

# Spettacoli

## Cultura

Da domenica a Venezia Montaldo e Storaro girano il primo film RAI, con i nuovi metodi di riproduzione elettronica delle immagini. Così il video farà concorrenza al cinema. Ma c'è un problema...

# Alta Definizione

## Comincia una rivoluzione per la tv: cambieranno gli schermi?

ROMA — Non appena le luci si spensero nella sala di proiezione e le prime immagini comparvero sullo schermo gli alti dirigenti della RAI ebbero un sussulto. Erano andati in Irlanda a prendere visione di un esperimento compiuto dai tecnici della CBS, una delle tre grandi compagnie televisive degli USA: «Vedrete qualcosa di assolutamente nuovo — avevano detto loro — vedrete figure e colori così nitidi e perfetti come non si potrebbero neanche immaginare. Tanto per cominciare noterete che non c'è quel fastidioso sfarfallio che oggi "inquinava" l'immagine televisiva». Ecco, invece, che proprio al centro dello schermo, sullo splendido verde d'un prato irlandese ripreso in quel momento dalla telecamera, palpitava vergognosamente una macchia bianca. I tecnici della CBS non fatarono e se ne compresero presto la ragione: quella che era parsa una macchia bianca cominciò a svuolarsi sul prato inseguita dalla telecamera e ad

uno sguardo più attento si rivelò per quello che era: proprio una farfalla, splendida anche se nelle forme e nel colore. La storiella — a viale Mazzini giurano che è vera — viene raccontata per spiegare che cosa è la «tv ad alta definizione», la nuova magia destinata a rivoluzionare il modo di fare e consumare cinema e televisione, lo stesso sistema che Montaldo (regista) e Storaro (fotografia) cominceranno a utilizzare da domenica a Venezia per girare una pantomima, protagonista Arlecchino. Il primo film RAI con questo nuovo sistema. Ma cerchiamo di capire di cosa si tratta.

Attualmente l'immagine televisiva (elettronica) è qualitativamente inferiore a quella cinematografica. L'alta definizione consente, invece, di riprendere e trasmettere in diretta, o di registrare su nastro magnetico, immagini pari se non superiori — per qualità — a quelle ottenute nel cinema con la pellicola a 35 millimetri. Ciò è reso possibile dal fatto che si sono

perfezionati sistemi di ripresa grazie ai quali l'immagine elettronica non è formata più come ora — da 625 linee orizzontali ma da 1125: quindi riproduce con una fedeltà doppia ciò che l'occhio della telecamera riprende e con possibilità di usare teleschermi di grandi dimensioni, piatti, da parete, senza che l'immagine subisca ulteriori processi di sfocamento, o di debordamento dei colori.

Tecnici e ricercatori della CBS, della tv giapponese (NHK) che hanno lavorato assieme agli esperti di tre industrie (Panasonic, Sony e Ikegami) si sono trovati a dover risolvere due problemi: 1) come utilizzare per il cinema la nuova tecnica perché essa consente enormi riduzioni di costi e apre possibilità inedite di intervento degli operatori (manipolazione dei colori, estrema creatività nelle scenografie...); 2) come trasferire sui televisori domestici le immagini ad alta definizione.

Il primo problema è stato ormai risolto, il secondo non ancora. Per i nostri televisori l'alta definizione è un obiettivo realizzabile soltanto tra alcuni anni (tra i 10 e i 20) ma sarà una «rivoluzione totale». Per il cinema è una applicazione già possibile, ed essa segna ora il vero e definitivo punto di vista tecnologico-produttivo tra i due mezzi.

Cominciamo, allora, dal cinema. La ripresa elettronica

(telecamera a nastro magnetico anziché a pellicola) è già usata largamente. Lo hanno fatto registi come Francis Coppola e Michelangelo Antonioni. Con la pellicola, per «vedere» ciò che si è girato bisogna aspettare lo sviluppo e la stampa, col nastro magnetico si vede mentre si gira. In fase di montaggio il computer consente di «simulare» le soluzioni per poi scegliere quella che il regista e i suoi collaboratori ritengono la migliore. Ma anche in fase di ripresa si aprono possibilità incredibili: girare, ad esempio, scene in interni con gli attori e poi collocarli in ambienti esterni messi a punto dal computer. Cambiano tante cose: il modo di lavorare nel pulviscolo di regia, i rapporti tra le varie professioni; si saltano le fasi di lavorazione (sviluppo e stampa, il montaggio tradizionale) e si usano quantità ridotte di pellicole; serve soltanto quella necessaria a riversarsi sul film finito, registrato e montato.



