione e della vendita.

In una recensione apparsa nel novembre 1926 sul quotidiano femminista francese *La Fronde*, Germaine Dulac si rallegrò per il successo del film, osservando che quasi sempre i precedenti lavori di L'Herbier erano stati proiettati in "cinémas d'élites," mentre *Le Vertige* circolava in sale di tutti i tipi. Ella definì inoltre *Le Vertige* "un film bellissimo, un film 'de haute classe' contraddistinto 'dalla sensibilità delle immagini o della luce' in cui 'linee ed espressioni giocano armoniosamente'".

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

transposing painting and fashion design to the medium of film, Delaunay demonstrated a keen business sense, reconciling her artistic ambitions with her commercial goals, and conflating spaces for living with those for displaying and selling.

In a November 1926 review in the French feminist newspaper La Fronde, Germaine Dulac approved the film's success, noting that earlier works by L'Herbier were mostly only screened in "cinémas d'élites," while Le Vertige played in all types of movie theaters. In addition, Dulac described Le Vertige as "a very beautiful film, a film 'de haute classe' marked by 'the sensibility of the images or light' in which 'lines and expressions play in harmony'."

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

LE P'TIT PARIGOT [The Little Parisian] (FR 1926)

6 episodi/episodes: 1. **Première époque**; 2. **La belle inconnue**; 3. **Le complot**; 4. **Le mystère du Val d'Enfer**; 5. **Zarka la sorcière**; 6. **La loi des jeunes**

REGIA/DIR: René Le Somptier. SCEN: Paul Cartoux, Henri Decoin. PHOTOG: Léon Morizet, Henri Barreyre. SCG/DES: Robert Mallet-Stevens, Robert Delaunay, Sonia Delaunay. COST: Sonia Delaunay, Philippe & Gaston (dresses for Mmes. Bosky, Christy, & Marie-Laurent), Camille (Biscot's clothes). CAST: [Georges] Biscot (Georges Grigny-Latour, "le P'tit Parigot", rugby captain), Marquisette Bosky (Lucy Mesnil), Georges Melchior (Robert de Monteval), Suzanne Christy (Suzanne Grigny-Latour), Henri-Amédée Charpentier (Paul Mesnil), Jeanne Marie-Laurent (Jeanne Grigny-Latour), Bouboule (Louissette Mesnil), André Dubosc (Anicet Grigny-Latour, Georges's father), Lionel Salem (Napoléon III), Fernand Billard (Simon), Suzanne Wurtz (Betty), Pauline Carton (Aunt Prudence), Émile Vervet (executioner), Gabrielle Rosny (Sidonie Cazoules), Violette Napierska (Gilberte d'Aragon), Suzanne Lenglen (herself, tennis champion), Marcelle Rahna (the dancer), Georges Pelletier-Doisy (himself, aviator), Marcel Achard (young writer), Yves Du Manoir (himself, rugby player), Frantz Reichel (himself, sportsman & journalist). PROD: Les Films Luminor. DIST: Les Etablissements Jacques Haik (Paris) / Pathé Consortium Cinéma. USCITA/REL: 08.10.1926. COPIA/COPY: 35mm, 6800 m., 103' (ep.1) + 45' (ep. 2) + 46' (ep. 3) + 46' (ep. 4) + 45' (ep. 5) + 41' (ep.6) (24 fps); did./titles: FRA. fonte/source: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Le P'tit Parigot del regista René Le Somptier è un serial in sei episodi, il primo dei quali esordì a Parigi l'8 ottobre 1926. I diritti furono venduti al quotidiano della sera *L'Intransigeant*, che accompagnò ad ogni episodio un adattamento giornalistico della vicenda. Thriller nella tradizione dei *film à suivre*, ricco di cliffhanger ma anche di interludi comici e melodrammatici, *Le P'tit Parigot* narra la storia del "piccolo parigino" (Georges Biscot), capitano della nazionale di rugby francese, il cui padre milionario odia gli sport e lo esorta a intraprendere una carriera "seria". In linea con i soggetti di alcuni quadri di Robert Delaunay il tema degli sport è sviluppato con brevi apparizioni di celebri atleti come il rugbista Yves du Manoir, la nuotatrice Suzanne Wurtz, l'aviatore Georges Pelletier d'Oisy e la campionessa olimpica di tennis Suzanne Lenglen.

Nei primi tre episodi del serial Biscot tenta di arrivare a Parigi in tempo per partecipare alla partita di rugby tra Francia e Galles; in quelli successivi rimane coinvolto in una trama alquanto inverosimile, comprendente tra l'altro il rapimento della sua fidanzata Lucy.

Sonia Delaunay disegnò i costumi e le stoffe per la protagonista femminile Gilberte d'Aragon (interpretata dall'attrice tedesca Violette Napierska), che è coinvolta nel rapimento, e per la vasta schiera dei

Director René Le Somptier's *Le P'tit Parigot* is a serial in six episodes, the first of which premiered in Paris on 8 October 1926. The rights were sold to the evening paper *L'Intransigeant*, which paralleled each episode with a newspaper adaptation of the story. A mystery thriller in the tradition of a *film à suivre*, with cliffhangers as well as comic and melodramatic interludes, *Le P'tit Parigot* tells the story of "the little Parisian" (Georges Biscot), captain of the French rugby team, whose millionaire intellectual father hates sports, urging his son to pursue a "proper" career. In line with the subjects of some Robert Delaunay paintings, the sports theme is developed in cameo appearances by celebrity athletes, including rugby player Yves Du Manoir, swimmer Suzanne Wurtz, aviator Georges Pelletier d'Oisy, and tennis champion Suzanne Lenglen. In the first three episodes of the serial, Biscot attempts to arrive in Paris in time to participate in a rugby match between France and Wales. In the later episodes he becomes the victim of a far-fetched plot involving the abduction of his girlfriend Lucy.

