

Federico Pierotti

Un'archeologia del colore nel cinema italiano

Dal Technicolor ad Antonioni

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2016
Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messagerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674483-8

Introduzione

La diffusione del colore nel cinema segue dinamiche di lungo periodo, caratterizzate da forti elementi di peculiarità e di differenza rispetto ad altre innovazioni tecnologiche come il sonoro e i formati panoramici. Partendo da questo basilare presupposto, è possibile indirizzarsi verso una lettura del caso italiano, prendendo in esame le problematiche specifiche legate alle fasi dell'invenzione, dell'innovazione e della diffusione del film a colori dagli anni Trenta agli anni Cinquanta. Studiare il caso italiano significa confrontarsi con un lungo percorso non lineare, in cui gli insuccessi devono essere misurati con lo stesso metro dei successi. Per questa ragione, risulta poco aderente alle reali esigenze della ricerca la scansione per grandi campiture cronologiche della storiografia tradizionale, che identifica la nascita del film in tricromia con la comparsa del Technicolor no. 4 (1932) e indica come successive tappe di sviluppo l'invenzione dell'Agfacolor (1939), primo sistema a negativo unico, e delle altre pellicole da quest'ultimo derivate nel dopoguerra. Al fine di poter offrire una spiegazione storica più articolata del processo di cambiamento tecnologico è necessario considerare la dimensione materiale, economica e culturale della tecnologia sulla base delle nuove prospettive offerte recentemente da alcuni studi di ampio respiro dedicati a questi temi¹.

¹ Per una critica ai modelli tecnologici deterministici, cfr. P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009 e *Cinéma & Cie*, 2003, 2 (numero monografico su *Dead Ends/Impasses*). Sulla dimensione culturale dell'innovazione tecnologica nella storia del cinema, cfr. R. ALTMAN, «La parola e il silenzio. Teoria e problemi generali di storia della tecnica», in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001, pp. 829-854; ID., «Toward a Theory of the History of Representational Technologies», in *Iris*, 1984, 2, pp. 111-125; ID., «Penser l'histoire du cinéma autrement: un modèle de crise», in *Vingt-tième Siècle*, 1995, 46, pp. 65-74. Sulla storiografia del colore, cfr. E. BRANIGAN, «Color and Cinema: Problems in the Writing of History» (1979), in B. NICHOLS (a cura di),

Nel corso degli anni Trenta la comparsa dei primi sistemi esteri incentiva anche in Italia le ricerche sul colore, soprattutto in campo artigianale, con l'attività di numerosi inventori, che tentano di sfruttare competenze acquisite nel campo dell'ingegneria, dell'ottica e della chimica per proporre le proprie soluzioni personali. Nel quadro di queste ricerche (che sul finire del decennio trovano un nuovo alleato nelle crescenti spinte autarchiche) l'effettiva realizzazione di film a colori resta confinata al momento sperimentale. L'esito degli eventi bellici conduce nel dopoguerra a un decisivo riposizionamento delle forze in gioco, con il passaggio da un regime monopolistico internazionale incentrato sulla Technicolor a un regime concorrenziale, favorito dalla divulgazione dei brevetti Agfacolor e dagli investimenti delle principali industrie del settore. Il contesto italiano è fortemente determinato dalla presenza della Ferrania, che concretizza la possibilità di una via italiana al colore, aggiornando il vecchio sogno autarchico al nuovo assetto politico e culturale della ricostruzione. L'alleanza strategica tra la società, i settori tecnici e industriali del cinema italiano e i nuovi vertici politici crea le condizioni per un netto incentivo alla produzione nazionale a colori, dapprima nel campo del cortometraggio e subito dopo in quello più impegnativo del lungometraggio. Tuttavia, le manovre della Ferrania per ritagliarsi uno spazio cospicuo all'interno del mercato nazionale risultano efficaci solo sul breve periodo; alla fine del decennio, il ritiro del negativo Ferraniacolor pone fine ai trentennali tentativi di marcare la differenza dell'esperienza italiana nel campo degli investimenti tecnologici sul colore.

