



ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM

Searching for Colour in Films

I COLORI DEL MUTO SILENT COLOUR

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

Le immagini proiettate dalla lanterna magica hanno colori intensi. Le arti del diciannovesimo secolo s'inebriavano di colori – orientalismo, storicismo, abiti da sera del Secondo Impero e della Belle Époque e, ovviamente, la pittura della luce da Turner fino agli impressionisti con il loro *plein air*. Le ricorrenze, sempre *en plein air*, come le parate erano soprattutto dei grandiosi spettacoli di colori, perché – oggi difficile da immaginare – l'esercito era cosa estremamente frivola dal punto di vista visivo, con le uniformi in tutti i colori dell'arcobaleno, i copricapi fantastici, le piume e i pennacchi, i cordoncini d'argento e d'oro, i galloni e i bottoni.

In occasione delle prime rappresentazioni del Cinématographe Lumière, la mancanza dei colori balzò subito all'occhio – “queste immagini (il *défilé* della visita dello zar a Parigi) mi lasciarono freddo, perché i colori, che in quell'occasione avevano un ruolo principale, non c'erano e quello che si vedeva rassomigliava a delle ombre pallide” (cronaca cittadina della «Zürcher Post», n. 92, 3 novembre 1896). Pallore e acromaticità sono sinonimi di inverno e morte; i colori e la loro vivacità invece significano l'estate e la vita. E la produzione cinematografica dovette affrontare il problema tanto da impiegare, in un primo momento, la tecnica sviluppata per la fotografia della colorazione a mano e, successivamente, adattando e perfezionando ulteriori procedimenti di colorazione.

Molte copie nitrato, a differenza di quanto viene riportato sul loro stato fisico, sono tutt'altro che pazienti moribondi, ma sprizzano (per quanto tempo ancora?) vita e sono colorate in maniera magistrale. Tuttavia non vengono proiettate. Dobbiamo produrre dei sostituti per poter mostrare qualcosa della vividezza e dei colori dell'originale. Qualcosa - che vuol dire: il più possibile. La ricerca di questo più possibile è uno dei compiti del restauro dei film.

Mariann Lewinsky

Magic lantern slides are in bright colour. The arts of the 19th century were intoxicated with colour. We see it in orientalism, historicism, Second Empire and Belle Époque evening fashions, as well as the work of painters in light from Turner to the Impressionists. Open-air events such as parades were large-scale colour spectacles – for, hard as it is to imagine today, the whole of the military was, visually, an extremely frivolous affair, with uniforms in all colours of the rainbow, with fantastical head-gear, helmet plumes and panaches, with silver and gold braid, stripes and buttons. At the earliest programmes of the Cinématographe Lumière, the lack of colour attracted immediate attention: “These images [of parades during the Tsar's visit] left me cold. They were dull and insipid, for the colours – which play a crucial part in such events – were missing and what remained were pale shadows.” (Stadtchronik section, Zürcher Post, no. 92, 3.11.1896). Pallor, colourlessness: these mean winter and death. Colour and bright tones stand for summer and life. The film industry addressed the problem by, first of all, taking over the hand-colouring technique originally developed for photography and, later, adapting and perfecting other colouring processes.

Though we may give the impression that nitrate prints are on their death bed, many are in fact (for the time being) fresh as a daisy – and delightfully coloured. But they cannot be projected. We have to produce a substitute, so as to reveal in projection something of the life and colour of the originals. That “something” means as much as possible. The pursuit of “as much as possible” is one of the challenges of film restoration.

Mariann Lewinsky

PROGRAMMA 1: LA COLLEZIONE RODRIGO LEVONI PROGRAMME 1: THE RODRIGO LEVONI COLLECTION

Fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, il signor Rodrigo Levoni di Reggio Emilia gestiva un laboratorio di “foto-proiezioni”, specializzato nella realizzazione e nella distribuzione di diapositive su lastre di vetro utilizzate come supporto didattico nelle scuole. Levoni raccolse anche una piccola ma preziosa collezione di film, che la Cineteca di Bologna ha acquisito recentemente grazie all'interessamento del figlio. Si tratta di una ventina di film realizzati tra il 1909 e la prima metà degli anni Dieci: accanto ad alcune rarità del muto italiano (in particolare opere dirette da Mario Caserini e Luigi Maggi), una larga parte del materiale è costituita da documentari di produzione francese, con splendide colorazioni *pochoir*, che esplorano itinerari lontani e specie faunistiche esotiche. Con questo programma presentiamo una prima parte del progetto di restauro complessivo della collezione Levoni, concentrandoci su alcuni dei

Up until the Second World War, Mr. Rodrigo Levoni of Reggio Emilia ran a laboratory that specialized in creating and distributing glass slides as an educational tool for schools. Levoni amassed a small but valuable collection of films, which the Cineteca di Bologna recently acquired with the help of his son. Roughly twenty films made between 1909 and 1915, the collection includes a few rare Italian silent films (in particular works directed by Mario Caserini and Luigi Maggi), while a substantial part of it consists of French documentaries of distant locations and exotic fauna with splendid pochoir coloring. With this program we are presenting the first part of the Levoni collection restoration project, focusing on films that truly let the public experience the pleasure of travel and discovery. From Malaysia to the edges of the Thames, from the Egyptian mongoose to the birds of the Scottish coasts,

film che meglio restituiscono al pubblico il piacere del viaggio e della scoperta. Dalla Malesia ai bordi del Tamigi, dalla mangusta egiziana agli uccelli delle scogliere scozzesi, lo splendore del vero si trova indissolubilmente circonfuso da un alone fantastico.

Il restauro dei film è stato eseguito digitalmente presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel maggio 2011, a partire dai materiali positivi d'epoca su supporto nitrato, che molto spesso hanno conservato le colorazioni originali.

Andrea Meneghelli

LES FLORAISSONS

Francia, 1912

■ T. it.: *La fioritura dei lillà*; Prod.: Pathé Frères (No. 5443) ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

[VILLAGGIO MALESE]

Francia, [1910-15]

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 88 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

NAM DINH (TONKIN)

Francia, 1915

■ T. it.: *Tonchino pittoresca*; Prod.: Oriental Films; Distr.: Pathé Frères (No. 7125) ■ 35mm. L.: 98 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

LES BORDS DE LA TAMISE D'OXFORD À WINDSOR

Francia, 1914

■ T. it.: *Sul Tamigi*; Prod.: Éclectic-Films; Distr.: Pathé Frères (No. 6520) ■ 35mm. L.: 105 m. D.: 6' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

EN AUVERGNE

Francia, 1914

■ T. it.: *Francia pittoresca: Alvernia*; Prod.: Pathé Frères (No. 6568) ■ 35mm. L.: 67 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

the splendor of reality is wrapped in an aura of magic.

The films were restored digitally at the L'Immagine Ritrovata laboratory in May 2011, using original nitrate prints, which in many instances preserved the original coloring.

Andrea Meneghelli

f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

4' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

L'AQUARIUM D'EAU DOUCE

Francia, 1914

■ T. it.: *Acquario d'acqua dolce*; Prod.: Pathé Frères (No. 6509) ■ 35mm. L.: 58 m. D.: 3' a 16 f/s. Pochoir / Tinted, Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna



MAMMIFÈRES AMÉRICAINS: PACA, COATI, TATOUS, MARS

Francia, 1914

■ T. it.: *Mammiferi americani*; Prod.: Pathé Frères (No. 6565) ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna



OISEAUX SAUVAGES DES MONTS D'ECOSSE

Francia, 1914 Regia: Oliver G. Pike

■ T. it.: *Uccelli selvatici della Scozia*; Prod.: Pathé Frères (No. 6747) ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 7' a 16 f/s. Pochoir / Tinted, Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna



LA MANGOUSTE OU RAT DES PHARAONS

Francia, 1914

■ T. it.: *Mangusta o Topo dei Faraoni*; Prod.: Pathé Frères (No. 6774) ■ 35mm. L.: 76 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

In alto *Les Floraisons*
al centro *Mammifères Américains*
in basso *La Mangouste*

PROGRAMMA 2: CIELO ED INFERNO, FUOCO E GHIACCIO
PROGRAMME 2: HEAVEN AND HELL, FIRE AND ICE



Inferno

Alcuni anni fa, il Filmarchiv Austria presentava un programma di film delle origini con un bel titolo, «Cinema elementare». Davvero, il cinema è stato inventato per rappresentare il cielo e l'inferno, la realtà e il fantastico, il fuoco e il ghiaccio, ed è l'unico spettacolo che si può misurare con i fuochi d'artificio. In tutto questo, il colore è l'elemento fondamentale.

(ML)

Inferno: un film "colossale"

Il primo marzo 1911 viene allestita al prestigioso Teatro Mercadante di Napoli la prima proiezione pubblica de *Inferno*, trasposizione cinematografica della prima cantica della *Divina Commedia*. L'entusiasmo per il film è unanime e coinvolge anche gli esimi letterati e intellettuali presenti in sala: da Benedetto Croce a Roberto Bracco a Matilde Serao.

Some years ago the Filmarchiv Austria showed a programme of early films under the beautiful title "Elemental Cinema". And in truth this medium, film, was made for portraying heaven and hell, reality and fantasy, fire and snow – and it is the only one that is any match for a firework display. In all this, colour is the crucial element.

(ML)

Inferno: A "Colossal" Film

On March 1, 1911, the first public screening of Inferno was held at the Mercadante Theater in Naples. The enthusiasm for the film adaptation of the first cantica of the Divine Comedy was unanimous, and shared by the distinguished writers and intellectuals present at the screening, including Benedetto Croce, Roberto Bracco and Matilde Serao.