Sonia Delaunay provided the costumes and textile designs for the female lead, Gilberte d'Aragon, played by German actress Violette Napierska, who is involved in the kidnapping plot, and for her large



Le p'tit Parigot, 1926. Ep. 5: *Zarka la sorcière*. Marquissette Bosky. (La Cinémathèque française, Paris)



Lizica Codreanu nel costume "Pierrot Éclair" disegnato da/in a *Pierrot Éclair* costume designed by Sonia Delaunay per/ for *Le P'tit Parigot*, 1926. (La bibliothèque nationale de France, Paris)



Lizica Codreanu nel costume "Pierrot Éclair" disegnato da/in a *Pierrot Éclair* costume designed by Sonia Delaunay per/ for *Le P'tit Parigot*, 1926. (La bibliothèque nationale de France, Paris)

suoi ospiti alla moda. In alcune scene chiave, ella offre un ricevimento elegantissimo, che una didascalia definisce “une soirée extrêmement parisienne”. Secondo i titoli d’apertura, le scene degli interni della sua sfarzosa dimora Art Deco furono disegnate da “[Robert] Delaunay”. Al centro dell’elegante abitazione sta un’immensa sala da ballo con un salottino intimo in un angolo e un balcone, oltre alle stanze vicine tra cui il bagno, la cucina e una palestra con una scala che conduce al tetto da cui si gode la vista sulla torre Eiffel, monumento raffigurato anche in molti dipinti di Robert Delaunay, tra cui *La Ville de Paris, la femme et la Tour Eiffel* (1925), che adorna il set insieme al suo *Les Coureurs* (1925) e ad opere di André Lhote e Albert Gleizes. I cerchi concentrici che nascondono come nuvole la cima della torre Eiffel nel quadro di Delaunay riecheggiano il primo dipinto di Sonia Delaunay intitolato *Disque* (1912), una grande opera formata da cerchi concentrici intrecciati, che sovrasta anch’esso l’immensa sala da ballo.

I cerchi non compaiono soltanto sulle tele (rettangolari), balzano anche dai muri e dal soffitto – evocando fiori astratti in vasi dai disegni concentrici – sotto forma di plafoniere e di un enorme lampadario con quattro livelli di dischi. Tutti questi elementi compongono un *Gesamtkunstwerk* comprendente anche drappaggi elaborati, tende e cuscini recanti disegni di dischi intrecciati e affascinanti motivi a zig zag disegnati da Sonia Delaunay. In questo ambiente immerso nell’arte si pavoneggia il personaggio di Violetta Napierska, una maestosa intrigante che alterna almeno sei completi differenti: un abito da sera, una vestaglia, tre abiti da giorno e un cappotto con un cappellino coordinato. L’abito da sera ricorda il motivo a spina di pesce visto in *L’Elélégance*, mentre il cappotto assomiglia a quello simultaneista disegnato da Delaunay per l’attrice Gloria Swanson nel 1923-24. Anche la cameriera e alcuni prestigiosi invitati alla festa, tra cui lo stesso “P’tit Parigot” indossano vistosi costumi di stile altrettanto modernista, che travalicano i confini delle classi sociali e dell’importanza narrativa. Chiaramente i moderni capi d’abbigliamento, le opere d’arte moderna e il design modernista della magione servono a evocare un mondo pervaso di modernità industriale, colto in straordinarie riprese di folle urbane, orchestre jazz, eventi sportivi e mezzi di trasporto meccanizzati, tra cui treni, imbarcazioni, biciclette, automobili, motociclette, automobili da corsa e aeroplani. Particolare molto interessante, quando riappare in scene successive, il personaggio interpretato da Napierska – abbigliato in un abito da giorno di Sonia Delaunay con cappotto e cappellino coordinati – è sempre associato ad automobili, e quindi alle ruote e ai cerchi che rappresentano il movimento dinamico della modernità.

Nel film però l’ambiente multi-artistico delle opere di Delaunay funge principalmente da elemento sensazionale, un’attrazione che nuoce all’impulso narrativo. Non appena l’azione si sposta nella dimora di Napierska, la storia si blocca: i personaggi assumono pose statuarie, che invitano a esaminarne attentamente l’abbigliamento; gruppi di persone immobili formano armoniche composizioni frontali di disegni e costumi in una *mise-en-scène* statica che ricorda i *tableaux* degli albori del cinema. Una serie di primi piani guida l’occhio dello spettatore verso un mondo di oggetti assortiti, un cappellino coordinato,

entourage of fashionable guests. In a few key scenes, D’Aragon is throwing a very elegant party, which a title card describes as “une soirée extrêmement parisienne” (“an extremely Parisian evening”). According to the opening credits, the interior sets of her lavish Art Deco mansion were designed by “[Robert] Delaunay.” At the center of the elegant home is a huge ballroom with a cozy boudoir corner and a balcony, as well as adjacent rooms such as a bathroom, a kitchen, and a gym with a ladder leading to the roof with a view of the Eiffel Tower – the famous landmark that also features in many Robert Delaunay paintings, including *La Ville de Paris, la femme et la Tour Eiffel* (1925), which decorates the set, in the company of his *Les Coureurs* (1925), and works by André Lhote and Albert Gleizes. The concentric circles that cloud the top of the Eiffel tower in Delaunay’s painting mirror Sonia Delaunay’s first *Disque* painting (1912), a large work of concentric interlocking circles which also overlooks the huge ballroom.