Assumendo come arco temporale di riferimento i trent'anni entro i quali si sviluppa questa esperienza dai contorni prettamente nazionali, il presente studio si articola in tre capitoli. Il primo è dedicato alla fase prebellica dell'*autarchia dei colori*: dopo un quadro introduttivo sullo stato internazionale delle ricerche, sono ripercorse le vicende degli inventori italiani degli anni Trenta, con l'intento di offrire le caratteristiche dei diversi brevetti. Sono stati presi in esame in modo particolare quelli per i quali è attestata una storia produttiva: il Bocca-Rudatis, il Cristiani-Mascarini, il Gualtierotti, il Roncarolo e gli altri sistemi esteri utilizzati entro i confini nazionali.

Il secondo capitolo è dedicato ai fattori tecnologici, economici e politici che concorrono alla diffusione del colore nel cinema italiano del dopoguerra: dopo una premessa dedicata al panorama estero, si è cercato di evidenziare il progressivo mutamento di scenario che si produce tra gli anni della ricostruzione e l'affermazione del sistema statunitense Eastmancolor, passando per il periodo d'oro del Ferraniacolor. Un quadro degli specifici problemi posti nel corso di questi anni dai diversi sistemi impiegati emerge attraverso una ricognizione sui periodici tecnici e professionali del periodo e i preventivi e gli altri documenti di lavorazione di un campione di film. Il terzo capitolo propone una mappatura di modelli stilistici elaborata a partire dall'analisi del rapporto tra tecnica e stile. Per comprendere l'impatto esercitato dal colore sui film che lo adottano, è necessario riflettere sulla tensione che si instaura tra la visibilità dell'elemento tecnologico e il suo occultamento nelle pratiche di costruzione del racconto. L'introduzione del colore è oggetto in questi anni di tensioni e negoziazioni, non diversamente da altri processi di innovazione che investono il cinema italiano². Come termine di riferimento

² Per i primi contributi di studio della tecnologia cinematografica italiana all'interno di questo orizzonte negoziale, cfr. *Bianco e Nero*, 2004, 2 (numero monografico su *La sensibilità meccanica. Cinema e tecnologia in Italia*) e *Comunicazioni Sociali*, 2004, 1 (numero monografico su *Civiltà delle macchine. Il cinema italiano e le sue tecnologie*). Essi sono stati elaborati nel quadro di un progetto di ricerca ministeriale che ha coinvolto diverse università e ha portato alla pubblicazione di dieci monografie sul rapporto cinema/tecnologia in Italia, cfr. L. GANDINI (a cura di), *La meccanica dell'umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, Roma, Carocci, 2005; G. CANOVA (a cura di), *Il lato oscuro delle macchine. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano contemporaneo, fra processi simbolici e dinamiche sociali*, Roma, Carocci, 2005; G. MANZOLI, G. PESCATORE (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta*, Roma, Carocci, 2005; V. BUCCHERI, L. MALAVASI (a cura di), *La materia dei sogni. L'impresa cinematografica in Italia*, Roma, Carocci, 2006; S. BERNARDI (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*, Roma, Carocci, 2006; M. CANOSA, G. CARLUCCIO, F. VILLA (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. Discorsi, precetti, documenti*, Roma, Carocci, 2006; M. CANOSA, G. CARLUCCIO, F. VILLA (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. Brevetti, macchine, mestieri*, Roma, Carocci, 2006; F. CASETTI, E. MOSCONI (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, 2006; F. CASETTI, M. FANCHI (a cura di), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Roma, Carocci, 2006; L. MAZZEI, F. VITELLA, *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati del cinema italiano*, Roma, Carocci, 2007.