Inferno, realizzato per la Milano Films dalla triade Padovan – Bertolini – De Liguoro, segna il passo decisivo in quel percorso di legittimazione culturale dello spettacolo cinematografico già avviato da qualche anno dalle maggiori case di produzione e accelerato con la fondazione nel 1908 della francese Film d'Art e, un anno più tardi, della sua “consorella” italiana F.A.I.

Sono necessari quasi due anni per il completamento dell'opera, con un esborso finanziario senza precedenti: all'epoca si parla della stratosferica cifra di un milione di lire. Il risultato però è oltre ogni aspettativa: l'*Inferno* dantesco si materializza sugli schermi dei cinematografi tanto che la già citata Matilde Serao non esiterà ad accostare il film all'opera del più celebre illustratore di Dante, Gustave Doré, certamente modello iconografico di riferimento dei realizzatori de *Inferno*. La perizia nella costruzione formale del film e il rigore filologico nella trasposizione del poema si devono principalmente ad uno dei tre co-realizzatori, Adolfo Padovan, esimio dantista e già collaboratore della prestigiosa casa editrice Hoepli. Il valore culturale del film è immediatamente testimoniato dall'interessamento della Società Dante Alighieri, la prestigiosa associazione istituita a difesa della lingua e della letteratura italiane, che promuoverà il film, organizzando a suo patrocinio le sontuose “prime” de *Inferno* nei più celebri teatri italiani.

Il film, magistralmente lanciato con una capillare campagna promozionale dal distributore Gustavo Lombardo, otterrà un successo commerciale straordinario non solo in Italia, ma anche all'estero, con una diffusione sul mercato statunitense che nessun film italiano aveva mai conosciuto prima.

Giovanni Lasi

Inferno, made for Milano Films by the trio Padovan, Bertolini and De Liguoro, marked an important step in the cultural legitimization of film, a process that had begun several years before with major production companies and had been accelerated by the foundation of the French Film d'Art in 1908 and, one year later, its Italian “sister” F.A.I.

The production of the film took almost two years and the cost rose to an unprecedented amount of money: at the time there was talk of the astronomical sum of one million lire. The final result, however, exceeded every expectation: Dante's *Inferno* materialized on the screen, and Matilde Serao immediately compared the film to the work of the most celebrated illustrator of Dante, Gustave Doré, an iconographic point of reference for the *Inferno* filmmakers. The skill demonstrated by the film's formal construction and the philological rigor of the poem's transposition are owed to one of the three filmmakers involved, Adolfo Padovan, an eminent Dante scholar and collaborator with the renowned publishing company Hoepli. The cultural value of the film is demonstrated by the immediate interest of the Società Dante Alighieri, the distinguished association founded for the purpose of promoting the Italian language and literature. It gave support to the film by sponsoring and organizing luxurious “premieres” in the most famous Italian theaters.

Brilliantly launched by the distributor Gustavo Lombardo with a vast promotional campaign, *Inferno* was an extraordinary commercial success not only in Italy but also abroad; the successful distribution in the United States was unparalleled for an Italian film.

Giovanni Lasi

ERUPTION VOLCANIQUE À LA MARTINIQUE

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

■ 35 mm. D.: 2' a 16 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: Filmoteca de Catalunya, Österreichisches Filmmuseum

[FESTA PIROTECNICA NEL CIELO DI LONDRA]

Gran Bretagna, 1911

■ Prod.: Urban (?) ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir, imbibizione / Stencil, tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con imbibizioni e colorazione a mano conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted and hand-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

L'INFERNO

Italia, 1911 Regia: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro

■ Sog.: dalla prima cantica della *Commedia* di Dante Alighieri; F: Emilio Roncarolo; Scgf: Sandro Properzi, Francesco Bertolini; Co.: Raffaele Caravaglio; Int: Salvatore Papa (Dante Alighieri), Arturo Pirovano (Virgilio), Giuseppe De Liguoro (Farinata/Pier Delle Vigne/

Conte Ugolino), Attilio Motta, Emilise Beretta, A. Milla (Lucifero) ■ Prod.: Milano Films ■ Digibeta D.: 66'. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna + Restauro digitale curato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2011 / Digitally restored in 2011 at L'Immagine Ritrovata laboratory. Musica elettroacustica con voci e suoni d'ambiente composta da Edison Studio.



CAMBIANDO COLORE CHANGING HUES

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Pubblicità e costumi sono un regno dei colori, su cui si concentra la prima parte del programma. Il positivo in bianco e nero è il corpo del film e lo strato di colore sopra applicato è il suo vestito. Nei film *pochoir* i volti sono normalmente in bianco e nero, mentre i vestiti sono colorati. O è il film in sé ad essere una stoffa? Essendo nota la sua composizione, in gran parte cellulosa di cotone, sia per i colori dei film che dei tessuti vengono usati gli stessi coloranti all'anilina e, in parte, viene applicato lo stesso processo di immersione in un bagno di colore per l'imbibizione della pellicola.

Il *travelogue*, un genere-archetipo della cinematografia, apparteneva inizialmente alle produzioni di solito in bianco e nero, fino a quando, attorno al 1909, divenne un genere a colori per eccellenza, grazie alla meccanizzazione e al perfezionamento del *Pathécolor*. Da quel momento in avanti i colori sono divenuti elementi portanti del pittoresco e dell'esotico nei film di viaggio. Il film *Nei Pirenei* mostra una ricca colorazione *pochoir* tipica del genere. Mentre il processo Bicolor del film pubblicitario per macchinari domestici non è stato meglio identificato, il sonoro del 1937 ha una colorazione secondo il procedimento Bicolor-Ufacolor. Questo film è interessante non solo per il colore: il direttore della fotografia è Duverger - lo stesso di *Un Chien Andalou* e *L'Age d'or* -, il compositore della musica Iguerbouchen, un noto compositore algerino, e secondo il visto di censura tedesco il film sarebbe basato sugli appunti di viaggio di Henri Chomette (morto dimenticato in Marocco nel 1941).

The worlds of advertising and clothing are rich in colour, and this is the subject of the first part of the programme. The black-and-white positive print is the body of the film, the superimposed colour layer its clothing. In stencil-coloured films the faces usually appear black and white, the clothes coloured. Or is the film itself a fabric? We know that its major component is cotton cellulose: and the same aniline dyes were used to colour films and textiles, and in some cases even the same processes, such as the way tinting was done by dipping in a colour bath.

Travelogues, one of the earliest production series, were at first usually black and white, until around 1909 when, thanks to mechanisation and the perfecting of Pathécolor, colouring became the preferred option for this genre. From then on, colour had the connotations of picturesqueness and exoticism, both becoming all but unavoidable in the travelogue. Les Pyrénées features lush stencil colouring typical of the genre.

*The two-strip process of the film advertising household appliances is not identified in any more detail, while the 1937 sound film is in two-strip Ufacolor. This film features interesting names in its cast and credits, the cameraman Duverger is known for *Un chien andalou* and *L'Age d'or*, Iguerbouchen was a famous algerian composer and, according to the German Censorship, the film is based on travel writings by Henri Chomette who died, forgotten, 1941 in Morocco.*

PARTE 1: PER ESSERE BELLI PART 1: TO BE BEAUTIFUL

BÉBÉ NÈGRE

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ Int: René Dary ■ 35mm. L.: 113 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. Didascalie tedesche/ German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek, Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato nel 2011 da Gaumont Pathé Archives presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Print restored in 2011 by Gaumont Pathé Archives at L'Immagine Ritrovata laboratory

CHANGING HUES

Gran Bretagna, 1925

■ 35 mm. L.: 145 m. D.: 8' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National

Archive ■ Restaurato nel 2011 da un nitrato colorato a mano / Restored in 2011 from a hand-coloured nitrate print

[DONNA CHE BALLA]

?,?

35mm. L.: ca. 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Dipinto a mano / Hand-coloured. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione a mano conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a hand-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

[ARTS MÉNAGÈRES]

?, [1920]

■ 35mm. L.: ca. 100 m. D.: 5' a 16 f/s. Bicolore / Bicolor ■ Da: Lobster Films

FABRICATION DES EVENTAILS EN DENTELLE

Francia, 1911

■ Prod.: Pathé Frères (No. 4254) ■ 35mm. L.: 98 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

SOIR DE NOËL DANS UN SALON DE MODE

Francia, 1911

■ T. ted.: *Weihnachten im Putzsalon*; Prod.: Gaumont (No. 3627) ■ 35mm. L.: 230 m. D.: 13' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

BORSALINO: LAVORAZIONE DEL CAPPELLO ZENIT

Italia, 1913

■ Prod.: Milano Film ■ DigiBeta. L.: 493 m.; D.: 17'; Imbibito, Didascalie spagnole e inglesi / Tinted spanish and english intertitles; Pri. pro.: 1 dicembre 1913 ■ Da: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Archivio Nazionale Cinema d'Impresa

La Borsalino è tra le primissime aziende italiane ad affiancare il cinema agli altri mezzi di "réclame". La fabbricazione dei cappelli Borsalino dimostra infatti un'articolata strategia mediatica. Il film, girato nel 1912 e distribuito il 1 dicembre 1913, viene prodotto dalla Milano Films. Il filmato si apre su una drammatica scena di naufragio e l'unico superstita trova riparo su un'isola deserta. Il pelo di un coniglio gli darà l'idea di realizzare un nuovo tessuto dalle grandi potenzialità (il cappello Zenit era in effetti realizzato infeltrendo il pelo di coniglio). Un'ellissi ardita ci porta poi direttamente nella fabbrica Borsalino dove ripercorriamo tutte le fasi di lavorazione dei cappelli, mentre il finale ci mostra le attività di dopolavoro per i dipendenti.