Circles, however, not only appear on the (rectangular) canvases, they also spring from the walls and ceiling – evoking abstract flowers in vases with concentric designs – in the form of light fixtures and a huge chandelier with four tiers of discs. All of these pieces are components in a *Gesamtkunstwerk* that also includes elaborate drapes, hangings, and pillow covers with interlocking discs and dazzling zigzag patterns designed by Sonia Delaunay. In this all-art environment, Napierska’s character, a stately schemer, parades at least six different outfits: a party dress, a dressing gown, three day dresses, and a coat with matching hat. The party dress resembles the herringbone design featured in *L’Elélégance*, while the coat is similar to the *Simultaneous* coat Delaunay designed for actress Gloria Swanson in 1923-24. The housemaid and some high-profile party guests, including the “P’tit Parigot” himself, are outfitted in eye-catching costumes of equally modernist styles, crossing boundaries of social class and narrative importance. Clearly, these modern items of attire, works of modern art, and the modernist design of the mansion serve to evoke a world imbued with industrial modernity, pictured in impressive footage of urban crowds, jazz bands, sporting events, and mechanized modes of transportation, including trains, boats, bicycles, cars, race cars, motorcycles, and airplanes. Strikingly, when Napierska’s character, dressed in a Sonia Delaunay day dress with a matching coat and hat, reappears in later scenes, she is paired with cars, and hence with the wheels and circles that embody modernity’s dynamic movement.

However, in the film, the multi-art environment of Delaunay’s designs acts primarily as a showstopping element, an attraction at the expense of narrative propulsion. As soon as the action shifts to Napierska’s mansion, the story comes to a halt. Characters take statuesque poses, inviting the careful inspection of their dress; groups of people are blocked in harmonic, frontal compositions of patterns and costumes in a static *mise-en-scène* reminiscent of *tableaux* in early cinema. A series of close-ups directs the viewer’s eye to a world

il dettaglio di un gioiello... Anziché portare avanti la narrazione, Delaunay e Le Somptier richiamano l'attenzione sull'abbondanza di forme e motivi geometrici, pubblicizzando l'ultima novità del design moderno e stuzzicando l'appetito dei consumatori.

La lunga scena della soirée in *Le P'tit Parigot* costituisce quasi un film sulla moda all'interno della più ampia narrazione del serial. Costumi e stoffe diventano spettacoli performativi, esplicitamente nel caso della danza-esibizione del Pierrot-Éclair che indossa una tuta con disegni a zig-zag che raffigurano un lampo sui fuseaux e un colletto a forma di disco, o in quello della danza del velo, vista attraverso una tenda diafana posta davanti a un sipario con disegni a zig-zag. Se nei dipinti Robert e Sonia Delaunay evocavano il movimento e il ritmo per mezzo di forme statiche e colori, i loro contributi al film fanno pensare che essi fossero ugualmente affascinati dall'immobilità: l'uso di *tableaux* nella *mise-en-scène*, l'onnipresenza di opere d'arte moderniste e la presentazione di esposizioni di stoffe e tessuti che bloccano l'azione. Questi interludi sono caratterizzati tutt'al più da un movimento pittorico anziché cinematografico. Come il disco rotante in varie tonalità di grigio alle spalle della modella in *L'Elégance* o le porte dell'ascensore che si aprono e si chiudono nel nightclub di *Le Vertige*, l'abbagliante composizione di motivi geometrici su stoffe, costumi, tendaggi e oggetti di scena nell'"angolo intimo" di *Le P'tit Parigot* rappresenta una stupefacente esposizione bidimensionale in un momento di stasi narrativa, piuttosto che un'azione drammatica in grado di alimentare la vicenda. La dinamica del film dipende in primo luogo dalla giustapposizione di motivi e disegni nella *mise-en-scène*, anziché dall'energia delle riprese e del montaggio.

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

***L'Elégance* di Delaunay: moda variopinta e circoli d'avanguardia**

Prendendo come punto di riferimento *L'Elégance*, il film sulla moda girato da Sonia Delaunay nel 1926, il presente programma intreccia film sulla moda realizzati a colori con pellicole sperimentali dell'avanguardia francese degli anni Venti. L'inconsueto approccio al modo di filmare il design di moda e tessuti, adottato da Delaunay in *L'Elégance* risulta evidente se confrontato a un altro film sulla moda risalente allo stesso anno, *Colorful Fashions from Paris Displayed by Hope Hampton*, in cui l'attrice di Hollywood indossa abiti moderni disegnati dai più innovativi stilisti parigini. La straordinaria ruota colorata di *L'Elégance* non riecheggia soltanto i cerchi e i dischi presenti ovunque nei quadri di Sonia e Robert Delaunay, ma richiama anche i cerchi e le rotazioni onnipresenti in *Disque 957* di Germaine Dulac e in *Anémic Cinéma* di Marcel Duchamp. Cerchi e altre figure geometriche contraddistinguono anche *Ballet mécanique* (1924) di Fernand Léger, intimo amico e spesso ospite a cena dei Delaunay. Il programma si conclude con alcune scene di *Parce que je t'aime*, film ora perduto per cui Sonia Delaunay disegnò i mobili di scena.

of assorted objects, a matching hat, a jewelry detail... Instead of advancing the narrative, Delaunay and Le Somptier draw attention to the abundance of geometric patterns and shapes, advertising the latest in modern design, and whetting consumer appetite.