per misurare le specificità stilistiche del caso italiano sono partito dall'insieme di regole stabilite verso la metà degli anni Trenta da Natalie Kalmus della Technicolor, in risposta a coloro che si opponevano all'introduzione del colore. Si tratta del primo tentativo storicamente determinato di proporre un *disciplinamento narrativo del colore*, assolutamente in sincronia con l'«apogeo del modello classico»³. In Italia, la mancanza di un processo di negoziazione⁴ altrettanto forte rende l'introduzione del colore decisamente più anarchica, soprattutto nei primi anni, ma non impedisce di ipotizzare l'affermarsi di alcuni modelli che ricalcano istanze non del tutto dissimili da quelle individuate e studiate nel cinema hollywoodiano⁵. Nell'ambito del cinema popolare⁶, ho individuato due fasi successive: una iniziale *esplosiva*, finalizzata a dimostrare le potenzialità del colore attraverso un uso attrazionale (*Totò a colori*, Steno, 1952 e *Aida*, Clemente Fracassi, 1953) seguita da una seconda fase *riflessiva*⁷ di stabilizzazione e normalizzazione delle tecniche (*Racconti romani*, Gianni Franciolini, 1955 e *La risaia*, Raffaello Matarazzo, 1955). Nell'ambito della produzione che aspira a una nobilitazione artistica ed espressiva del colore – peraltro non necessariamente preclusa all'orizzonte del popolare – mi sono concentrato su alcuni film che tentano di delineare uno *stile pittorico*, come soluzione alternativa al modello hollywoodiano (*Giulietta e Romeo*, Renato Castellani, 1954). Infine, con un piccolo salto in avanti, mostro l'affermazione di uno *stile moderno*, servendomi di un film inesauribile come *Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964), che chiude il percorso delineato nel volume. Il film rappresenta idealmente il

³ V. PRAVADELLI, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico hollywoodiano*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 79-119. Sul primato della parola e la centralità della sceneggiatura nel cinema classico, cfr. anche G. ALONGE, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Venezia, Marsilio, 2012.

⁴ Sul concetto di negoziazione cfr. F. CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

⁵ Cfr. S. HIGGINS *Harnessing the Technicolor rainbow: color design in the 1930s*, Austin, University of Texas Press, 2007.

⁶ Sui caratteri e le specificità nazionali del cinema popolare, cfr. G. MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2012.

⁷ Per l'alternanza di fasi esplosive e fasi riflessive nei processi di innovazione tecnologica, cfr. P. ORTOLEVA, *Mediastoria*, Milano, Net, 2002, pp. 55-74.

punto di transizione tra due fasi storiche ed epistemologiche nell'uso del colore nel cinema, nei media, nella società e nella cultura.

1. Dal daltonismo dei *film studies* al *color turn*

Il colore mantiene sempre un certo grado di inafferrabilità. Nonostante i tentativi di definirlo, misurarlo, studiarne la fisiologia e la percezione, esso non cessa di apparire come un oggetto scientificamente, filosoficamente e culturalmente sfuggente⁸. Nella sua natura anfibia di luce e pigmento, additiva e sottrattiva, il colore è instabile e mutevole, cambia continuamente nello spazio e nel tempo, mentre, come ha suggerito Goethe, la nostra fisiologia risponde allo stimolo cromatico producendo colori mobili e fluttuanti che non esistono in natura⁹. È solo grazie alle capacità di riequilibrio del nostro sistema ottico/cerebrale che è possibile percepire una presoché infinita interazione di luci e pigmenti come una serie di colori organizzati nello spazio e nel tempo in maniera ordinata¹⁰. Il colore allo stesso tempo sembra possedere una qualità prelogica e precosciente, sembra avere un impatto diretto sui nostri sensi e sul nostro corpo: è una grande questione che ha attraversato la modernità e continua ad attrarci, da Goethe a Wittgenstein, dalla cromoterapia al cognitivismo. Nell'ambito del cinema, delle arti applicate, del design, della pubblicità, il colore ha sempre interessato per il potere di catturare l'attenzione o di distrarla, di rendere più visibili gli oggetti e i segni ma anche di occultarli e mimetizzarli, di indurre, infine, stati emotivi e reazioni corporee¹¹.

