

presente che proprio la loro stessa riproducibilità rende i film facilmente manipolabili.

Infatti, sin dal momento della ripresa, un'opera cinematografica è soggetta ad una serie quasi infinita di modificazioni più o meno profonde che non solo rendono difficile l'individuazione di un archetipo originale, ma piuttosto ne mettono in dubbio l'esistenza stessa.

Vi sono infatti innumeri casi in cui produttore e regista completano due edizioni diverse dello stesso film, o in cui un autore «firma» diverse edizioni di un'opera (il caso più inquietante è certamente quello di Griffith che continua, per più di vent'anni, a modificare il suo *Intolerance*), o in cui il film viene conosciuto per decenni in versioni accorciate o modificate per diversi motivi (distributivi, censori, produttivi, ecc.).

Se poi rivolgiamo la nostra attenzione ai primi decenni della storia del cinema, l'esistenza di un originale diviene ancora più dubbia. Fino agli anni Venti, ad esempio, era tecnicamente impossibile trarre successivi negativi dalla matrice originale - prassi attualmente corrente e che consente l'identità delle copie in distribuzione nei vari paesi - e si doveva quindi ricorrere all'utilizzo di due o più negativi montati incollando «ciak» diversi di ogni inquadratura: i migliori per l'edizione del paese d'origine, gli altri per le copie di esportazione. Accade così che una copia americana ed una copia europea dello stesso film possano anche essere notevolmente differenti, tanto da giustificare l'affermazione che entrambi sono «originali».

Tutto ciò pone evidenti problemi filologici alle operazioni di collazione che si rendono spesso necessarie per completare film che ci giungono, per qualsiasi motivo, mutilati. C'è poi da considerare che la stampa di due copie assolutamente identiche è ancora oggi difficile, ma più si risale nel tempo, più il problema si aggrava, tanto che si possono avere copie dello stesso film con valori cromatici e fotografici

Istituto per i Beni Culturali - Soprintendenza ai beni librari, Restaur - Art, Ecipar Bologna, Mostra Internazionale del Cinema Libero, Cineteca del Comune di Bologna

Incontro internazionale
VERSO UNA TEORIA DEL RESTAURO CINEMATOGRAFICO

Cinema Lumière (via Pietralata 55)

VENERDÌ 30 NOVEMBRE

ore 9.00 - 12.00

INTRODUZIONE

L'ORIGINALE

a) Il concetto di originale nella tradizione della cultura del restauro (Michele Cordaro, direttore dell'Istituto Nazionale della Grafica)

b) Per una definizione di originale cinematografico (Eileen Bowser, Museum of Modern Art, New York)

LA RICOSTRUZIONE DI UN TESTO

a) Il testo letterario e la sua ricostruzione (Ezio Raimondi, Docente di Letteratura Italiana, Università di Bologna)

b) Il testo musicale e la sua ricostruzione

(Rossana Delmonte, docente di Storia della Musica, Università di Trento)

c) La ricostruzione del testo cinematografico (Paolo Cherchi Usai, George Eastman House, Rochester)

IL TESTO E L'EVENTO: PROBLEMI FILOLOGICI E DI ATTUALIZZAZIONE

a) Il testo musicale e la sua esecuzione (Gillian Anderson, Library of Congress, Music Division, Washington)

b) O for original (O come originale, 1990). Il film e la proiezione. La riproduzione delle condizioni originali di visione (Antonio Costa, docente di Storia del Cinema, Università di Bologna)

SABATO 1 DICEMBRE

ore 9.00 - 13.00

IL FRAMMENTO E LA LACUNA

a) La tradizione della Storia dell'Arte (Andrea Emiliani, Soprintendente per i beni artistici e storici della Provincia di Bologna)

b) Il frammento e la lacuna in campo cinematografico (Eric De Kuyper, Nederlands Filmmuseum)

DIBATTITO

ci molto diversi. Basti pensare che il colore ai tempi del muto (che aveva una rilevante funzione espressiva) veniva applicato ad ogni singola copia positiva, spesso in laboratori diversi e lontano dal controllo del regista. Non si deve infine dimenticare l'intervento del tempo che gioca un ruolo decisivo nella conservazione della settima Arte: un film, infatti, decade molto più rapidamente di un quadro o di una statua e, per la sua stessa natura, mostrarlo, proiettarlo, vuol dire trasformarlo, modificarne il supporto e — letteralmente — consumarlo.

Proprio per tentare di sviluppare una riflessione attorno ai temi più rilevanti del restauro cinematografico, per giungere ad una definizione della teoria e della metodologia degli interventi di restauro, la Ci-

neteca del Comune di Bologna, l'Istituto per i Beni Culturali - Soprintendenza ai beni librari, la Restaur-Art e l'ECIPAR di Bologna hanno deciso di organizzare l'incontro internazionale «Verso una teoria del restauro cinematografico» nelle giornate del 30 novembre e del 1° dicembre prossimi nell'ambito della XIX Mostra Internazionale del Cinema Libero.