The long soirée scene in *Le P'tit Parigot* almost functions as a fashion reel within the larger narrative of the serial. Costumes and textiles become performative spectacles, explicitly so in the showcase dance of the Pierrot-Éclair, wearing a jumpsuit costume with zigzag-design "lightning" leggings and a disc-shaped collar, or the veil dance, seen through a diaphanous drape in front of a zigzag-patterned curtain. While Robert and Sonia Delaunay evoked movement and rhythm by means of static forms and colors in their paintings, their contributions to film suggest an equal fascination for stasis: the use of tableaux in the *mise-en-scène*, the ubiquitous presence of modernist artworks, and the presentation of textile and costume displays that stall the action. At most, these interludes are characterized by pictorial rather than cinematic movement. Like the background of the rotating gray-scale disc behind the model in *L'Elégance*, or the opening and closing elevator doors in the nightclub in *Le Vertige*, the dazzling arrangement of geometric patterns on fabrics, costumes, curtains, and props in the "cozy corner" of *Le P'tit Parigot*, are jaw-dropping two-dimensional displays in a state of narrative rest, rather than dramatic actions that fuel the narrative. The dynamics in the film are first and foremost achieved by the juxtaposition of patterns within the *mise-en-scène*, rather than through energetic camerawork or editing.

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

Delaunay's L'Elégance: Colorful Fashion and Avant-Garde Circles

Taking Sonia Delaunay's 1926 fashion film *L'Elégance* as its nexus, this program combines fashion films in color with experimental films of the 1920s French avant-garde. Delaunay's unusual approach to filming fashion and fabric designs in *L'Elégance* becomes clear when compared to another fashion film from the same year, *Colorful Fashions from Paris Displayed by Hope Hampton*, in which the Hollywood actress wears modern dresses designed by cutting-edge Parisian couturiers. The striking color wheel in *L'Elégance* not only echoes the ubiquitous circles and discs of Sonia and Robert Delaunay's paintings, it also resonates with the omnipresent circles and rotations in Germaine Dulac's *Disque 957* and Marcel Duchamp's *Anémic Cinéma*. Circles and other geometric shapes also mark *Ballet mécanique* (1924) by Fernand Léger, a close friend and dinner guest of the Delaunays. The program closes with some surviving scenes of *Parce que je t'aime*, a now-lost film for which Sonia Delaunay designed set furniture.

DISQUE 957 (FR 1928)

REGIA/DIR: Germaine Dulac. COPIA/COPY: 35mm, 97 m., c.5'25" (24 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Light Cone, Paris.

Disque 957 (spesso intitolato *Disque 927*) è un film realizzato dalla cineasta, teorica e critica cinematografica francese Germaine Dulac (1882-1942). Ella diresse numerosi film di finzione, ma oggi è considerata soprattutto una delle principali figure dell'avanguardia cinematografica francese negli anni Venti: un elemento impressionista e surrealista in film come *La souriante Madame Beudet* (1922) e *La Coquille et le clergyman* (1927). *Disque 957* (1928) è concepito come una giocosa esplorazione dei più puri elementi fondamentali del cinema: forma, movimento e ritmo, che creano una forma di astrazione non per mezzo di un'animazione non referenziale, bensì tramite "immagini cinematografiche" del mondo naturale. Sottotitolato "Impressions visuelles," *Disque 957* sottolinea il proprio status di "musica visiva" con una didascalia che precisa "En écoutant les Préludes 5 et 6 de Frédéric Chopin". Perfetto esempio del *cinéma pur* dell'avanguardia francese, *Disque 957* si apre con inquadrature di un disco che girando sul grammofono riflette la luce, seguite da esposizioni multiple con effetti di luce che si irradia, primi piani delle mani di un pianista e orologi meccanici, e infine riprese di paesaggi naturali. Come ha osservato Tami Williams nel suo libro del 2014 sulla cineasta, "il motivo circolare, introdotto dalla luce sul *disque*, e riecheggiato visivamente nei disegni creati dalla pioggia, deriva dal pretesto seminarrativo offerto dal preludio n. 6 di Chopin". – HILDE D'HAERYERE, STEVEN JACOBS

