



**Fellini, De Sica, Chaplin
Si moltiplicano
gli interventi sui film
dei maestri del cinema
Ma solo Orson Welles
è arrivato fino alle sale**



Il grande restauro delle ombre

Enno Patalas diceva, quasi 20 anni fa, che «la storia del cinema è la storia della sua distruzione». Sapete chi era Enno Patalas? Lavorava al Museo del film di Monaco, in Germania, ed era uno dei massimi filologi del cinema. Riuscì a ricostruire una copia di *Metropolis* basandosi sulle indicazioni contenute nelle partiture per le orchestre che accompagnavano i film ai tempi del muto. Il suo restauro di *Nosferatu*, con tutti i viraggi colorati ripristinati come nella copia licenziata da Murnau nel '22, fu mostrato al Filmfest di Berlino nel 1984 e rimane una delle esperienze più travolgenti della nostra carriera di spettatori.

Vincenzo Verzini è un signore di 80 anni che ancora oggi trascorre le sue giornate nei mitici stabilimenti di «sviluppo e stampa». Sapete chi è Vincenzo Verzini? È l'uomo che si nasconde dietro molti dei restauri più recenti. Ed era - è - uno specialista degli interventi sulla pellicola nella fase di post-produzione. Oggi quest'ultima, un po' zoppicante parola è diventata di moda perché tutti sanno che in «post-produzione» - cioè dopo aver terminato le riprese - si operano tutte le manipolazioni al computer, magari aggiungendo scenografie e personaggi come nel nuovo *Guerre stellari*. Ma già in passato era possibile modificare le immagini anche dopo averle girate. Pochi sanno che se vedeste un film subito dopo che il regista l'ha consegnato al laboratorio, vi sembrerebbe piatto e insulso. È in fase di sviluppo e di stampa che, soprattutto con il bianco e nero, si possono fare miracoli. Verzini, ad esempio, è l'uomo che per *La dolce vita* di Federico Fellini si procurò un particolare negativo dai toni freddi, che diede al film i riflessi argentati che il recente restauro ha riportato alla luce. È anche l'uomo che permise alla *Battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo di essere il capolavoro fotografico che è, con quelle immagini che sembrano reportage rubati nel vivo della guerriglia: «Sviluppai il negativo in maniera di "mangiarli" tutti i bianchi e i neri, come se fossero filmati di repertorio consumati in anni di proiezione».

Conservare il cinema non è semplice. Anche per il cinema più moderno, girato a colori. Lo sa qualunque spettatore che negli anni '70 abbia avuto la sventura di vedere quei vecchi Technicolor degli anni '50: si era scoperto, ahimè in ritardo, che quel tipo di pellicola nel giro di pochi anni «andava a male», trasformando tutti i colori in una sanguinosa polti-

Perché è diventato di gran moda recuperare le vecchie pellicole?

ALBERTO CRESPI

glia rossastra. Alla fine degli anni '70 fu per fortuna un regista-cinefilo, Martin Scorsese, a lanciare l'allarme. In Italia, lo raccolse ben presto un cinefilo-politico, Walter Veltroni, con la campagna «Adotta un film» rivolta a tutte le municipalità italiane. E ora sono in tanti, a restaurare: c'è il progetto Philip Morris, c'è «Cinema Forever» della Mediaset, ci sono i restauri curati da Cinecittà International, si sta muovendo anche la Rai come nel recente caso di *Prova d'orchestra* di Fellini. In questa estate '99, il fenomeno è poi esploso: non c'è festival che non preveda una sezione di film restaurati (l'esempio più imminente: Taormina), e addirittura la rassegna «Narni. Le vie del cinema» - diretta, tra l'altro, da Giuliano Montaldo - vi si è dedicata al 100 per 100, con un convegno che si è svolto lo scorso 16 luglio con il titolo «Le vie del restauro sono infinite?».