Nel tentativo di avere un prezioso contributo da altre teorie del restauro che, forti di una più lunga tradizione, hanno ormai stabilito una metodologia consolidata, abbiamo ritenuto di individuare cinque spunti che guideranno la discussione e che saranno approfonditi parallelamente da esperti del campo cinematografico e da filologi, restauratori e storici di altre discipline.

Un capitolo ancora da scrivere della storia del cinema

Fin qui praticamente ignorati, i documentari italiani degli anni Dieci offrono un ricco patrimonio di testimonianze da studiare e rivalutare

di Ivo L. Blom*

Per lungo tempo la Storia del Cinema ha trattato con sufficienza i documentari delle origini. Dai reportages e dai documentari Lumière si salta, generalmente, ai documentari d'avanguardia degli ultimi anni Venti o degli anni Trenta, gli anni di Ivens, Ruttmann, Flaherty, Cavalcanti e della scuola britannica. Decisamente, in

quel periodo si sperimentava e si innovava con il documentario e attraverso questo venivano poste le basi del moderno linguaggio cinematografico.

Questa visione della storia però non è del tutto corretta. Infatti non tiene conto di tutti quei documentari, prodotti prima della fine degli anni Venti, che già mostrano

un linguaggio innovativo che si esprime attraverso *splitscreen*, riprese in movimento effettuate da barche, tram, treni (sorta di travelling naturali) e impiegando la profondità di campo, le colorazioni, il montaggio.

Naturalmente non tutti i documentari precedenti l'avanguardia mostrano i segni di

questa sperimentazione. La maggior parte della produzione (sopravvissuta) di documentari italiani degli anni Dieci è infatti composta da film che non sono altro che teorie di cartoline illustrate, con riprese statiche che vengono raramente abbandonate per qualche timido movimento della macchina da presa a mostrare il panorama circostante. Si tratta soprattutto di cartoline di città: Venezia, Vienna, Napoli,.... Per quanto riguarda questa piatta assenza di novità, la palma va senza dubbio ai primi documentari dell'Istituto Luce. È rarissimo l'uso del colore (soprattutto bianco e nero, in qualche caso una pallida tinta arancione) e la mancanza, nelle immagini, di uomini e animali.

Alcuni documentari si differenziano offrendo qualche variazione: nelle riprese di città si mostrano strade affollate, i costumi tipici, i mestieri tradizionali, ecc. Oppure vengono impiegate insieme imbibizione e viraggio, in modo da ottenere risultati di notevole lirismo: tramonti rossi e blu o marine gialle e verdi. Tra il 1908 ed il 1915 l'uso del colore nei documentari italiani ha talvolta una qualità eccezionale, certo non inferiore a quella di case di produzione di maggiore reputazione internazionale, come la Pathé e la Gaumont.

In questo senso, due documentari della Ambrosio meritano assolutamente di essere visti e citati: *Santa Lucia* (ca. 1914) e *Il Pescara* (1912). Altrettanto vale per *Tra le pinete di Rodi* (1912) della Savoia Film e sicuramente per *Amalfi* (1910) della Cines che sono piccoli miracoli di colore.

In *Santa Lucia* c'è una scena estremamente interessante, in splitscreen; l'inquadratura è divisa in tre parti: a sinistra e a destra scorrono le case che sorgono lungo il fiume, riprese da una barca in movi-

mento, mentre al centro si ha l'immagine fissa di altri edifici. In *Amalfi* ci si muove lungo la costa e l'immagine, di colpo, si trasforma da una semplice scena colorata in un' affascinante atmosfera serale, una stupenda inquadratura virata e imbibita. Infine, già negli anni Dieci, si aveva un grande senso del montaggio, anche se in pratica se ne faceva un uso sporadico (o forse ne sono andati perduti tutti gli esempi?).

Nel documentario *L'industria della carta nell'isola di Liri* (1910) della Cines l'uso della macchina da presa e il montaggio sono senz'altro all'altezza di quello dei documentari degli anni Trenta: inquadrature brevi, montaggio estremamente veloce, molta attenzione per i dettagli insoliti, diversi angoli di ripresa.