Disque 957 (often titled *Disque 927*) is a film made by French filmmaker, film theorist, and critic Germaine Dulac (1882-1942). While she directed several narrative feature films, she is now mostly recognized as one of the leading filmmakers of the 1920s French avant-garde, combining Impressionist and Surrealist elements in films like *La souriante Madame Beudet* (1922) and *La Coquille et le clergyman* (1927). *Disque 957* (1928) is conceived as a playful exploration of cinema's purest building blocks: form, motion, and rhythm, which create a form of abstraction, not with nonreferential animation but with "cinégraphic images" of the natural world. Subtitled "Impressions visuelles," *Disque 957* emphasizes its status as "visual music" with an intertitle stating "En écoutant les Préludes 5 et 6 de Frédéric Chopin." A perfect example of the *cinéma pur* of the French avant-garde, *Disque 957* opens with shots of a rotating gramophone disc reflecting light, followed by multiple exposures showing radiating light effects, as well as close-ups of a pianist's hands, mechanical clockworks, and shots of natural landscapes. As Tami Williams noted in her 2014 book on Dulac, "the circular motif, introduced by the light on the *disque*, and visually echoed in the patterns created by the rain, draws on the seminarrative pretext found in Chopin's *Prélude 6*."

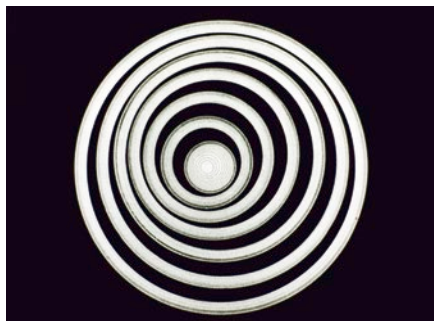
HILDE D'HAERYERE, STEVEN JACOBS

ANÉMIC CINÉMA (FR 1926)

REGIA/DIR: Marcel Duchamp. PHOTOG: Man Ray, Marc Allégret. USCITA/REL: 30.08.1926. COPIA/COPY: 35mm, 155 m., 8' (18 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Österreichisches Filmmuseum, Wien.

In *Anémic cinéma* di Marcel Duchamp (1887-1968) troviamo un unico motivo: i dischi rotanti. Con i suoi famigerati *ready-made*, Duchamp non è soltanto uno dei maggiori artisti del XX secolo, ma anche il

Turning discs are the sole motif in *Anémic cinéma* by Marcel Duchamp (1887-1968). With his infamous *ready-mades*, Duchamp not only is one of the key artists of the 20th century,



Anémic Cinéma, 1926. (Österreichisches Filmmuseum, Wien)

creatore di un proprio genere di film “non cinematografici”: realizzò *Anémic cinéma* in collaborazione con Man Ray, firmandolo con il nome del suo alter ego Rose Sélavy. *Anémic cinéma*, con il suo titolo quasi palindromo, fa riferimento agli onnipresenti loop circolari e movimenti rotatori del cinema; consiste di inquadrature di dischi rotanti, filmati frontalmente con una cinepresa immobile. I dischi si possono considerare un'estensione dei suoi cosiddetti *roto-relief*, giocattoli ottici a forma di dischi di cartone messi in movimento grazie a un grammofofono. Sulla superficie dei dischi sono disegnate spirali (o piuttosto cerchi asimmetrici) la cui rotazione genera un effetto tridimensionale quasi ipnotico. Alcune spirali contengono iscrizioni fitte di argute allitterazioni e giochi di parole, perfettamente in linea con la sua opera, segnata da tensioni tra immobilità e movimento, da inquietanti combinazioni di forme organiche e meccaniche e dalla fusione tra espressioni verbali e visive.

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

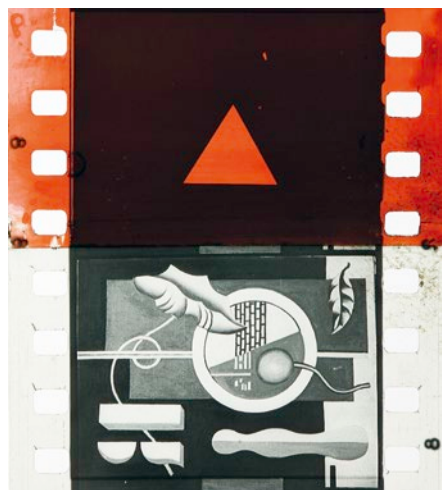
he also created his own kind of “uncinematic” films with *Anémic cinéma*, a film made in collaboration with Man Ray and signed with his alter ego Rose Sélavy. *Anémic cinéma*, with its anagram title, references cinema's omnipresent circular loops and rotary motions. The film consists of shots of rotating discs filmed frontally with a static camera. The discs can be considered an extension of his so-called roto-reliefs, optical toys in the shape of cardboard discs set in motion with the help of a gramophone player. On the discs' surfaces spirals (or rather, asymmetrical circles) are drawn, their rotation creating a three-dimensional effect that is almost hypnotic. Some spirals contain inscriptions full of witty alliterations and puns, entirely in line with his oeuvre, which is marked by tensions between stasis and motion, uncanny combinations between organic and mechanical forms, and a conflation between verbal and visual expressions. — HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

BALLET MÉCANIQUE (FR 1924)

REGIA/DIR: Fernand Léger; Dudley Murphy. SCEN: Fernand Léger. PHOTOG: Dudley Murphy, Man Ray. MUS: George Antheil. CAST: Kiki de Montparnasse, Katherine Murphy, Dudley Murphy. COPIA/COPY: 35mm, 311 m., 15' (18 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Membro della cerchia dei più intimi amici dei Delaunay negli anni 1907-1914, il pittore Fernand Léger (1881-1955) elaborò una propria variopinta variante di cubismo, paragonabile ai dipinti di Sonia Delaunay. Il suo stile piatto e geometrico sembrava il mezzo adatto per rappresentare un mondo di macchine e modernità urbana. Nel