Già, quante sono le vie del restauro? Sono almeno due, come afferma lo storico Orio Caldiron nell'intervista a fianco, e come ribadisce anche Montaldo quando chiede: «Sono tutti veri restauri, o sono solo buone copie ristampate?». Qui si tratta di capirsi, e di non barare: è comunque meritorio stampare copie nuove di film ridotti in cattive condizioni, ma il restauro è filologicamente un'altra cosa. L'importante è non usare la parola magia per ingrossare le rassegne stampa e, soprattutto, i contributi pubblici. Fatta questa fondamentale distinzione, diciamo che le rassegne come Narni o Taormina (o quelle che riportano all'attenzione i capolavori del muto, come le Giornate di Pordenone o il Cinema Ritrovato di Bologna) sono, o dovrebbero diventare, la punta di un iceberg. La speranza è che sia passato, nel comune sentire, un concetto ben preciso: il cinema va conservato, e per conservarlo bisogna lavorare giorno per giorno, perché i film non sono libri sugli scaffali, o quadri appesi nei musei, o incisioni nelle caverne. Sono oggetti altamente deperibili, e bisogna essere coscienti, fin

d'ora, del fatto che il loro restauro è appena cominciato e non finirà mai: perché tra 20-30 anni bisognerà controllare i film di oggi, e verificare che non siano «scaduti».

Perché questo concetto è importante? Ci rifacciamo a un testo - stavolta cartaceo, non bisognoso di restauro: un libro - che ha anch'esso visto la luce in questo fatidico 1999, la *Storia mondiale del cinema* curata da Gianpiero Brunetta per Einaudi. Alla base di questa opera potremmo dire (della quale è uscito il primo volume, altri quattro sono in arrivo) c'è l'idea, tutt'altro che ovvia, che il cinema sia memoria del '900. E che gli storici del futuro, per raccontare questo secolo, potranno utilizzare i film come veri e propri documenti sul nostro costume, sulle nostre abitudini, sul nostro gusto, sui nostri sogni. Fosse solo per questo, i film vanno difesi con i denti e questa «overdose» di restauri va incoraggiata.

Naturalmente - e questo è l'altro grande tema - i restauri dovranno raggiungere il maggior numero possibile di persone. È entusiasmante constatare che la copia restaurata dell'*Infernale Quinlan* di Welles è stata vista da più spettatori oggi, che non 40 anni fa. Speriamo possa accadere la stessa cosa per qualche film italiano. Intanto, da Mario Sesti che si occupa del progetto Mediaset, appren-

diamo notizie almeno consolanti: il progetto di un ciclo di film restaurati su Retequattro subito dopo Venezia (dove verrà proiettata una nuova copia dei *Vitelloni* di Fellini), l'anteprima mondiale di *Un maledetto imbroglio* di Germi al Lincoln Center di New York il prossimo 25 settembre, l'acquisizione di dieci film (oltre al citato Germi, *Deserto rosso*, *8 e mezzo*, *La dolce vita*, *Mamma Roma*, *Umberto D.* e anche un film di genere come *Don Camillo*) da parte del Moma di New York. E l'eccellenza tecnica di un laboratorio come lo Studio Cine di Stefano Libassi, al quale si è rivolta la tv francese Canal Plus per restaurare *Legittima difesa* di Clouzot.

Insomma, le cose si muovono. Speriamo che siano molti gli spettatori che, dal 2000 in poi, potranno mormorare la stessa frase che una vecchietta ha detto a Giuliano Montaldo a Narni, vedendo un vecchio film sullo schermo gigante: «Com'è bello, così grande». Sì, perché il cinema è stato grande, e tutti dobbiamo aiutarlo a rimanere tale.



Qui sopra, Vittorio De Sica contorla la qualità di una sua pellicola. In alto, Federico Fellini e Marcello Mastroianni sul set di «8%»

Memorie



Luci del varietà a cura di Luigi Boledi e Rafeale De Berti. Editrice Il Castoro. pagine 109. lire 20.000.