Borsalino: la lavorazione del cappello zenit

Questa versione nasce dalla collazione di due copie, una ritrovata nella Cineteca Nazionale, l'altra conservata dalla Fondazione Micheletti di Brescia. Si tratta di una versione per pubblicizzare la Borsalino sui mercati esteri, con didascalie in spagnolo e inglese. Le lavorazioni sono state effettuate presso il laboratorio Euro-lab, fino alla fase di salvataggio in 2K su hard disk, come punto di partenza per il ritorno in pellicola.

Film presentato in collaborazione con la Fondazione Borsalino

Borsalino was one of the very first Italian companies to use cinema as a means of "réclame". In fact, Borsalino developed a multi-faceted media strategy for its hat business. Produced by Milano films, the film was shot in 1912 and distributed on December 1, 1913. The film opens dra-

matically with a shipwreck, and the only survivor finds refuge on a desert island. Rabbit fur gives him the idea of a new fabric with great potential (the Zenit hat was in fact made with felted rabbit fur). The film then jumps to the Borsalino factory where we see every phase of hat production and a finale featuring the activities of the employees after work.

This version is the fruit of two prints, one found at the Cineteca Nazionale and the other kept at the Fondazione Micheletti in Brescia. This version with Spanish and English intertitles was created to market Borsalino abroad. The restoration took place at the Euro-lab laboratories up to saving it in 2K format on a hard disk as a starting point for putting it back onto film.

Film in collaboration with Fondazione Borsalino

PARTE 2: VIAGGI COLORATI PART 2: TRAVELLING IN COLOUR

PATHÉ-REVUE: L'ARIÈGE PITTORESQUE

Francia, 1922

T. it.: *Attraverso il mondo No. 108 - Sui Pirenei*; Prod.: Pathé Frères ■ 35 mm. L.: 80 m. D.: 5' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 pres-

so il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

TERRE IDÉALE

Francia, 1937

■ T. ted.: *Zwischen Mittelmeer und Sahara* Scen.: Henri Chomette; F.: Albert Duverger; Mu.: Mohamed Iguerbouchen Prod.: F. Lampe Univers-Film Paris; L.: 344 m. D.: 13'. Bipack Uficolor. Versione tedesca / German version ■ Da: Österreichisches Filmuseum

POCHOIR - DUE DECADI, DUE GENERI, DUE TECNICHE DI RESTAURO STENCIL - TWO DECADES, TWO GENRES, TWO RESTORATION TECHNIQUES

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Le prime colorazioni policrome delle pellicole non venivano impiegate a imitazione della natura, ma a imitazione dell'arte, e degli sfarzosi allestimenti scenici di *féeries* e *variétés*, con cui il cinema era in concorrenza. Qualche classico esempio degli anni tra il 1906 e il 1908 compone la seconda metà del programma. Sono opere di grandi registi della prima generazione Pathé (Segundo de Chomón, Gaston Velle e Albert Capellani - o Ferdinand Zecca), restaurate digitalmente a partire dalle copie in nitrato conservate dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Nel 1911 non esistevano più i generi *Scènes à trucs et transformations* e le *Scènes Féeries et Contes*. Il sistema *pochoir* veniva utilizzato per i film naturalistici e per quelli sugli animali (esempi tratti dalla collezione Levoni vengono presentati nel programma d'apertura della nostra sezione), nei film di viaggio, nei film storici in costume e – sorpresa per chi conosce il cinema precedente il 1910 – nei drammi contemporanei. Sono due proposte di questo tipo ad aprire il programma, entrambi esempi di riproduzione del *pochoir* attraverso internegativo, l'unico procedimento possibile prima dell'arrivo del digitale.

In *Zaza* (1913) incontriamo due attrici dei *Misérables* di Capellani, la bella Fantine (Marie Ventura, qui nel ruolo principale di Zaza) e Cosette (Marie Fromet, che interpreta in maniera eccellente la figlioletta dell'amante). La storia viene adattata da Leoncavallo per un'opera, portato in America da David Belasco e impiegato a Hollywood per il lancio di star come Gloria Swanson (1923, Allan Dwan) e Claudette Colbert (1939, George Cukor).

The early polychrome film colouring systems did not strive to imitate nature but to emulate art – the art of the magnificent stage sets in the féeries and variétés that they were competing with. Some classic examples from 1906-1908 are shown in the second half of the programme, works by great directors of the first generation at Pathé like Segundo de Chomón, Gaston Velle and Albert Capellani (or Ferdinand Zecca?). The new copies are digital restorations from the original nitrate prints in the collection of the National Museum of Cinema in Turin.

By 1911 these genres, the scènes à trucs et transformations and scènes féeries et contes, were no more. Pochoir stencilling had moved on, into more naturally-coloured wild life films (examples from the Levoni collection were seen in the opening programme of this section), travelogues, historical costume films and – something that takes a little getting used to for anyone coming straight from the pre-1910 cinema – contemporary dramas as well. The programme opens with two of these, both examples of pochoir reproduced via a colour internegative: before scanning, this was the only technique possible.

In Zaza (1913) we renew our acquaintance with two actresses from Capellani's Misérables, the beautiful Fantine (Marie Ventura, here starring as Zaza) and Cosette (Marie Fromet, excellent here as the daughter of Zaza's lover). The story was adapted by Leoncavalli as an opera, taken to the USA by David Belasco and used by Hollywood as a star vehicle for among others Pauline Frederick (1915, Edwin Porter) Gloria Swanson (1923, Allan Dwan) and Claudette Colbert (1939, George Cukor).



Magie Moderna

PARTE 1: INTERNEGATIVO: DRAMMI CONTEMPORANEI DEGLI ANNI DIECI PART 1: INTERNEGATIVE: CONTEMPORARY DRAMAS OF THE 1910s

ZAZA

Francia, 1913 Regia: Adrien Caillard

■ Sog.: dalla *pièce* di Pierre Berton e Charles Simon (1898); Int.: Marie Ventura (Zaza), Marie Fromet (la piccola Dufresne); Prod.: S.C.A.G.L.; Distr.: Pathé Frères (No. 5800) ■ 35mm. L. or.: 550 m. L.: 360 m. D.: 19' a 16 f/s. Pochoir / Stencil.

cil. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC-Archives Françaises du Film

LE SIGNALEMENT

Francia, 1912 Regia: Albert Capellani

■ T. ing.: *The Marked Man*; Scen.: Jules Hoche; F.: Pierre Trimbach; Int.: Jean Kemm (il pazzo), Émile Duard (il calzolaio), Maria Fromet (la piccola Jeannette); Prod.: S.C.A.G.L.; Distr.: Pathé Frères (No. 5378) ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 14' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE-Film Institute Netherlands

PARTE 2: DIGITALE: TRUCCHI, TRASFORMAZIONI, FÉERIES E FIABE 1906-1908 PART 2: TRICKS, TRANSFORMATIONS, FÉERIES AND FAIRYTALES 1906-1908

LE SPECTRE ROUGE

Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ Scen., F., trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Julienn Mathieu; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 170 m. D.: 9' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

MAGIE MODERNE

Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomón

■ Scen., F., trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Julienne Mathieu; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: ca. 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro eseguito nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito e con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Restored in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured and tinted nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

LA BELLE AU BOIS DORMANT / LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO

Francia, 1908 [Regia: Albert Capellani, Lucien Nonguet]

■ F., trucchi: Segundo de Chomón; Scgf.: V. Lorant-Heilbronn; Int.: Julienne Mathieu; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 258 m. D.: 14' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

EN AVANT LA MUSIQUE

Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ Scen., F., trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Julienne Mathieu; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: ca. 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil-coloured nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

LA PEINE DU TALION

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: ca. 70 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Preservazione digitale eseguita nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato con colorazione pochoir colorazioni a mano conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Digitally preserved in 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a stencil- and hand-colored nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

CAPELLANI 3: I COLORI RITROVATI DI *GERMINAL* (1913) CAPELLANI 3: DECODING THE COLOURS OF *GERMINAL* (1913)

Gli elementi dei film di Capellani presenti negli archivi della Cinémathèque Française fanno parte di un fondo depositato dalla Pathé nel 1951. Esso contiene i negativi di più di venti film del regista, tra cui *Germinal* e *Quatre-vingt-treize*. Se il negativo è indubbiamente l'elemento migliore su cui basare un restauro, non significa che renda più facile il recupero delle caratteristiche originali.

Negli anni Dieci del secolo scorso i negativi erano organizzati per la stampa in piccoli blocchi preceduti da una coda d'inizio con tutte le informazioni necessarie al montaggio e all'applicazione del colore al positivo. Nel caso dei film Pathé le indicazioni di colore erano in codice (cifre e lettere). Per molto tempo è stato impossibile ripristinare i colori dei film quando era sopravvissuto solo il negativo.

Nel 2007, un taccuino che era appartenuto a Marcel Mayer, direttore degli stabilimenti Pathé di Joinville, e conservato alla Fondation Jérôme Seydoux Pathé, ha fornito nuove informazioni. Questo documento ci ha permesso di interpretare i codici e di ripristinare così i colori previsti in origine. *Germinal* presenta nove tinte diverse.