Nel più giovane ambito accademico dei *film studies* il colore è stato a lungo un oggetto trascurato¹². Uno dei motivi principali è

⁸ Cfr. *Rivista di Estetica*, 2010, 43 (numero monografico su *Ontologia dei colori*).

⁹ Cfr. J.W. VON GOETHE, *Zur Farbenlehre* (1810), Köln, Du Mont, 1978 [trad. it. *La teoria dei colori. Lineamenti di una Teoria dei colori*, Milano, il Saggiatore, 1979].

¹⁰ Cfr. S. ZEKI, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999 [trad. it. *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 79-91].

¹¹ Cfr. R.L. BLASZCZYK, *The Color Revolution*, Cambridge, MIT Press, 2012.

¹² Con l'eccezione di alcune raccolte degli anni Novanta, ancora oggi significative, come J. AUMONT (a cura di), *La couleur en cinéma*, Milano-Paris, Mazzotta-

dovuto probabilmente al fatto che il suo carattere sfuggente mal si concilia ai modelli analitici dei decenni passati, mentre sembra aver trovato un terreno più fertile nel rinnovato quadro metodologico della *post-theory*¹³. Così il colore sembra essere sfuggito in passato sia alle maglie linguistiche e psicoanalitiche dei modelli strutturalisti e post-strutturalisti che a quelle formaliste e analitiche di marca cognitivista. Solo negli ultimi anni l'affermazione di nuovi strumenti teorici e analitici ha imposto all'attenzione degli studiosi il colore come nuova frontiera per la storia e l'estetica del cinema¹⁴, nel quadro di un complessivo riposizionamento metodologico della disciplina in rapporto da un lato alla questione dell'immagine e dei *visual*

Cinémathèque Française, 1995; *Fotogenia*, 1994, 1 (numero monografico su *Il colore nel cinema*), e, per il muto, M. DALL'ASTA, G. PESCATORE, L. QUARESIMA (a cura di), *Il colore nel cinema muto*, Bologna, Mano, 1996; D. HERTOGS, N. DE KLERK (a cura di), *Disorderly Order. Colour in silent film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.

¹³ Sulla *post-theory* e la post-analisi, cfr. D. BORDWELL, N. CARROLL (a cura di), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1996; G. CARLUCCIO, F. VILLA (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005 e, delle stesse curatrici, *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Torino, Kaplan, 2006 e *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, Torino, Kaplan, 2008.

¹⁴ Gli studi sul colore nel cinema hanno conosciuto una crescita esponenziale negli ultimi dieci anni. Oltre ai molti studi citati nel corso di questo volume, mi limito qui a segnalare, tra i più significativi, A. DALLE VACCHE, B. PRICE (a cura di), *Color: the film reader*, New York-London, Routledge, 2006; S. HIGGINS, *Harnessing the Technicolor rainbow...*, cit.; W. EVERETT (a cura di), *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*, Oxford-New York, Peter Lang, 2007; *Film History*, 2009, 1-2 (numero monografico su *Early Colour*); R. COSTA DE BEAUREGARD (a cura di), *Cinéma et couleur*, Paris, Houdiard, 2009; P. COATES, *Cinema and colour: the saturated image*, New York, Palgrave Macmillan, 2010; R. MISEK, *Chromatic cinema: a history of screen color*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2010; Y. MOUREN, *La couleur au cinéma*, Paris, CNRS, 2012; S. STREET, *Colour films in Britain: the negotiation of innovation, 1900-55*, London, Palgrave Macmillan, 2012; J. YUMIBE, *Moving color: early film, mass culture, modernism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012; S. BROWN, S. STREET, L. WATKINS (a cura di), *Color and the moving image: history, theory, aesthetics, archive*, New York-London, Routledge, 2013; J. MARTIN, *Le cinéma en couleurs*, Paris, Armand Colin, 2013; 1895, 2013, 71 (numero monografico su *Le cinéma en couleurs. Usages et procédés avant la fin des années 1950*); T. GUNNING, G. FOSSATI, J. YUMIBE, J. ROSEN, *Fantasia of colour in early cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. Segnalo infine il progetto *Timeline of Historical Film Colors* curato da B. FLUECKIGER, consultabile on line all'indirizzo: <http://zauberklang.ch/filmcolors/> che contiene una cronologia continuamente aggiornata sui sistemi di cinema a colori.