A member of the Delaunays' inner circle in the years 1907-1914, the painter Fernand Léger (1881-1955) developed his own colorful variant of Cubism, which is comparable with the paintings of Sonia Delaunay. His flat, geometric style appeared to be an appropriate vehicle for representing the modern world of machines and urban



Ballet mécanique, 1924. (Eye Filmmuseum, Amsterdam, photos: Olivia Kristina Stutz)

1924, insieme al cineasta americano Dudley Murphy, Léger realizzò *Ballet mécanique*, opera fondamentale del cinema cubista, creata nello spirito del dadaismo. Contraddistinto da un montaggio ritmico e dall'intreccio tra sequenze di animazione e forme geometriche colorate a mano, con riprese di oggetti domestici e scenari urbani, *Ballet mécanique* si richiama all'ambiente della metropoli industriale, evocato anche nei dipinti di Léger. Colpisce la predilezione per dischi, cerchi, zeri e forme convesse, accentuata dall'inquadratura di uno specchio convesso oscillante (in cui si riflettono i cineasti) e dallo straordinario effetto loop della donna che sale una scala, in cui il movimento umano si trasforma in una specie di rotazione meccanica, analogamente alle figure trasformate in pupazzi meccanici nei dipinti di Léger. In tale prospettiva non sorprende che il film si apra e si chiuda con una figurina di carta in stile cubista di Charlot, i cui movimenti convulsi sembrano incarnare i ritmi dell'apparecchio cinematografico.

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

modernity. In 1924, together with American filmmaker Dudley Murphy, Léger made *Ballet mécanique*, a key work of Cubist cinema, created in a Dada spirit. Marked by rhythmic editing and combining animation sequences with hand-colored geometric shapes, with footage of domestic utensils and urban scenery, *Ballet mécanique* refers to the environment of the industrial metropolis, which is also evoked in Léger's paintings. The preference for discs, circles, zeros, and convex shapes is striking, emphasized by the shot of a swaying convex mirror (reflecting the filmmakers) or the striking loop effect of a woman climbing a staircase, which turns human motion into a kind of mechanical rotation – not unlike Léger's paintings depicting figures turned into mechanical puppets. Given this perspective, it is no coincidence that the film opens and closes with a Cubist-style paper puppet of Charlot [Charlie Chaplin], whose jerky movements seem to embody the rhythms of the cinematic apparatus. – HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

COLORFUL FASHIONS FROM PARIS DISPLAYED BY HOPE HAMPTON (US 1926)

REGIA/DIR: Jules Brulatour. CAST: Hope Hampton. PROD: McCall's (series: McCall Color Fashion News). DIST: Educational Pictures (Educational Film Exchanges, Inc.). COPIA/COPY: DCP, 8'28" (da/from 35mm, 719 ft., 22 fps, two-color Kodachrome, Desmet process); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Nel febbraio 1926 la rivista di moda statunitense *McCall's* distribui un cortometraggio che faceva parte della serie intitolata *McCall's Color Fashion News*. Filmato con il procedimento Kodachrome a due colori, questo cortometraggio ci mostra l'attrice hollywoodiana Hope Hampton che indossa più di venti creazioni di stilisti parigini noti ancor oggi, come Madeleine Vionnet, Lucien Lelong, Jeanne Lanvin e Paul Poiret. L'intrecciarsi di colori, bellezza e vanità è annunciato sin dall'immagine di apertura, in cui un pavone dispiega le penne della coda in una splendida esibizione di colori. Segue una ripetitiva serie di abiti e accessori riccamente elaborati mostrati secondo le classiche convenzioni delle sfilate di moda: l'attrice tiene sollevati i lembi delle gonne in semicerchi di meravigliosi tessuti, gira su sé stessa per mostrare il taglio e l'effetto del movimento di un abito, si toglie il cappotto per rivelarne la fodera, o l'abito che indossa sotto il cappotto stesso, e infine si mette in posa guardando direttamente nella cinepresa. È degno di nota il momento in cui Hope Hampton, con un sorriso malizioso, solleva il lembo anteriore di un soprabito Drecoll per mostrare, sotto, quello che sembra un paio di pantaloni. A questo "festival di bellezza, moda e colore" recano un decisivo contributo i colori Kodachrome che conferiscono alla chioma dell'attrice un'accesa tonalità rossa. Nel contesto di questa selezione di cortometraggi occorre ricordare anche i cartelli delle didascalie, in cui i nomi degli stilisti sono adornati da decori geometrici in rosso-arancione e blu-verde, i colori che componevano il procedimento Kodachrome in bicromia. – HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

In February 1926, the American fashion magazine *McCall's* released one of a series of short pictures called *McCall's Color Fashion News*. Filmed in the two-color Kodachrome process, the short shows Hollywood actress Hope Hampton modeling more than twenty creations by Parisian couturiers whose names still resonate today, such as Madeleine Vionnet, Lucien Lelong, Jeanne Lanvin, and Paul Poiret. The intertwining of color, beauty, and vanity is set up in the opening image, in which a peacock fans its tail feathers in a glorious display of colors. What follows is a repetitive display of richly elaborated dress designs and accessories, featuring the classical tropes of fashion shows: holding skirts in semi-circles of fabulous fabric, turning a full spin to display the cut and movement of a gown, removing a top garment to show the dress or lining underneath, and striking a pose topped by a look directly at the camera. A remarkable moment comes when Hope Hampton, with a cheeky smile, lifts the front panel of a Drecoll coat to reveal what appears to be a pair of trousers worn underneath. Hugely contributing to this "festival of beauty, fashion and color" is the Kodachrome color that renders Hampton's hair a vibrant red. Also notable in the context of this selection of shorts are the title-card designs with the designers' names adorned with geometrical decorations in red-orange and blue-green, the composing colors of the two-color Kodachrome process.