Il «*Courrier cinématographique*» del 17 maggio 1913 pubblica un reportage sulle riprese del film: si apprende così che «l'illustre direttore artistico della S.C.A.G.L. [è] circondato da una quarantina di minatori, vagonisti, carusi e assistito da due operatori». Era una pratica normale alla Pathé, si girava con due cineprese. Potevano essere preparati due negativi, il primo con le riprese migliori per il mercato nazionale e un secondo destinato all'esportazione e contenente riprese di qualità inferiore. Nel caso di *Germinal* conserviamo anche il secondo negativo, più corto.

Germinal figura tra le grandi produzioni del 1913 e fu eccezionalmente proiettato da solo all'inaugurazione della stagione 1913-1914, il 3 ottobre 1913.

Camille Blot-Wellens

GERMINAL

Francia, 1913 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Émile Zola (1885); Scen.: Albert Capellani; F.: Louis Forestier, Pierre Trimbach; Int.: Henry Krauss (Lantier), Sylvie (Catherine), Jean Jacquinet (Chaval), Dharsay (Souvarine), Mévisto (Maheu), Albert Bras (Hennebeau), Jeanne Cheirel (la Maheude), Paul Escoffier (Négrel), Cécile Guyon (Cécile Hennebeau), Marc Gérard (Bonnemort); Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 6224) ■ 35mm. L.: 3017. D.: 147' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Copia restaurata nel 2011 / Print restored in 2011

The elements of Capellani films in the holdings of the Cinémathèque Française seem to be part of a collection deposited by Pathé in 1951. It contains negatives of more than twenty films by the director, including Germinal and Quatre-vingt-treize. While the negative is certainly the best element to have for the purposes of restoration, it does not make it any easier to get a complete version.

In the 1910s, negatives were organised so that they could be printed in small sections, preceded by a strip of leader containing the information that would be needed for editing and for the application of colour. These colour indications were, in the case of the Pathé films, coded (with numbers and letters). For a long while it was impossible to reproduce the colours of films for which only the negative survived.

However, in 2007 new information came to light, in a notebook that had belonged to Marcel Mayer, director of the Pathé works at Joinville, and was preserved in the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. It allowed us to interpret the codes and we are now in a position to re-introduce the colours that were originally intended. Germinal boasts nine different tintsings.

The Courier cinématographique of 17 May 1913 published a report on the shooting of the film, which tells us that "the distinguished artistic director of S.C.A.G.L. is surrounded by forty or so miners, coal hauliers and pit boys and assisted by two cameramen." This practice was normal at Pathé: they often used two cameras. Two negatives could be made, the first with the best shots, for the domestic market, and a second, for export, consisting of the less good shots. In the case of Germinal, we also hold the second negative, which is shorter.

Germinal is one of the great films of 1913 and was, unusually, projected alone at the opening of the 1913-1914 season on 3 October, 1913.

Camille Blot-Wellens



© Fondation Jérôme Seydoux Pathé

I DUE ZIGOMAR OVVERO COME RIPRODURRE LE IMBIBIZIONI THE TWO ZIGOMARS OR HOW TO REPRODUCE TINTING?

Negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso gli archivi che possedevano grandi collezioni di pellicole in nitrato lavorarono in maniera intensiva per trasferirle su pellicola di sicurezza. Al Národní Filmový Archiv di Praga si è adottato lo stesso procedimento ma ci si è presto accorti che, duplicando su acetato, materiale in bianco e nero, i film perdono le loro componenti emotive ed estetiche più importanti – la ricchezza dei colori, delle imbibizioni e dei viraggi. Per risolvere questo problema, alla metà degli anni Settanta del secolo scorso il Národní Filmový Archiv ha chiesto aiuto al prestigioso Istituto di Ricerca sul Suono, l'Immagine e la Riproduzione Tecnica (VÚZORT). In collaborazione con questo istituto sono stati sperimentati tre procedimenti:

- 1) produrre un internegativo a colori e una copia positiva a colori;
- 2) produrre un duplicato negativo in bianco e nero e una copia a colori con l'ausilio di filtri colore;
- 3) produrre un duplicato negativo in bianco e nero, una copia positiva in bianco e nero ed eseguire l'imbibizione e il viraggio in base alla copia nitrato originale.

Tra i tre metodi, è stato il terzo a dare i risultati migliori.

Negli anni Settanta abbiamo prodotto la nostra prima copia imbibita del film francese *Zigomar*. Le prime copie sono state imbibite con il procedimento classico, cioè le scene corrispondenti sono state tagliate, tinte e rimontate per ottenere la copia di proiezione. In seguito in un piccolo laboratorio è stato messo a punto un procedimento che non richiedeva un rimontaggio finale. Negli anni Novanta abbiamo prodotto 40.000 metri di copie imbibite ogni anno. Il film documentario *Raft Voyage from the Town of Hluboká to Štěchovice*, mostra splendidi paesaggi del bacino fluviale del fiume ceco Vltava, case rurali, castelli e manieri (Hluboká, Zvíkov, Orlík), lo scorrere di acque tranquille e turbolente, l'attività laboriosa dei piloti delle zattere che si destreggiano tra pericolose rapide e stretti passaggi. Molti dei luoghi filmati oggi non esistono più. Le profonde valli del fiume Vltava, le vecchie chiese, i mulini e i traghetti sono tutti scomparsi dopo la costruzione delle grandi dighe. La colorazione, eseguita dal laboratorio del signor Ledecký, sottolinea la bellezza dello scenario naturale prima che fosse devastato.

Blažena Urgošíková, Senior Curator e Restauratrice, Národní Filmový Archiv

In the Fifties and Sixties of the last century the archives which had large collections of nitrate films intensively worked on their transfer to safety stock. NFA Praha acted in the same manner but soon realized that by duplicating to acetate b&w material, the films lose the most important aesthetic and emotional components – richness of colour, of tinting and toning. That is why NFA, in the mid-seventies of the last century, asked the prestigious Research Institute of Sound, Image and Reproduction Technique (VÚZORT) for help to solve this problem. Together with this institute three methods were tested:

- 1) to make a colour internegative and a colour print
- 2) to make a black – and - white dupe negative and a colour print with the help of colour filters
- 3) to make a black and white dupe negative, a black and white positive print and do tinting and toning, according to the original nitrate print.

From these three methods, the third gave the best results.

In seventies we made our first tinted copy of the French film Zigomar. The first prints were tinted in the classical manner, that is to say the corresponding coloured scenes were cut up, dyed and spliced into a final form. Later a procedure without splicing was realized in a small private laboratory. In the Nineties we made 40.000 m of tinted prints in a year. The documentary film Raft Voyage from the Town of Hluboká to Štěchovice shows beautiful landscapes of the basin of the Czech river Vltava, rural cottages, castles and manors (Hluboká, Zvíkov, Orlík), river streams calm and wild, the laborious work of rafters, in wild rapids and passing through culverts. Many of the places the cameraman filmed so skilfully do not exist any more. The deep valleys of the Vltava river, old churches, mills, ferries, have all disappeared under the water of big barrages forever. The tinting, coming from the laboratory of Mr. Ledecký, underlines the beauty of the natural scenery, before its devastation.

Blažena Urgošíková, Senior Curator and Restaurator, Národní Filmový Archiv

ZIGOMAR ROI DES VOLEURS

Francia, 1911 Regia: Victorin Jasset

■ F.: Lucien Andriot; Int.: Alexandre-Charles Arquillières (Zigomar), Charles Krauss (Nick Carter), André Liabel (Paulin Broquet), Olga Demidova (Olga Leontieva), Josette Andriot (La Rosaria); Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 15' a 16 f/s. Imbibito / Tinted (Desmet) ■ Da: EYE Film Institute Netherlands

L'ALCHIMISTA DI PRAGA 1 AN ALCHEMIST FROM PRAGUE 1

ZIGOMAR CONTRE NICK CARTER

Francia, 1912 Regia: Victorin Jasset

■ Scen.: Victorin Jasset; F.: Lucien Andriot; Int.: Alexandre-Charles Arquillières (Zigomar), Charles Krauss (Nick Carter), André Liabel (Paulin Broquet), Olga Demidova (Olga Leontieva), Josette Andriot (La Rosaria); Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 921 m. D.: 51' a 18 f/s. Imbibito / Tinted (Ledecký, circa 1980). Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

PLAVBA PO VORECH ŽHLUBOKÉ DO STECHOVIC

Repubblica Ceca, 1925

■ T. ing.: *Raft Voyage from the Town of Hluboká to Štěchovice* ■ Prod.: Slavia Film ■ 35mm. L.: 582 m. L.: 24' a 24 f/s. Imbibito / Tinted (Ledecký). Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Raft Voyage from the Town of Hluboká

LE NEVI DI UN TEMPO - L'ALCHIMISTA DI PRAGA 2 THE SNOWS OF YESTERYEAR - AN ALCHEMIST FROM PRAGUE 2

“Nella neve dell'inverno 1919-1920, Lubitsch gira due film basati su opere di Shakespeare, *Kohlhiesels Töchter* (Lubitsch: ‘*La bisbetica domata* trasferita sulle montagne bavaresi’) e *Romeo e Giulietta nella neve* (tragedia trasformata in commedia nella foresta nera); sembra che abbia voluto combinare sport invernali e lavoro. Comunque sia, la stagione è determinante per l'atmosfera dei due film. La storia e la comicità vengono determinate dalla temperatura gelida e culminano in scivolate che rendono i corpi gioiosamente goffi.» (H.H. Prinzler, W. Sudendorf in: H.H. Prinzler, E. Patalas, Lubitsch, 1984). *Giulietta e Romeo nella neve* è stato considerato a lungo perduto. Nel 1999, il Filmarchiv Austria ne ha ritrovato una copia e ha così ricostruito, assieme al Bundesarchiv-Filmarchiv, una versione del film ricavata dal negativo camera e da un positivo colorato. La copia presentata è stata stampata e colorata nel laboratorio di Ledecký, ed è quindi una vera sorella della copia d'epoca su supporto nitrate. Il Filmarchiv Austria ha fatto duplicare lì altri film, tra cui uno speciale risalente al 1917 della Sascha, casa austriaca di produzione di documentari, che mostra la terribile guerra degli alpini in Italia con immagini esteticamente incantevoli, con viraggi color ferro e zolfo e altri molteplici cambi di colorazione.