Un'immagine del «Mistero di Oberwald». Il film televisivo di Antonioni è stato fra i primi in Italia a sperimentare a fondo le possibilità espressive del mezzo elettronico e quindi ad aprire una via per la completa ridefinizione delle tecniche di ripresa televisiva.



to su nastro magnetico, farne le copie da mandare in giro per le sale.

Il punto di intoppo si è avuto ora proprio qui. Nel riversamento da nastro a pellicola (una cinepresa che riprende il monitor) si perde quasi tutto ciò che — in qualità di immagine e creatività fantastica — consente la ripresa tv ad alta definizione. Lo stesso avviene anche per la ripresa elettronica tradizionale. Nel riversamento da nastro a pellicola, il segnale e lo trasformi in immagine (come avviene nel televisore di oggi) senza dover ricorrere all'uso di pellicola. I giapponesi ci hanno provato con due sistemi: cristallini liquidi e scariche di gas (al posto del tubo catodico), ma hanno fallito.

«Ma chi crede quando si affaccia quest'ultimo diaframma rispondono: «Può accadere domani o fra 10 anni, ma accadrà».

Quali vantaggi trarrà dall'alta definizione il telespettatore? Gli esperti della RAI ne segnalano

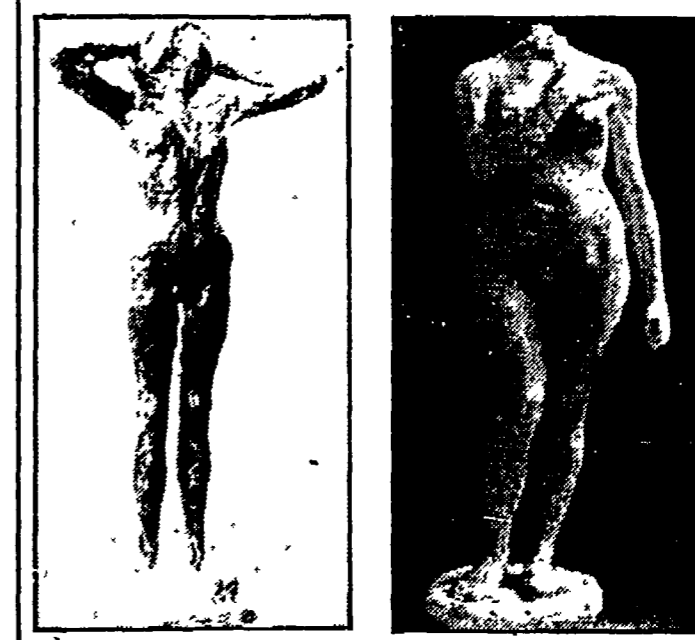
## Carlo Magno cambia «casa» per restauri

BONN — Per i prossimi cinque anni Carlo Magno riposerà nel duomo di Aquisgrana in un semplice sarcofago ligneo, in attesa che vengano completati i lavori di restauro del prezioso scrigno che da oltre sette secoli racchiude i suoi resti. Questi ultimi verranno ispezionati da un noto patologo, il professor Michael Schroeder, che illustrerà l'esito dell'esame in una relazione scritta come già avvenuto una prima volta nel 1861. Si acciterà allora la grande statua anche fisica dell'imperatore, che misura un

metro e novanta centimetri di altezza.

Lo scrigno denuncia nelle sue crepe l'usura provocata dal passare dei secoli, dagli agenti atmosferici cui è stato esposto ai tempi in cui veniva portato in processione per le vie cittadine e dai trasferimenti durante le vicende belliche. Non si prevede che questo paziente restaurato possa essere portato a termine prima del 1988, per un costo di oltre 500 milioni di lire.

Le spoglie del fondatore del Sacro Romano Impero sono state esposte per qualche tempo al pubblico, che si è potuto così rendere conto delle mutilazioni da esse subite (non poche parti della salma sono state asportate e trasformate in reliquie).



Due sculture di Luigi Brogini

## È morto a 75 anni lo scultore Luigi Brogini, uno dei più autentici artisti italiani

# L'ultimo seguace di Degas

Nella mattinata di giovedì, il 27 gennaio scorso, si è spento affetto da una incurabile forma cancerosa, lo scultore Luigi Brogini. Aveva settantacinque anni. Era nato infatti nel 1908 a Cittiglio, in provincia di Varese. La ragione del ritardo con cui viene comunicata la notizia della sua morte è dovuta ad una sua precisa volontà. Uomo schivo e appartato, ha voluto andarsene senza disturbare nessuno, così come aveva vissuto, raccolto in se stesso e insensibile a ogni clamore e fama.