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

L'ELÉLÉANCE (FR 1926)

REGIA/DIR: Sonia Delaunay, Robert Delaunay. PHOTOG: Henri Chevereau. COPIA/COPY: DCP, 3'36", col.; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Verso la fine del 1926, Sonia Delaunay e suo marito Robert collaborarono con l'operatore Henri Chevereau per produrre un film sulla moda realizzato con il sistema a colori Keller-Dorian: la prima applicazione di questo sistema sperimentale nelle condizioni di luce artificiale di una ripresa in studio.

Il film fu proiettato durante una conferenza che Sonia fu invitata a tenere nel gennaio 1927, alla Sorbona a Parigi, sull'evoluzione della pittura moderna e la sua influenza sulla moda contemporanea. Da pittrice che aveva ampliato la sua attività divenendo disegnatrice di moda e costumista, ella era perfettamente qualificata per tracciare un tale paragone. Grazie all'applicazione della teoria dei colori elaborata da lei e dal marito, ciascuna scena di questo film a colori dimostra un punto specifico della combinazione di colori e motivi grafici, applicata ai disegni di abiti. Una scena straordinaria ci mostra una donna, vestita con un abito arancione e nero, che fa ruotare un grande disco colorato con varie tonalità di grigio, in maniera non dissimile dall'orologio su scala umana messo in funzione in *Metropolis* di Fritz Lang (1927). Quest'affascinante ripresa dimostra il mutare della percezione dei contrasti di colore quando due tinte sono poste una accanto all'altra in sfumature diverse. Un altro esempio applica le idee dei Delaunay sui colori simultanei al design di un abito a due strati, filmato su uno sfondo suddiviso in vari colori: togliendo i pannelli dell'abito, inizialmente arancione, situato su uno sfondo grigio, la modella rivela gradualmente l'abito grigio sottostante e alla fine si colloca dinanzi alla metà arancione dello sfondo. Nell'ultima scena vediamo la stessa Sonia Delaunay, avvolta fino al collo in molteplici tendaggi dall'audace disegno, vivacemente colorati.

Il procedimento a colori Keller-Dorian venne sviluppato da Albert Keller-Dorian e Rodolphe Berthon; fu brevettato nel 1908. Si tratta di un procedimento additivo a tre colori che utilizza pellicola lenticolare; le tre immagini a colori separati sono stampate su un'unica striscia di pellicola goffrata.

Il titolo del film è effettivamente *L'Eléléance*; non si tratta di un refuso. Si veda anche l'introduzione a questo programma.

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

Late in 1926, Sonia Delaunay and her husband Robert collaborated with camera operator Henri Chevereau to produce a fashion reel filmed in the Keller-Dorian color process – the first application of this experimental process in the artificial light conditions of a studio shoot.

*The reel was projected during a lecture Sonia was invited to give in January 1927 at the Sorbonne in Paris, on the evolution of modern painting and its influence on contemporary fashion. As a painter who had expanded her practice to costume and fashion design, she was very well placed to draw such a comparison. Applying the color theories she and her husband had developed, each scene in this color reel demonstrates a specific point on the combinations of colors and patterns, applied to dress designs. A striking vignette shows a woman wearing an orange-and-black dress who rotates a large gray-scale circle – not unlike the human-scale clock operated in Fritz Lang's *Metropolis* (1927). This fascinating footage demonstrates the changing perception of color contrast when two hues are placed side by side in varying tones. Another instance incorporates the Delaunays' ideas on Simultaneous colors into the design of a double-layered dress filmed against a split-colored background: removing panels of the initially orange dress set against a gray background, the model gradually reveals the gray dress underneath, eventually posing against the orange half of the background. The final scene features Sonia Delaunay herself, wrapped up to her neck in a multitude of brightly colored and boldly patterned hangings.*

The Keller-Dorian color process was developed by Albert Keller-Dorian and Rodolphe Berthon; it was patented in 1908. It is an additive, three-color process using lenticular film, imprinting the three color-separated images onto a single strip of embossed film material.