Nikolaus Wostry

“Lubitsch shot three comedies in the snow, *Romeo und Julia im Schnee* and *Kohlhiesels Töchter in the winter* of 1919-1920 and, the following winter, *Die Bergkatze*. It seems that wanted to combine winter sport and work. In any case the season plays an important role for the climate of the films. The action and the humour are determined by temperatures below zero and culminate in a general slipping and sliding, forcing the bodies into amusing awkwardness.” (H.H. Prinzler and W. Sudendorf in: H.H. Prinzler, E. Patalas, Lubitsch, 1984). *Romeo und Julia im Schnee* was for a long time thought lost. In 1999 the Filmarchiv Austria discovered the film among its holdings and, together with the Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin reconstructed a tinted version of the film from a nitrate negative and a coloured positive. A copy was struck directly from the negative and tinted in the Ledecký laboratory in Prague. So this unique print is the little sister of a nitrate copy. The Filmarchiv Austria has also saved other films by this process, including a 1917 Sascha-Film special report on the Alpine war with Italy. Its visually enchanting images, sulphur and iron tonings, double tints and frequent colour changes, are especially affecting given the perversity of this deadly war in ice and snow.

Nikolaus Wostry

[UN BIMBO, UN CANE È UN GALLÒ SAPIENTE]

[Moi aussi, J'Accuse...] Francia, 1923, Regia: Alfred Machin]

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm, L.: ca. 110 m, D.: 6' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro eseguito nel 2011 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito conservato presso il Museo Nazionale del Cinema / Print restored 2011 by L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate positive held by Museo Nazionale del Cinema

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE

Germania, 1920 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: *Romeo e Giulietta nella neve*; Scen.: ■ Prod.: Sascha-Film ■ 35mm. L.: 676 m. D.: 35'

Hanns Kräly, Ernst Lubitsch; F.: Theodor Sparkuhl; Scgf.: Kurt Richter; Int.: Jacob Tiedtke (Capulethofer), Marga Köhler (sua moglie), Ernst Rückert (Montekugler), Josefina Dora (sua moglie), Lotte Neumann (Julia, loro figlia), Gustav von Wangenheim (Romeo, loro figlio), Julius Falkenstein (Paris, il fidanzato), Paul Biensfeldt (il giudice), Hermann Picha (il cancelliere), Paul Passarge (il nipote Tübaldler); Prod.: Maxim-Film-Ges. Ebner & Co. ■ 35mm. L.: ca. 1000 m. D.: 44' a 20 f/s. Imbibito / Tinted (Ledecký, 1999). Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria, Bundesarchiv-Filmarchiv con la concessione di Murnau Stiftung

EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS

Austria, 1917

a 16 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned (Ledecký, 1999) ■ Da: Filmarchiv Austria

DAS RÄTSEL VON BANGALOR

Germania 1918

Regia: Paul Leni, Alexander von Antalfy

■ Int.: Gilda Langer; Prod.: Pax Film ■ Frammento. 35mm. L.: 12 m. D.: 35" a 18 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek ■ Restauro digitale del 2011, con il metodo Desmet e con imbibizione promosso da Haghefilm Conservation/ Haghefilm Foundation e Stiftung Deutsche Kinemathek / Dye-chemical, Desmet and digital restorations sponsored by Haghefilm Conservation / Haghefilm Foundation for Stiftung Deutsche Kinemathek, 2011.

JEAN CHOUAN 1925 - L'ALCHIMISTA DI PRAGA 3 JEAN CHOUAN (1925) - AN ALCHEMIST FROM PRAGUE 3

"Jacques Cottureau, figlio di Jean Chouan, vecchio monarchico della Vandea, ama Marie-Claire, figlia di Maxime Ardouin, rappresentante dell'esercito repubblicano. Tra di loro si frappone e cospira senza tregua un'anziana cortigiana, Maryse Fleurus, che ama Jacques e si adopera in ogni modo perché Marie-Claire muoia. Le peripezie si susseguono fino al matrimonio dei due innamorati. Il vecchio Chouan viene assassinato, l'avventuriera smascherata e Maxime Ardouin spira mormorando: "Viva la Repubblica!" (*Catalogo dei lungometraggi francesi*).

Jean Chouan del 1925 tratta le stesse tematiche storiche che nel 1914 Capellani affronta in *Quatre-vingt-treize* (adattamento del testo di Victor Hugo del 1874): le sollevazioni monarchico-cattoliche nella Vandea e in Bretagna contro la repubblica laica dei giacobini. Maurice Schutz, che veste i panni del protagonista che dà il titolo all'opera, Jean Chouan, recita anche un piccolo ruolo nel film del 1914. L'incomparabile Schutz dalla faccia tagliente come un rasoio! Con lui i pensieri vanno al *Vampiro* di Dreyer (1932), che alla fine sprofonda e soffoca nella farina, esattamente come succede alla bella e cattiva Maryse Fleurus che nel finale di *Jean Chouan* (1925) cade nelle sabbie mobili.

La versione in otto episodi di *Jean Chouan*, nel suo formato originario da *ciné-feuilleton*, è andata perduta (gli otto episodi erano: 1. *La patrie en danger* 2. *La bataille des coeurs* 3. *Sur le pont de Pyrmil* 4. *L'otage* 5. *La citoyenne Maryse Fleurus* 6. *Le comité du salut public* 7. *La grotte aux fées* 8. *Les soldats de France*). Nella sua ricca collezione il Národní Filmový Archiv possiede una versione di distribuzione ridotta a 3200 metri con didascalie ceche; la copia restaurata da Ledecký è di una bellezza sfavillante.

"*Jacques Cottureau, the son of Jean Chouan, an old royalist from the Vendée, loves Marie-Claire, the daughter of Maxime Ardouin, delegate to the Republican armies. Maryse Fleurus, an ex-courtesan who loves Jacques, is continually throwing spanners in the works in an attempt to bring about the death of Marie-Claire. The plot twists and turns until the two lovers are finally married. Old Chouan is killed, the adventuress unmasked and Maxime Ardouin expires, murmuring 'Vive la république'.*" (*Catalogue of French feature-length films*)

Jean Chouan covers the same historical events as did Capellani in 1914 (and Victor Hugo in 1874) in Quatrevingt-treize: the Royalist-Catholic uprisings in the Vendée and Brittany against the secularist Jacobin Republic. Maurice Schutz, who played the eponymous hero, also had a small role in the pre-war version. The incomparable Schutz – what a face! Like a razor blade! – makes us think further afield: of Dreyer's Vampyr (1932), disappearing and suffocating in flour at the end of the film, just as the beautiful and evil Maryse Fleurus does, in quicksand, at the end of Jean Chouan (1925).

The original version of Jean Chouan, in serial form, is lost. (The eight episodes were: 1. The Motherland in Danger 2. The Battle for Hearts 3. On Pyrmil Bridge 4. The Hostage 5. Citizen Maryse Fleurus 6. The Committee of Public Safety 7. The Fairy Grotto 8. The Soldiers of France). In its rich collection, the Národní Filmový Archiv in Prague has a Czech version edited down to 3,200 meters. Restored by Ledecký, it shimmers with beauty.

JEAN CHOUAN

Francia, 1925 Regia: Luitz-Morat

■ Scen.: Arthur Bernède; F.: Frank Daniau-Johnston; Int.: René Navarre (Maxime Ardouin, capo dei Giacobini), Marthe Chaumont (Claire, la figlia di Ardouin), Elmire Vautier (Yvonne Thorigné), Maurice Schutz (Jean Chouan), Maurice Lagrenée (Jacques Cottereau), Claude Méréle (Maryse Fleury), Jean Debucourt (Robespierre), Paul Amiot (Marchese de Thorigné), Alexandre Colas (Danton), René Vignières (Saint-Just), Thomy Bourdelle (Generale Jean-Baptiste Kléber); Prod.: Société des Cinéromans ■ 35mm. L.: 3199 m. D.: 134' a 24 f/s. Imbibito / Tinted (Ledecký). Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv



Jean Chouan

ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM SONORI SEARCHING FOR COLOUR IN SOUND FILMS

Programma a cura di / Programme curated by Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh

DOSSIER AGFACOLOR

Introdotta nel 1939, l'Agfacolor fu il primo processo negativo/positivo con sviluppo cromogeno di pellicole cinematografiche multistrato. Durante la Seconda guerra mondiale il procedimento fu usato per 13 film a colori. Dopo il 1945 dall'Agfacolor furono derivate altre pellicole a colori tra cui la Ferraniacolor. La conferenza di Gert Koshofer riguarda la storia tecnica dell'Agfacolor. Il suo primo uso in un lungometraggio risale al film dell'UFA *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. I precursori dell'Agfacolor erano sistemi a due colori come l'Ufacolor, il processo di stampa tricromatico Gasparcolor e il complicato sistema Agfa Pantachrom. L'Agfacolor ebbe il sopravvento grazie al suo procedimento relativamente semplice. Fu una vera sensazione, soprattutto rispetto al Technicolor.