Nostalgia del varietà

■ Tra i film da salvare - la copia conservata alla Cineteca nazionale non è in ottimismo - c'è anche «*Luci del varietà*», film del 1950 firmato da Alberto Lattuada e dal debuttante Federico Fellini. Il Castoro propone una serie di interessanti materiali sulla genesi del film: chiarendo, per esempio, il reale apporto di Fellini dietro la macchina da presa (limitato a poche scene facilmente riconoscibili) e il carattere «indipendente» della produzione. Un film mitico per tante ragioni, ancorché venuto di una certa eccessiva (e forse un po' troppo melensa) nostalgia per il varietà.

Immagini



L'uso delle immagini di Ernst H. Gombrich. Leonardo Arte. pagine 291. lire 75.000.

Tecnica e riproduzione

■ Non è proprio dedicato al restauro delle immagini, ma al loro valore comunicativo e simbolico, questo libro di Gombrich. Un saggio sulla funzione dell'arte in funzione della sua riproducibilità - che non dimentica la lezione di Benjamin, ovviamente - e della capacità delle immagini medesime di veicolare simboli il più possibile vicini all'immaginario collettivo. Un libro prezioso, non solo per gli amanti dell'arte, assai ben confezionato dal punto di vista grafico e redazionale (è accompagnato da molte illustrazioni) benché di prezzo decisamente elevato.

Testimonianze

Per il pubblico o per la storia?

Le opinioni contrapposte di Orio Caldiron e Mario Sesti

Orio Caldiron (docente di storia del cinema a Roma, grande esperto di film italiani, già dirigente del Centro Sperimentale di Cinematografia) è spaziantone: «Certo, il restauro è una moda, la moda di questa estate del '99. Ma questo non significa certo che bisogna restaurare meno. Anzi, bisogna restaurare di più». Mario Sesti (critico cinematografico, responsabile del progetto «Cinema Forever» di Mediaset) è categorico:

«Propongo di abolire le serate di gala per i film restaurati. È una battuta provocatoria, si capisce: ma questi film hanno un senso solo se arrivano al pubblico. Come diceva Henri Langlois, lo storico direttore della Cinémathèque di Parigi, un restauro è un restauro solo se c'è un pubblico a vederlo».

Già, citando Langlois siamo arrivati a una delle due domande chiave che vogliamo porre ai nostri interlocutori. Ovvero: quando un restauro è un restauro? Nessuno meglio di un professore come Caldiron può spiegarcelo, perché qui si tratta di filologia, non di altro: «C'isiriempire moltospezzo la bocca con la parola "restauro". Molti dei cosiddetti restauri che hanno invaso le rassegne italiane di questa estate sono un'altra cosa, altrettanto meritoria, ma filologicamente "autorale" che ha già fatto abbastanza danni nella critica italiana. Come se i cineasti degni di restauro, alla fine, siano sempre quelli: Fellini in primis, e poi Visconti, Antonioni, ben che vada la triade Risi/Monicelli/Germi se ci si allarga alla commedia... Pochi sanno che un cineasta come Mario Bava, che è stato il maestro di Dario Argento e che in Francia è considerato un autore a tutto tondo, è oggi quasi invisibile proprio perché molti dei suoi film non sono proiettabili. Cerchiamo di conquistare un'ottica più laica, legata alla conservazione della memoria nazionale, non solo al valore di certi cineasti. Da storico, posso giungere ad affermare che bisogna restaurare tutto. Anche i cinegiornali». A.C.

stauro solo quando c'è una "colazione" di copie diverse, provenienti da fonti diverse, e quando si arriva a un'edizione del film che è il più vicina possibile all'intenzione dell'autore. Esattamente come, nella filologia letteraria, si mettono a confronto le varie edizioni di un testo e si arriva a quella che rispecchia l'opera ori-