*studies*¹⁵, dall'altro a quella dei media e della convergenza digitale¹⁶. Questa svolta può essere definita come un vero e proprio *color turn*¹⁷. Ritengo che questo interesse per il colore sia stato sollecitato in modo particolare dalla crescente attenzione che negli stessi anni gli studiosi di cinema hanno riservato ad alcuni temi strettamente connessi alla dimensione sensoriale, sinestetica, corporea, *embodied* ed emozionale dell'esperienza filmica¹⁸.

¹⁵ Nell'impossibilità di dare conto di un terreno tanto vasto, complesso ed eterogeneo per prospettive e orientamenti, mi limito qui a citare qualche contributo seminale e alcune raccolte collettanee. Cfr. H. BELTING, *Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001 [trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013]; J. ELKINS, *Visual studies. A skeptical introduction*, New York-London, Routledge, 2003; G. BOEHM, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi, 2009; A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009; J. ELKINS, K. MCGUIRE, M. BURNS, A. CHESTER, J. KUENNEN (a cura di), *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*, New York-London, Routledge, 2013.

¹⁶ Come per la nota che precede, mi limito ad alcuni importanti contributi e a qualche raccolta. Cfr. J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, Cambridge, MIT Press, 1999; L. MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001 [trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002]; H. JENKINS, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006; F. CASETTI, *L'occhio del Novecento...*, cit.; P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media...*, cit.; R. EUGENI, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci, 2010; M. FADDA (a cura di), *Corto circuito. Il cinema nell'era della convergenza*, Bologna, ArchetipoLibri, 2011; R. DIODATO, A. SOMAINI (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2011; F. ZECCA (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

¹⁷ F. PIEROTTI, «The color turn. L'impatto digitale sul colore cinematografico», in *Bianco e Nero*, 2014, 580, pp. 26-34.

¹⁸ Per una bibliografia strettamente essenziale su questi temi, cfr. C. PLANTINGA, G.M. SMITH (a cura di), *Passionate views: film, cognition, and emotion*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999; G. BRUNO, *Atlas of Emotion. Journey in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002 [trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Johan & Levi, 2015]; V. SOBCHACK, *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*, Berkeley, University of California Press, 2004; H. JENKINS, *The wow climax: tracing the emotional impact of popular culture*, New York, New York University Press, 2007; R. BELLOUR, *Le corps du cinéma, hypnos, émotions, animalité*, Paris, POL, 2009; T. GRODAL, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, New York, Oxford University Press, 2009 [trad. it. *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Parma, Diabasis, 2014]; M. HAGENER, T. ELSAESSER, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag, 2007 [trad. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2009]; *Fata Morgana*, 2010, 12 (numero monografico su *Emozione*); E. CAROCCI, *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Roma, Bulzoni, 2012; G. DE VINCENTI, E. CAROCCI (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2012;

Un secondo ordine di ragioni per spiegare le difficoltà poste da uno studio sul colore vanno poi ricondotte alla sua dimensione strettamente materiale. Studiare il colore significa accettare di avere a che fare con una serie di variabili potenzialmente fuori controllo. Nel cinema, l'evanescenza del colore si è manifestata in forma evidente sul supporto fisico della pellicola e oggi si ripropone – al di là dei facili entusiasmi – con i codici numerici dei file digitali. Nel tempo, i supporti fisici si sono rivelati alquanto instabili e i colori soggetti ad alterazioni e deperimenti (tavole a colori 5-6). Il digitale, che con la smaterializzazione del colore nelle unità del pixel dà l'illusione di aver risolto questi problemi, in realtà ne pone altri, forse ancora più complessi¹⁹.