Lo sviluppo e l'introduzione dell'Agfacolor erano stati promossi dal governo tedesco e in particolare dal Ministro della propaganda del Terzo Reich Joseph Goebbels, il quale era convinto che i film a colori tedeschi avrebbero presto potuto competere con le produzioni di Hollywood.

Con l'eccezione di *Kolberg* di Veit Harlan, la maggioranza dei film a colori tedeschi prima del 1945 era costituita da commedie musicali (come *Die Fledermaus*), favole (come *Münchhausen*) o melodrammi (come *Opfergang*). Questi film ebbero un successo commerciale enorme non solo in Germania ma in tutta Europa, compresi i Paesi neutrali.

Facendo riferimento alla specifica situazione bellica, Friedemann Beyer presenta i più importanti lungometraggi tedeschi in Agfacolor tra il 1939 e il 1945, soffermandosi su registi, celebrità e tendenze e collocando queste opere nella battaglia per la conquista del predominio sugli schermi europei.

Gert Koshofer e Friedemann Beyer

In collaborazione con il collezionista Michael Krüger, Gert Koshofer e Friedemann Beyer hanno recentemente pubblicato un libro sull'Agfacolor: *UFA in Farbe, Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*, Collection Rolf Heyne, München 2010.

Agfacolor was the first negative/positive process with chromogenically developed multilayer cine films, introduced in 1939. During the World War II Agfacolor had been used for 13 color features. After 1945 the Agfacolor system chemically became an example to other color films including Ferraniacolor. The lecture by Gert Koshofer covers the technical history of Agfacolor. Its first use for a feature film was for the UFA movie Frauen sind doch bessere Diplomaten. As forerunners of Agfacolor served here two-color systems like Ufacolor, the three-color printing process of Gasparcolor and the complicated Agfa Pantachrom system. Agfacolor conquered them all by its relatively simple method. This was a real sensation compared with Technicolor.

The development and introduction of Agfacolor had been promoted by the German government, especially by nazi propaganda minister Dr. Joseph Goebbels who was convinced that German color films soon could compete with Hollywood productions.

Except for Veit Harlan's Kolberg, the majority of German color films before 1945 consisted of musical-comedies (like Die Fledermaus), fairy-tales (like Münchhausen) or melodramas (like Opfergang). They gained tremendous box-office success not only in Germany but all over Europe – including neutral countries.

Regarding the specific wartime situation, Friedemann Beyer introduces the most important Agfacolor feature-films between 1939 and 1945, their directors, stars and tendencies and places them as part of an economic battle to gain predominancy over European screens.

Gert Koshofer and Friedemann Beyer

Together with the collector Michael Krüger, Gert Koshofer and Friedemann Beyer have recently published a book on Agfacolor: UFA in Farbe, Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945, Collection Rolf Heyne, München 2010.



Opfergang

OPFERGANG

Germania, 1944 Regia: Veit Harlan

■ T. it.: *La prigioniera del destino*; Sog.: dal romanzo di Rudolf G. Binding; Scen.: Veit Harlan, Hans Radtke; F.: Bruno Mondy; Mo.: Friedrich Karl von Puttkamer; Scgf.: Eric Holder; Mu.: Hans-Otto Borgmann; Su.: Heinz Martin; Int.: Carl Raddatz (Albrecht Froben), Kristina Söderbaum (Åls Flodéen), Irene von Meyendorff (Octavia Froben), Franz Schafheitlin (Matthias), Ernst Stahl-Nachbaur (Terboven), Otto Treßler (Senatore Froben), Annemarie Steinsieck (Sig.ra Froben), Edgar Pauly (domestico), Charlotte Schultz (bambinaia), Ludwig Schmitz, Frida Richard (Sig.ra Steinhamp), Paul Bildt; Prod.: Universum Film (UFA); Pri.

pro.: 2 ottobre 1944 ■ 35mm. L.: 2552 m. D.: 93'. Col. Versione tedesca / German version ■ Da: Deutsches Institut für Filmkunde

Alcuni potrebbero attribuire al film un certo fondo di ideologia nazista, nondimeno resta il fatto che per la sua forma *Opfergang* sia uno dei più bei melodrammi girati nel periodo 1933-1945. Certo, i suoi personaggi sono caratterizzati in modo marcato: ma non lo sono sistematicamente in questo genere di cinema? Curiosamente, il tema dell'adulterio costituisce qui l'argomento principale del film, mentre un simile soggetto non era particolarmente gradito fra le tematiche naziste. In seguito, Harlan si spinge fino ad un'ac-

cettazione implicita di questo "ménage à trois" quando, quasi alla fine del film, Octavia prende il posto di suo marito per andare a salutare Aels. Tutto ciò rientra nella grande tradizione del mélo dove non manca nulla: dimore sontuose, l'eroina che suona il piano in un interno borghese... Forse si potrebbe rimproverare a Harlan, che qui rifiuta l'ideologia guerriera, l'aspetto un po' puerile di certi effetti ma non si deve dimenticare che si tratta di un'opera tipicamente germanica che obbedisce a certi temi popolari, non per forza i nostri. Girato nel 1944, in pieno caos, il film apportava una sorta di sogno sublimato a cui lo spettatore tedesco, che stava vivendo un incubo reale di cui egli



Opfergang

stesso era in parte responsabile, domandava un ultimo rifugio.

Daniel Collin, *Guide des films*, a cura di Jean Tulard, Robert Laffont, Parigi 1990

Some could claim that the film has a Nazi ideological background, nonetheless, form wise Opfergang is one of the most beautiful melodramas of the 1933-1945 period. It is true that the characters are overly characterized: but are not they systematically so in this genre of film? Curiously enough, the theme of adultery is the film's main argument, even though a subject of this kind was not particularly welcome among Nazi themes. As a result, Harlan goes as far as implicitly accepting this "ménage à trois" when, almost at the end of the film, Octavia goes in her husband's stead to see Aels. All of this is part of the great mélo tradition, which lacks nothing: opulent homes, the heroine playing the piano in a middle-class interior... Perhaps Harlan, who evades all warlike ideology in this film, should be chastised for certain childish effects; it is, however, a typically Germanic work that adheres to popular themes, which are not necessarily our own. Shot in 1944, in the midst of all the chaos, the film provided a kind of sublimated dream that was a last refuge for the German spectator, who was living a true nightmare for which he was partially responsible.

Daniel Collin, *Guide des films*, edited by Jean Tulard, Robert Laffont, Paris 1990

FRENCH CANCAN

Francia, 1955 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *French Cancan*; Sog.: André-Paul Antoine; Scen.: Jean Renoir; F.: Michel Kelber; Mo.: Boris Lewin; Scgf.: Max Douy; Mu.: Georges Van Parys; Canzoni: *La complainte de la butte*, testo di Jean Renoir, motivi di caffè concerto del 1900; Coreogr.: Claude Granjean; Su.: Antoine Petitjean; Int.: Jean Gabin (Henri Danglard), Françoise Arnoul (Nini), Maria Félix (la Belle Abbessse), Max Dalban (proprietario della Reine Blanche), Philippe Clay (Casimir le Serpentin), Jean-Roger Caussimon (Barone Walter), Gianni Esposito (Principe Alexandre), Jacques Jouanneau (Bidon), Franco Pasto-

rino (Paulo), Michel Piccoli (Valorgueil), Gaston Modot (servitore), Edith Piaf (Eugénie Buffet), Patachou (Yvette Guilbert), Cora Vaucaire (Es-ther Georges), Jean-Marc Tennberg (Savate), Hubert Deschamps (Isidore), Albert Remy (Barjolin), Léo Campion (il comandante), Jean Raymond (Paulus), Pierre Olaf (Pierrot fischiatore); Prod.: Louis Wipf per Franco-London Films, Jolly Films; Pri. pro.: 27 aprile 1955 ■ DCP. D.: 97'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont con l'autorizzazione di Unidis Jolly Film s.r.l. ■ Restaurato da Gaumont in Technicolor partendo dai 3 negativi originali. Restauro del suono con Studio Diapason / Restored by Gaumont from three originals negatives. Sound restored by Studio Diapason

Il film che segna il ritorno di Jean Renoir negli studi francesi, a distanza di sedici anni da *La regola del gioco* (1939), è dedicato alla dimensione dello spettacolo, come *La carrozza d'oro*, quasi senza soluzione di continuità fra il dietro le quinte e il palcoscenico. Ispirato alla vita di Ziegler, fondatore del Moulin Rouge, *French Cancan* nacque da una commissione della Franco London Film, che Renoir sfruttò in assoluta autonomia ("il soggetto che mi è stato proposto non ha, in questo caso, nessun rapporto con il film") per evocare il mondo della Belle Époque, la Butte Montmartre e il Moulin Rouge, ossia l'epoca e i luoghi della sua infanzia. Ritrovò il protagonista della *Grande illusione*, Jean Gabin, cui affidò il ruolo di un impresario sornione e seducente che resuscita il cancan e fonda il Moulin Rouge, dividendosi fra la sua amante, la Belle Abbessse (Maria Felix) e una nuova scoperta, la giovanissima lavandaia Nini (Françoise Arnoul). Infatti il film racconta anche la storia parallela di un'iniziazione allo spettacolo (e al sesso) e di un'incipiente ma gaudente vecchiaia, che si confrontano sullo sfondo di un universo popolare vivido e vitale. Come sempre nel cinema dell'autore di *La Chienne*, una delle tinte dominanti è la sensualità, "quel misto di ritmo e di sudore che Renoir restituisce in maniera formidabile" (Chabrol), che si sublima nelle sequenze del cancan, dove spicca "il lato insieme poetico e terra terra di quel tipo di ballo: il lato molto fisico della cosa, l'attacco abbastanza faticoso, i movimenti ginnici piuttosto rudi e quasi brutali, e insieme lo slancio straordinario" (Renoir). *French Cancan*, come scrisse

Truffaut, "ha segnato una data nella storia del colore nel cinema. Jean Renoir ha voluto fare un film pittorico e in questo senso *French Cancan* si presenta come un anti-*Moulin Rouge* (1953) nel quale John Huston aveva proceduto a mescolare i colori attraverso l'impiego di filtri di gelatina; qui nient'altro che colori puri. In *French Cancan* ogni inquadratura è una stampa popolare, una "image d'Epinal" in movimento. Ah! Che neri, che marroni che beige!". I cromatismi derivavano da una scelta precisa, come ha spiegato lo scenografo Max Douy: "Il colore doveva dare nell'occhio. Si è semplificato rispetto alla verità storica: il Moulin Rouge è tutto in chiaro-scuro rosa, mentre in realtà era molto più colorato".