Non era stato però sempre così, sebbene il suo carattere, anche nella giovinezza, fosse tutt'altro che incline alle mode e alla ricerca di un facile consenso. A Milano, dopo l'Accademia di Brera, aveva trovato un clima culturale che influì profondamente sulla sua formazione: non il clima del «novelcinque» bensì quello animato da Raffaele Giolli e soprattutto da Edoardo Persico, gli amici di Gobetti, che a Torino aveva sostenuto il «Gruppo dei sei», di cui Carlo Levi era il protagonista maggiore.

Brogini, appena uscito dall'Accademia, più che di Wildt, di cui era stato allievo, sembra di doversi collegare soprattutto alla tradizione lombarda di Grandi e di Rosso. Questo è anche il motivo per cui, durante il suo soggiorno a Parigi, dove si reca nel '29, non sembra allontanarsi da una tale convinzione, cioè dalla convinzione di un'arte fatta d'intima verità, di gesti semplici, di aderenza a un'ispirazione diretta, non dispersa o frantumata in eccessivi esercizi formali.

Non è dunque alle avanguardie che egli guarda, una volta sceso nella «capitale dell'arte», ma, assai più volentieri, alle sculture di Despiau e di Degas. Quanto agli «altri» artisti d'avanguardia, ancora nel '41, in una paginetta di diario, senza esitazioni, dichiara: «Sono andato a Parigi incantato di loro e sono tornato disincantato».

Lontano da Milano, dalle sue nebbie, dal bar di via Solferino, dalle ragazze di corso Garibaldi, Brogini sembra perdersi in una nostalgia. È infatti a questo mondo che egli in definitiva si sentiva legato: un mondo, se si vuole, un po' crepuscolare, ma certo vivo di una sua grazia nascosta. E anche per questo che la sua simpatia finì col trovarsi più incline verso poeti come Saba e Sereni, che verso quegli artisti milanesi che già si orientavano in senso espressionista.

Non sono la protesta, l'aspirazione o la polemica a interessare Brogini nel corso degli anni Trenta e anche dopo. Egli è un uomo, contro le retoriche della sua epoca, cerca soltanto di fermare, col fervore della sua modellazione, la fuggevole gioia o la malinconia di un atteggiamento gentile, l'espressività di un volto, un corpo femminile intriso di morbida luce, abbandonato o guizzante.

È dentro a questa poetica che Brogini ha definito la fisionomia della sua opera, una fisionomia che, pur arricchendosi d'intensità e valori, non ha più deviato dalle sue premesse. Uno scultore impressionista, dunque? Diciamo pure di sì. Ma, in realtà, il carattere persuasivo della sua scultura non finisce soltanto da un'esplicita maturazione nella luce. La sua scultura possiede anche una nervatura asciutta, scattante, spesso aspra e risentita, come se insieme con la dolcezza si mescolasse una sorta di pungente scontro. È di questo modello irrazionale che gli suoi bronzi conservano l'inconfondibile impronta, l'energia poetica.

Nel '56, Brogini ha pubblicato un significativo libretto di poesie. Si sa che i testi letterari degli artisti non corrispondono sempre all'essenza delle loro immagini plastiche; questi versi di Brogini si: «La mia modella/mentre si toglie la veste rosa/parla della Gigliola. È una bugiarda.../e poi chi dice che è bella?/Se ha voluto trovare qualcuno/ha dovuto prendersi l'Avaro./Non ci voglio pensare/che per me può anche crepare». Con la mano, manda indietro i capelli/come una regina/sale sul grande sgabello/dove comincia a posarsi.

Sono queste le ragazze delle sculture di Brogini, le ragazze che egli ha continuato a modellare sino ai suoi ultimi anni, vivendo fuori delle competizioni ufficiali, brusco e sentimentale. Antifascista convinto, sugli angeli e patti il confine. Durante la guerra, un bombardamento distrusse il suo studio in corso Garibaldi con tutte le statue che vi erano dentro. Quando ritornò lo volle ricostruire nello stesso luogo. Coerente e fedele: così era Brogini. E scultore dalla testa ai piedi. Mi hanno raccontato che Giacomelli, vedendo un gruppo di sue sculture alla Quadriennale di Roma, abbia esclamato: «Ma questo è un mio fratello di sangue».

Finché è vissuto non è stato possibile perscrutare a fare una sua mostra antologica che gli rendesse giustizia. Ora, credo, riusciremo a farla. Ma lui non c'è più. È scomparso con lui uno degli scultori più autentici dell'arte italiana contemporanea.