Nello studio del colore, questi fattori di instabilità possono influire sui risultati della ricerca. Nell'impossibilità di attingere a un inesistente originale, si tratterà di prendere in esame la migliore delle versioni possibili tra quelle che le tecnologie contemporanee ci mettono a disposizione²⁰. Ma è evidente che nessun restauro, nessuna ristampa, nessuna digitalizzazione, potrà mai restituire i colori originali, ammesso che essi siano mai esistiti – è infatti parere condiviso dai tecnici di laboratorio che ciascuna stampa possa differire sempre leggermente dalle altre. La questione resta problematica ed è materia di dibattiti assai interessanti tra gli specialisti del restauro²¹.

Il critico presente alla proiezione di *Senso* (Luchino Visconti, 1954) alla Mostra di Venezia del 1954 ha visto e descritto i colori di una copia in Technicolor *three strip* appena uscita dai laboratori; i colori materici e vibranti offerti dal processo di stampa *dye transfer* – oggi non più praticato da alcun laboratorio – non saranno evidentemente gli stessi a cui lo studioso è oggi messo di fronte guardando

V. GALLESE, M. GUERRA, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015; R. MENARINI, *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*, Milano, Bruno Mondadori, 2015.

¹⁹ Per un'introduzione, cfr. D. BANKSTON, «The Color-Space Conundrum», in *American Cinematographer*, 2005, 1 e 2005, 4, ora in *ASC: The American Society of Cinematographers*, <http://www.theasc.com/magazine/jan05/conundrum/index.html>.

²⁰ Cfr. F. PIEROTTI, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Recco (GE), Le Mani, 2012, pp. 19-22.

²¹ Cfr. R. CATANESE, *Lacune binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali*, Roma, Bulzoni, 2013; S. DAGNA, *Perché restaurare i film?*, Pisa, ETS, 2014. Sul colore, cfr. anche *The Moving Image*, 2015, 1 (numero monografico su *Restoring color*).

Indice

Introduzione	7
1. Dal daltonismo dei film studies al color turn	11
2. Tecnologia e produzione discorsiva: le fonti della ricerca	19
3. La luce, il colore, la riproduzione cromatica	22

Capitolo 1. Autarchia del colore: gli anni del fascismo

1. Lo scenario tecnologico internazionale	29
2. Il quadro tecnologico e istituzionale italiano	36
3. Sistemi autarchici e storie produttive	48
<i>Appendice 1. Brevetti di cinema a colori concessi a inventori italiani dal 1930 al 1945</i>	91
<i>Appendice 2. Tecnologia dei principali sistemi di riproduzione cromatica citati</i>	99
<i>Appendice 3. Filmografia del sistema Cristiani-Mascarini</i>	109

Capitolo 2. Politica del colore: il dopoguerra

1. Il canto dello stirene. Nuove tecnologie per la ricostruzione	113
2. Ferrania: la via industriale al colore	119
3. Il passaggio al colore nel cortometraggio	121
4. Il boom del lungometraggio a colori	136
5. Una cartografia della produzione a colori	142
<i>Appendice 1. Cortometraggi a colori ammessi ai premi nel 1950 e nel 1951</i>	160
<i>Appendice 2. Tecnologia dei principali supporti <i>monopack</i></i>	164

Capitolo 3. Sintomatologia del colore. Lo stile

1. Colore e stile classico	169
2. Lo stile dimostrativo: colore e attrazione in <i>Totò a colori</i> e <i>Aida</i>	176
3. Lo stile normalizzato: <i>Racconti romani</i> e <i>La risaia</i>	189
4. Lo stile pittorico: <i>Giulietta e Romeo</i>	195
5. Lo stile moderno: <i>Il deserto rosso</i>	200
6. Flashforward	207

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di maggio 2016