Roberto Chiesi

The film that marked the return of Jean Renoir to French studios, sixteen years after The Rules of the Game (1939), is about the world of entertainment, like The Golden Coach, with an almost seamless connection between the stage and behind-the-scenes. Inspired by the life of Ziegler, the founder of the Moulin Rouge, French Cancan began as a Franco London Film commission, which Renoir adapted in complete freedom ("the story proposed has, in this case, no relationship with the film") to re-create the world of the Belle Époque, the Butte Montmartre and the Moulin Rouge, that is, the era and the places of his childhood. He tracked down the protagonist of Grand Illusion, Jean Gabin, and gave him the role of the sly and seductive impresario who revives the cancan and opens the Moulin Rouge, dividing himself between his mistress, Belle Abbessse (Maria Felix) and a new talent, the young laundress Nini (Françoise Arnoul). The film tells a parallel story of initiation into the world of entertainment (and sex) and incipient but jolly old age that confront one another in a popular, vivid and vivacious world. As usual in works by the filmmaker of La Chienne, sensuality is a dominant color, "that mixture of rhythm and sweat that Renoir knew how to evoke powerfully" (Chabrol), sublimated in the cancan sequences that capture "the poetic yet earthy quality of that type of dance: its physical side, the tiring start, the rough, near brutal athletic movements together with its extraordinary



French Cancan

momentum" (Renoir). French Cancan, as Truffaut wrote, "marks an important date in the history of color films. Jean Renoir did not want to make a merely pictorial film and so French Cancan is an anti-Moulin Rouge (1953) film. In the latter, John Huston mixed colors by the use of gelatine filters. In Renoir's film there are only pure colors. Each shot in French Cancan is a popular poster, a moving 'Epi-nal image' with beautiful blacks, maroons and beiges!". The colors were the result of a specific choice, as set designer Max Douy noted, "The color was supposed to be over the top. The historical reality of it was simplified: the Moulin Rouge is all

light and dark pink while in reality it was actually much more colorful." Roberto Chiesi

WIND ACROSS THE EVERGLADES

Stati Uniti, 1958 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: *Il paradiso dei barbari*; Scen.: Budd Schulberg; Dial.: Sumner Williams; F.: Joseph C. Brun; Mo.: Georges Klotz, Joseph Zigan; Scgf.: Richard Syllbert; Co.: Frank L. Thompson; Op.: Saul Midwall; Mu.: Paul Sawtell, Bert Scheffer; Su.: Ernest Zatorsky; Ass. regia: Charles H. Ma-

guire; Int.: Burl Ives (Cottonmouth), Christopher Plummer (Walt Murdock), Chana Eden (Naomi), Gypsy Rose Lee (Sig.ra Bradford), Tony Galento (Beef), Sammy Renick (Loser), Pat Henning (Sawdust), Peter Falk (lo scrittore), Coly Osceola (Billy), Emmet Kelly (Bob), MacKinlay Kantor (il giudice Harris), Totch Brown, George Voskovec (Aaron Nathanson), Curt Conway, Sumner Williams (Windy), Howard Smith (George Leggett); Prod.: Stuart Schulberg per Schulberg Productions; Pri. pro.: 20 agosto 1958 (New York) ■ 35mm. D.: 93'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Suisse per concessione di Hollywood Classics

Il montaggio finale “ridusse a poco più della metà le impraticabili tre ore iniziali. Il risultato, come ammise lo stesso Ray, è un film dalla continuità narrativa spesso scricchiolante. Nondimeno, anche se in seguito il regista e lo sceneggiatore tesero a liquidare la loro collaborazione giudicandola totalmente disastrosa, il film resta un risultato degno di nota, con anni di anticipo sui tempi e, malgrado tutti i problemi incontrati nella realizzazione, un’opera chiave nell’evoluzione stilistica e tematica dell’*oeuvre* di Ray. Innanzitutto porta in primo piano l’interesse del regista per l’etnografia e la cultura popolare (e di conseguenza per l’ecologia e la protezione dell’ambiente), che si era già manifestato in modo meno esplicito in opere precedenti come *Il temerario*, *All’ombra del patibolo*, *La donna venduta* e *La vera storia di Jess il bandito*, e che avrebbe raggiunto il suo apice in *Ombre bianche*. Inoltre prefigura *Ombre bianche*, *We Can’t Go Home Again* e *Nick’s Film – Lampi sull’acqua*, nel senso che in uno schema essenzialmente narrativo Ray inserisce sequenze che rimandano più al documentario che al film di finzione. Anzi, questo è forse l’ibrido più bizzarro di Ray; mentre vari suoi film precedenti funzionano in parte come commistioni di generi (il thriller e il film romantico, il noir e il dramma socialmente impegnato, e via dicendo), *Il paradiso dei barbari* non solo mescola tradizionali motivi western, melodramma in costume e impegno ecologista, ma riesce a mettere insieme poesia, metafisica e azione violenta in un formato stilistico che è in parte narrazione tipicamente hollywoodiana, in parte film d’autore e in parte ricostruzione storica semidocumentaria. Nello stesso tempo, pur segnato dalle molte divergenze tra Ray e Schulberg, il film è tipicamente un “Ray” per quanto riguarda i protagonisti e la loro rivalità e per il loro rapporto con lo spazio in cui vivono. Di fatto, se l’ambientazione contrasta nettamente con il deserto di *Vittoria amara*, la situazione di base è notevolmente simile a quella del film precedente e anzi di molti film precedenti di Ray. Dato che la struttura narrativa è molto simile a quella del western tradizionale – uno straniero entra in una città sul punto di diventare un luogo “civile” e cattura quasi da solo una criminale banda di bracconieri (l’equivalente dei ladri

di bestiame nei western) che vivono nelle paludi – sulle prime è facile vedere Murdoch come l’eroe e Cottonmouth come il cattivo. Nel prosieguo del film, però, Ray sfuma i contorni dei suoi personaggi in modo da sottolineare, come nel caso di Leith e Brand [in *Vittoria amara*], sia le loro differenze che le analogie. Entrambi sono emarginati e ribelli.

Geoff Andrew, *Wind Across the Everglades*, in Id., *The Films of Nicholas Ray. The Poet of Nightfall*, BFI, Londra 2004

The final cut “reduced the running time from an initially impractical three hours to a little more than half that length. The result, as Ray recognised, is a movie whose narrative continuity is often creaky. None the less, though in later years both director and writer tended to dismiss their collaboration as almost wholly disastrous, the film remains a remarkable achievement, years ahead of its time and, notwithstanding all the various problems in making it, a key work in the stylistic and thematic development of Ray’s oeuvre. For one thing, it brings into the foreground his interest in ethnography and folk-culture (and consequently in ecological and conservation issues), which had already manifested itself to a lesser degree in earlier works such as The Lusty Men, Run for Cover, Hot Blood and The True Story of Jesse James, and which would reach its apogee in The Savage Innocents. For another, it also foreshadows The Savage Innocents, We Can’t Go Home Again and Lightening Over Water in the sense that, into an essentially narrative format, Ray introduces sequences that are resonant less of fiction than of documentary. Indeed, the film is perhaps Ray’s most bizarre hybrid; where several of his earlier movies function partly as generic concoctions (the thriller mixed with the love story, film noir with the social-conscience drama, and so on), Wind Across the Everglades not only mixes traditional Western motifs with costume melodrama and ecological pleading, but contrives to bring together poetry, metaphysics and violent action in a stylistic format that is partly mainstream Hollywood storytelling, partly art-movie and partly semi-documentary historical reconstruction. At the same time, for all that Ray and Schulberg failed to see eye to eye, the film is characteris-

tically ‘Ray’ in terms of its protagonists and their rivalry, and in the way they are related to the environment in which they live. In fact, while its setting is in extreme contrast to the desert of Bitter Victory, the basic situation it depicts is remarkably similar to that in the previous film, and indeed, much of Ray’s earlier work. Since the film’s narrative structure is very like that of a traditional Western – a stranger enters a town on the brink of becoming ‘civilised’, and takes on, almost alone, a murderous band of poachers (rustlers in Westerns) living out in the wilderness – it is easy at first to regard Murdoch as the hero and Cottonmouth as the villain. As the film proceeds, however, Ray blurs the lines that mark their characters so that, as with Leith and Brand [in Bitter Victory], both their differences and their similarities are stressed. Both are outsiders and rebels.