Per quanto riguarda i contenuti, i primi documentari italiani non si differenziano molto da quelli degli altri paesi europei. Per la maggior parte si tratta di immagini pittoresche relative alla cultura e alla natura del proprio paese; vi sono città famose e cittadine costiere, montagne, fiumi e cascate, come in *Amalfi* (Cines 1910), *Rapallo* (Cines, ca.1912), *Il Pescara* (Ambrosio 1912), *Il fiume Velino* (Cines, ca.1910) e *Il grande altopiano delle Alpi Camiche* (Milano, ca.1912). Molta attenzione viene anche dedicata alle colonie, come ne *L'altopiano di Barka* (Ambrosio, ca. 1912), su Tripoli.

Anche La vita militare ha un ruolo importante: manovre della marina (*Manovre navali italiane*, Ambrosio, 1908), oppure esercitazioni di una divisione di alpini (*Battaglioni sciatori alpini*, Itala, 1911). *Tra le pinete di Rodi* sembra essere un bel film romantico su Rodi, isola per coppie di innamorati, ma alla fine ci si rende conto che si tratta di un documentario colo-

nialista e di propaganda: la flotta italiana sosta minacciosamente nel porto dell'isola. Sullo schermo, da un enorme cannone, passa il tricolore italiano rafforzato dall'apparizione dell'emblema della casa di produzione Savoia, che in questo modo approfitta comodamente della propria omonimia con la casa regnante italiana che governava l'isola greca.

Oltre a questi argomenti e visioni dell'industria nazionale (*L'industria della carta nell'isola di Liri*), c'è anche spazio per l'humour e per la tenerezza, come nel cosiddetto *Spettacolo per bambini* (ca.1912) della Milano Film. Davanti alla macchina da presa scorrono bambini vestiti e persino atteggiati come adulti, esattamente come nelle fotografie e nei quadri dell'Ottocento e dei primi del Novecento. Pose languide che fanno pensare a Lyda Borelli e Sarah Bernardt, anche se ciò non vale per tutte le piccole star...

Generalmente, resta ancora un mistero chi abbia realizzato questi film; persino nel materiale pubblicitario dell'epoca, come il Bulletin Aubert e quello della Cines, si accenna a malapena ai documentari, figuriamoci ai loro realizzatori! Negli ultimi anni alcuni di loro sono stati portati alla ribalta, come Luca Comerio e Giovanni Vitrotti, ma in fondo ciò è avvenuto in maniera ancora troppo sporadica. Non tutti i lavori di Comerio sono necessariamente buoni, così come un bel documentario italiano delle origini non deve per forza essere stato girato da Comerio, Vitrotti o Omegna.

Per un'ampia ricerca su questa macchia scura nella storia del cinema è dunque decisivo che questi documentari siano restaurati, programmati e visti.

*del Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

I brani ritrovati de «La via senza gioia»

Sono importanti, anche se purtroppo non bastano a compensare i tagli che la censura apportò al celebre film di Georg W. Pabst e Willy Haas.

di Klaus Wolkmer*

Nella sua rivista «Die literarische Welt», nel 1928, Willy Haas affermava:

«Tre anni fa scrissi per Georg Wilhelm Pabst Die Freudlose Gasse (*La via senza gioia*), un film sulla crisi economica, ispirato alla triste vicenda dell'assassinio di Bettauer. Superato il periodo inflazionistico, il film suscitò scalpore per il semplice fatto che avevo cercato, in questo lavoro, di mostrare con fedeltà e precisione di cronaca, le cose spaventose di cui ero stato testimone. Il film viene ora nuovamente proiettato. Sono andato a rivederlo: non l'ho riconosciuto. Con un intervento tardivo, la censura ha effettuato dei tagli con

un ardire che non avrei ritenuto possibile». *Die Freudlose Gasse* di Pabst era stato proiettato per la prima volta nel maggio 1925, dopo essere stato ridotto, in seguito ai tagli della censura, ad una lunghezza di 3.734,45 metri. Nel marzo del 1926 l'ufficio censura di Berlino dovette pronunciarsi su un'istanza di revoca della concessione di rappresentazione dell'opera. L'istanza recitava: «il motivo ispiratore dell'opera, e il modo in cui esso trova espressione nell'azione, incita alla depravazione e, a tratti, all'abbruttimento morale». La richiesta fu però respinta e il film uscì nuovamente, anche se ridotto alla lunghezza di

3.477,4 metri, per il divieto di mostrare diverse inquadrature e la soppressione di lunghe sequenze.

«Il vero protagonista di questo film - continua Haas - è il tipico macellaio del periodo dell'inflazione, che ufficialmente dichiara che «non c'è carne» ma che sotto banco la distribuisce a determinate persone, soprattutto alle signore e alle signorine che gli elargiscono in cambio certi favori. In questo modo prostituisce un intero vicolo. Centinaia di articoli di giornali riportarono fatti di questo genere e vicende ancora peggiori. Nessun censore, in Germania, avrebbe avuto il coraggio di negare,