*The film's title is indeed *L'Eléléance*; it is not a typographical error. See also the introductory paragraph to this programme.*

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

[DELAUNAY KELLER-DORIAN COLOR TEST] (FR, c.1928)

REGIA/DIR: Sonia Delaunay. PROD: La Société du Film en Couleurs Keller-Dorian. COPIA/COPY: DCP, 24", col. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Il contesto di questa brevissima scena non è chiaro; probabilmente fa parte di un test del procedimento a colori Keller-Dorian effettuato intorno al 1928. Presenta le stesse tonalità calde e le medesime superfici piatte e uniformi dei filmati sulla moda, e mostra una figura

The context of this very short scene is unclear; probably it is part of a Keller-Dorian color test made around 1928. Sharing the warm hues and the flat setup of planes of the fashion reel shots, it shows a figure wrapped head to toe in contrasting textiles

avvolta da capo a piedi in tessuti contrastanti dai colori compatti; seduta dinanzi a uno sfondo improvvisato di stoffe appese, la persona si china su un oggetto di scena circolare dipinto negli stessi colori. Il protagonista è assai probabilmente Roland Berthon, figlio dell'inventore del sistema Keller-Dorian Rodolphe Berthon, che fu pittore e amico dei Delaunay. — HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

with solid colors. Seated in front of a makeshift backdrop of hanging fabrics, the person leans on a circular prop painted in the same colors. The figure most probably is Roland Berthon, son of Keller-Dorian's developer Rodolphe Berthon, who was a painter and a friend of the Delaunays.

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

PARCE QUE JE T'AIME (FR 1929) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Hewitt Claypoole Grantham-Hayes. ASST DIR: Robert Bibal. SCEN: dalla pièce di/based on the play by Charles Lafaurie. PHOTOG: A.O. [Adolf Otto] Weitzenberg, Samy Brill. SCG/DES: Lucien Aguetand; Robert Delaunay, Sonia Delaunay (furniture). MUS: François de Breteuil. CAST: Diana Hart (*Liliane Darty*), Nicolas Rimsky (*Claude Marchal*), René Ferté (*Serge Morange*), Elsa Tamary (*Jacqueline Marchal*), François Viguié (*Raillard de Massonneau*), Emile Saint-Ober (*Williamson*), Madeleine Saint-Gal (*donna americana/the American woman*), Kees Van Dongen, Foujita. PROD: Integral Films. USCITA/REL: 15.11.1929. COPIA/COPY: DCP, incompiuto, 4'; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Nel 1929 Sonia Delaunay disegnò i tessuti e gli arredi per *Parce que je t'aime* di Hewitt Claypoole Grantham-Hayes, conosciuto anche per *Lady Harrington* (1926), *L'Emprise* (1929), e *Nos maîtres les domestiques* (1930). Sembra purtroppo che *Parce que je t'aime* sia andato perduto; l'unico frammento superstite, a quanto sembra, è questo montaggio di "quelques scènes du film". Un "teaser" di quattro minuti che, con le sue riprese di lussuosi nightclub e ristoranti, atri d'albergo Art Deco e raffinati appartamenti dalla tappezzeria a disegni geometrici, riecheggia perfettamente l'universo della modernità evocato dai costumi e dagli abiti disegnati dall'artista per *Le Vertige* e *Le P'tit Parigot*. Dopo una convenzionale presentazione degli attori, il filmato continua con una rapida sequenza in rotazione dei personaggi che si muovono dinanzi a uno sfondo di luci sfavillanti: ne scaturisce un vortice di rifrazioni che ricorda alcuni quadri della Delaunay, come *Prismes électriques* (1913). Le piatte scene in studio sono rese più sofisticate da una composizione a più strati di giochi d'ombra e perline scintillanti. Una delle ultime sequenze mostra un ambiente polifunzionale con cartelli che indicano in francese "restaurant" e "piscine" nonché "renseignements" (informazioni), e ricordano le serate dell'alta società in *Le Vertige* e *Le P'tit Parigot*. Le rampe di scale concepite secondo i dettami geometrici dell'architettura modernista servono da passerella per la sfilata di tanti, tanti abiti da sera completi di accessori.

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS

*In 1929, Sonia Delaunay designed set furniture and textiles for *Parce que je t'aime* by Hewitt Claypoole Grantham-Hayes, who is also known for *Lady Harrington* (1926), *L'Emprise* (1929), and *Nos maîtres les domestiques* (1930). Unfortunately, *Parce que je t'aime* seems to be lost; the sole surviving fragment appears to be this montage showing "quelques scènes du film". This four-minute "teaser," with its shots of swanky nightclubs and restaurants, Deco hotel lobbies, and stylish apartments with upholstery in geometric patterns, resonates entirely with the universe of modernity evoked by Delaunay's fabric and fashion designs in *Le Vertige* and *Le P'tit Parigot*. After a conventional introduction of the actors, the footage continues with a rapidly rotating shot of characters moving in front of a glittering backlight, resulting in a refracted whirlpool reminiscent of some Delaunay paintings, like *Prismes électriques* (Electric Prisms, 1913). Flat studio sets are made more sophisticated with layered compositions of shadowplay and shiny beading. One of the last sequences shows a multipurpose environment with French signposts saying "restaurant" and "piscine" (swimming pool), as well as "renseignements" (information), echoing the upper-class soirées in *Le Vertige* and *Le P'tit Parigot*. Modernist geometric architecture with flights of stairs are used as a catwalk for a parade of numerous evening gowns with accessories.*

HILDE D'HAERYER, STEVEN JACOBS



Parce-que je t'aime, 1929. Con cappello/In hat: Hewitt Claypoole Grantham-Hayes. (La Cinémathèque française, Paris)



Pêcheur d'Islande, 1924. A destra/Right: Jacques de Baroncelli. Photo: Studio Soulat-Boussus. (La Cinémathèque française, Paris)