Geoff Andrew, *Wind Across the Everglades*, in Id., *The Films of Nicholas Ray. The Poet of Nightfall*, BFI, London 2004

LA CADUTA DEGLI DEI Götterdämmerung

Italia/Germania, 1969

Regia: Luchino Visconti

■ Sog., Scen.: Nicola Badalucco, Enrico Mediolì, Luchino Visconti; F.: Pasqualino De Santis, Armando Nannuzzi; Mo.: Ruggero Mastroianni; Scgf.: Vincenzo Del Prato, Pasquale Romano; Op.: Giuseppe Berardini, Mario Cimini, Nino Cristiani; Mu.: Maurice Jarre; Su.: Vittorio Trentino; Int.: Dirk Bogarde (Friederich Bruckman), Ingrid Thulin (Sophie von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Charlotte Rampling (Elisabeth Thallman), Umberto Orsini (Herbert Thallman), Renaud Verley (Gunther von Essenbeck), Reinhard Kolldehoff (Kostantin von Essenbeck), Albrecht Schoenhals (Barone Joachim von Essenbeck), Renaud Verley (Günther von Essenbeck), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (governante), Irina Vanka (Lisa); Prod.: Ever Haggiag, Alfred Levy per Pegaso, Italooleggio Cinematografico, Eichberg Film, Praesidens Film; Pri. pro.: 14 ottobre 1969 ■ DCP. D.: 155’. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2010 da L’Immagine Ritrovata, in collaborazione con il Festival Lumière 2010 e



Qui sopra e nella pagina a fianco Helmuth Berger in *La caduta degli dei*

BNP Paribas / Restored in 2010 by L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Festival Lumière 2010 and BNP Paribas

C'era una mia idea di fare la storia di una famiglia nel cui seno avvengono dei delitti che rimangono praticamente impuniti. Dove, come e quando nella storia moderna dei fatti così potevano avvenire? Soltanto durante il nazismo. Durante il nazismo avvenivano degli eccidi, avvenivano degli assassinii, sia in massa, sia singoli, che rimanevano assolutamente impuniti. (...) Non potevo aprire nessuno spiraglio di speranza in quella famiglia di mostri, non era possibile; era come dire "speriamo che questi mostri ritornino a vivere". No, lì andavano asfissati tutti, chiusi in una camera a gas, senza lasciare nessuno spiraglio.

Mentre nella famiglia Valastro [di *La terra trema*], come in quella di Rocco c'è sempre un barlume di speranza, qui dovevo finire sperando che non ci fosse speranza, che non ci fosse speranza per questi mostri; e difatti *Götterdämmerung* finisce dove comincia la storia del nazismo e noi sappiamo che cosa è avvenuto dopo. (...) L'incesto è venuto fuori piano piano durante la scrittura della sceneggiatura ed è stato il frutto di una progressione drammatico-narrativa tutt'altro che gratuita. Qui, è proprio l'ultimo passo che fa Martin per conquistarsi il diritto di essere un vero nazista, cioè di non fermarsi davanti a niente, davanti a nessun delitto; il nazismo, che in un primo tempo sceglie Kostantin nell'ambito della famiglia come pedina, violento, chiassoso, brutale, ma

in fondo abbastanza inconsapevole della portata dei fatti, e in un secondo tempo si serve invece di Friederich, innanzitutto un tecnico, ma uno che alla fine per i nazisti ha il vizio non solo di una certa viltà nel compiere il delitto (...) ma ha la pretesa di voler ancora ragionare con la propria mente, alla fine preferisce l'ultima soluzione che è quella di Martin: un ragazzo assolutamente incosciente, un degenerato, un verme, uno che non ha problemi morali, che non fa distinzione fra la cuginetta o un'altra bambina e che diventa uno strumento senza volontà nelle mani del nazismo.

Luchino Visconti, da *Dialogo con l'autore*, intervista di Stefano Roncoroni, in Luchino Visconti, *La caduta degli dei*, a cura di Stefano Roncoroni, Cappelli, Bologna 1969



I had the idea to do a story about a family in which crimes take place that basically go unpunished. Where, when and how in modern history could such facts take place? Only under Nazism. During the reign of Nazism slaughters and assassinations, whether mass or individual, were committed that were never punished. (...) I couldn't create a glimmer of hope in this family of monsters, it couldn't be done; it would have been like saying "we hope these monsters continue to live." No, all of them had to be suffocated, locked in a gas chamber without any way out. While with the Valastro family [in La terra trema] and Rocco's family there was always a glimmer of hope, here I had to end it hoping there was no hope, that there was no hope for these monsters; and, in fact, Götterdämmerung ends where the history of Nazism begins, and we all know what happened afterwards. (...)

The story of incest emerged slowly while writing the script, and it was the fruit of a dramatic narrative development that was anything but arbitrary. It is here that Martin becomes a true Nazi, in other words, nothing, no crime, stops him; the first family member Nazism chooses as its pawn is Kostantin, violent, loud, brutal but in the end unaware of the effects of the facts, and the next in line is Friederich, a technician, but who in the end in the eyes of the Nazis proves to be a coward in committing crimes (...) but claims to think with his own mind, so it prefers the final option, Martin: an absolutely reckless, degenerate boy, a worm, who has no moral problems, who does not distinguish between his little cousin and another little girl, and who becomes an instrument of Nazism without any will of his own.

Luchino Visconti, from Dialogo con l'autore, interview with Stefano Roncoroni, in Luchino Visconti, La caduta degli dei, edited by Stefano Roncoroni, Cappelli, Bologna 1969

KES

Gran Bretagna, 1970 Regia: Ken Loach

■ T. it: Kes; Sog.: dal romanzo *A Kestrel for a Knave* di Barry Hines; Scen.: Barry Hines, Ken Loach, Tony Garnett; F.: Chris Menges; Mo.: Roy

Watts; Scgf.: William McCrow; Mu.: John Cameron; Su.: Peter Pierce, Tony Jackson; Int.: David Bradley (Billy Casper), Freddie Fletcher (Jud), Colin Welland (Farthing), Lynne Perrie (Sig.ra Casper), Brian Glover (Sugden), Bob Bowes (Gryce), Robert Naylor (MacDowall), Trevor Hesketh (Crossley), Geoffrey Banks (professore di matematica), Eric Bolderson (il fattore); Prod.: Tony Garnett per Kestrel, Woodfall Films; Pri. pro.: 8 gennaio 1971 ■ 35mm. D.: 111'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: MGM per concessione di Hollywood Classics ■ Restauro digitale realizzato nel 2011 da Criterion, con la supervisione e l'approvazione di Ken Loach e del direttore della fotografia Chris Menges / Restored digitally in 2011 by Criterion, supervised and approved by Ken Loach and director of photography Chris Menges

Se il perfezionamento del suono in presa diretta è una delle grandi conquiste del cinema moderno, una delle sue conseguenze più proficue sul piano artistico è la fusione documentario-finzione, dove il racconto si giova di una nuova naturalezza nella direzione degli attori e nelle riprese sui luoghi stessi dell'azione. I film sull'infanzia, tanto inclini a scaderne nell'artificioso, ritrovano così una freschezza che spesso fa loro paradossalmente difetto. Perché il bambino è un attore nella sua stessa natura e voler ottenere da lui una recitazione, una posa, equivale spesso a fissarlo in un'attitudine. Qui David Bradley ha una presenza prodigiosa. Il film di Ken Loach, dal titolo enigmatico e per noi interrogativo, è innanzitutto un ritratto sconcertante di verità di un bambino delle Midlands (il film fu girato a Barnsley, città natale dell'autore del romanzo, Barry Hines). È anche un trattato di caccia col falcone, un quadro dell'ambiente scolastico, uno sguardo gettato su una città dell'Inghilterra del Nord con i suoi pub, i suoi negozi, le sue sfide reciproche, una lezione di fonetica e di dialetto locale. Estraneo ad ogni messaggio, ad ogni didatticismo, Kes costituisce nondimeno una severa constatazione del fallimento di un sistema educativo, dell'indifferenza degli adulti, di dieci anni di cattività di un bambino che ritrova nel falcone (...) adottato, un compagno di libertà. E quando seppellisce i resti del suo falcone, si può già leggere in filigrana l'insuccesso di una vita. Michel Ciment, Kes, "Positif", n. 119, settembre 1970



Kes

Perfecting live sound is one of the great achievements of modern cinema, and one of its most fruitful artistic consequences is the fusion of documentary and fiction where the story benefits from a new natural way of directing the actors and of filming the action on location. Films about childhood, which are prone to being contrived, rediscover a freshness that often paradoxically is their flaw. A child is an actor by nature, and obtaining a performance or a pose from him often means pinning an attitude on him. Here David Bradley's presence is magical. Ken Loach's film, with its enigmatic, thought-provoking title, is, first and foremost, a disconcerting portrait of the reality of a child from the Midlands (it was shot in Barnsley, the native city of the novel's author, Barry Hines). It is also a treatise on falconry, a picture of the educational environment, a glance at a city of North England and its pubs, shops, challenges, a lesson in phonetics and local dialect. Without a message or instruction, Kes is nonetheless a harsh observation of the failure of the educational system, the indifference of adults, ten years of a child in captivity who finds in an adopted falcon (...), a companion of freedom. And when he buries the remains of his falcon, we can read the faint outline of a failed life. Michel Ciment, Kes, "Positif", n. 119, settembre 1970