Mario De Micheli



Vittorio Storaro

Parla Vittorio Storaro, il mago della fotografia: «Ecco cosa farò insieme a Montaldo»

## «Arlecchino sarà la prima cavia»

Dal nostro inviato

VENEZIA — Venezia, addormentata nei giorni che precedono il Carnevale, è stata svegliata di soprattanto da una insolita troupe cine-televisiva: Arlecchino in testa, seguito a vista sul monitor da Giuliano Montaldo (il regista del «Barocco») e da Vittorio Storaro (il direttore di fotografia che «colleziona» Oscar), armati di strumenti elettronici. I mezzi di ripresa sono a tutto video, e il vero e definitivo punto di vista tecnologico-produttivo tra i due mezzi.

Cominciamo, allora, dal cinema. La ripresa elettronica (telecamera a nastro magnetico anziché a pellicola) è già usata largamente. Lo hanno fatto registi come Francis Coppola e Michelangelo Antonioni. Con la pellicola, per «vedere» ciò che si è girato bisogna aspettare lo sviluppo e la stampa, col nastro magnetico si vede mentre si gira. In fase di montaggio il computer consente di «simulare» le soluzioni per poi scegliere quella che il regista e i suoi collaboratori ritengono la migliore. Ma anche in fase di ripresa si aprono possibilità incredibili: girare, ad esempio, scene in interni con gli attori e poi collocarli in ambienti esterni messi a punto dal computer. Cambiano tante cose: il modo di lavorare nel pulviscolo di regia, i rapporti tra le varie professioni; si saltano le fasi di lavorazione (sviluppo e stampa, il montaggio tradizionale) e si usano quantità ridotte di pellicole; serve soltanto quella necessaria a riversarsi sul film finito, registrato e montato.

prendere quelle ad alta definizione. È il risultato che sarà comunque migliore anche sul vecchio schermo. Questo sistema, proprio perché è una cosa completamente diversa da quelli del passato, può permettere anche di superare le differenze di standard che esistono nei vari Paesi: niente più Pal, o Secam, o sistema americano, ma un sistema unificato da mandare via satellite o via cavo per il mondo.

Con Coppola, nell'ultimo film, ha già sperimentato tecniche molto avanzate nell'uso dell'elettronica: la tecnologia sta realizzando i suoi sogni? Lui voleva usare completamente i sistemi elettronici, fare soltanto — alla fine — il riversamento sulla pellicola: sono stato io, più scettico, a convincerlo a girare il film su pellicola e poi su nastro, perché la tecnologia non era ancora pronta a questo passo. Non ancora, almeno.

Come si gira un film «elettronico»? Con Francis abbiamo costruito il film a strati: prima l'aspetto letterario, quindi la registrazione del suono, poi abbiamo fatto una specie di cartone animato, filmando schizzi e disegni delle diverse scene. A questo punto abbiamo girato in bianco e nero ed infine siamo passati al colore: tutto il tempo che si perde nello sviluppo, nel montaggio e i soldi che si sprecono per i metri di pellicola inutile, così, non esistono più.

E queste nuove attrezzature che state provando?

Sono un prototipo, costruito dai giapponesi: lo stanno portando in giro per il mondo, facendolo provare a diverse televisioni. Ma il primo a cui la SONY, l'industria che li ha messe a punto, le ha

presentato, è stato Coppola, che ha girato una breve storia. Mi ha anche chiamato, ma ero impegnato con «Wagner», e non ho potuto andare a Los Angeles. Ma chi potrà vedere «Arlecchino a Venezia», il filmato che state girando tra il caffè Florian e l'Isola San Giorgio?

Il prossimo anno a Montreux verranno proiettati tutti questi film sperimentali: so che i sovietici hanno ripreso il balletto di Bolshoi, i francesi delle vedute di Parigi, gli inglesi uno spettacolo musicale e gli americani una partita e una partita di rugby. C'è abbastanza varietà, anche se casuale, per capire la resa di questi apparecchi.

Ci sono altri registi impegnati in queste ricerche?

Mentre noi pensavamo al cinema, Michelangelo Antonioni ha pensato alla televisione. Abbiamo lavorato più o meno nello stesso periodo, Coppola ed io ad «Un sogno lungo un giorno» e Antonioni al «Mistero di Oberwald».

Che impressione le fa lavorare con questi strumenti?

Le possibilità del mezzo sono sconvolgenti: duplicano la nitidezza delle immagini.

L'intervista è finita. Ed ecco che, come chiamato in scena, arriva, caracollando, Ferruccio Soleri è stato Arlecchino nella TV in bianco e nero all'inizio degli anni 60, quando il piccolo schermo era ancora «giovane»: nel '75 ha dato il colore del suo costume all'«Arlecchino», ed ora racconta Venezia alla TV del futuro, proiettando tra le piazze e i ponticelli come in una favola Arlecchino con un passo nel futuro

Silvia Garambois