

Bagliori nel buio

I restauri della Cineteca Nazionale



8 1/2

Domenico Monetti

Festival del Cinema Ritrovato di Bologna

È il caso di *Beatrice Cenci* di Riccardo Freda (1956), presentato il 4 luglio al Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, capolavoro dimenticato del *mélo*, film di culto per generazioni di cinefili italiani e stranieri. Un dramma in costume, in un fiammeggiante Eastmancolor e in Cinemascope, «un autentico compendio della tradizione melodrammatica ottocentesca, un aggiornamento del romanticismo popolare fondato sull'uso della musica, da Beethoven (i primi cinque minuti muti, con la musica della Sinfonia Pastorale, sono una ouverture magistrale) a Ciajkovskij (l'imman-

bile sinfonia Patetica). Qui si incontrano il gusto del film operistico a colori, una linea horror quasi soverchiante (il castello, le ragnatele, la foresta buia), e un erotismo morboso e squisitamente sadico, in una tensione originale verso il fantastico e il visionario»¹. Tratto dal romanzo ottocentesco di Francesco Domenico Guerrazzi, è la tragica vicenda di un'eroina femminista *ante litteram* che si ribella per amore all'autorità paterna, nello Stato Pontificio del XVI secolo. Come scrive Goffredo Fofi: «Beatrice Cenci chiude [...] un periodo e ne apre un altro, consacrato immediatamente da quel film strano, surreale nel senso in cui i surrealisti definivano tale il *Judex* di Feuillade, che è *I vampiri*. Beatrice è l'ultima eroina innocente di Freda, circondata da oscure e morbose passioni, ed è come se anche del suo sangue, nella volontà terribile di non cedere al tempo e alla vecchiaia, si nutrisse la stupenda Gianna Maria Canale di *I vampiri*². Dello stesso parere è Stefano Della Casa: «Il ruolo che nel cinema di Freda viene tradizionalmente assolto dalle scene d'azione è coperto questa volta dal progressivo scivolamento del melodramma sul terreno delle perversioni sessuali. In questo senso Beatrice Cenci è un film moderno, forse il più moderno tra quelli diretti da Riccardo Freda. E il colore diventa, come lo stesso Freda teorizza, qualcosa che non è solo un elemento che fa parte della struttura drammatica del film. Il vestito che Cervi cerca di far indossare alla figlia non poteva essere reso in bianco e nero, ma doveva avere un colore vivo pastello, innocente e ambivalente al tempo stesso»³.

Il restauro digitale si è basato sui negativi originali messi a disposizione dall'avente diritto Compass Film. L'obiettivo era di restituire il film al pubblico su grande schermo nell'era digitale, dopo la scomparsa definitiva della pellicola positiva da proiezione. La scena è stata acquisita digitalmente dal duplicato positivo colore 35mm tramite scanner alla risoluzione di 2K e processata digitalmente per eliminare graffi e altri segni e danni del tempo, ma anche per restituire nella nuova copia digitale i colori originari; la colonna sonora è stata trascritta e processata digitalmente rispettandone la morfologia originaria, e dai file scena e suono è stato creato un Dcp (Digital Cinema Package) per D-Cinema standard Dci, mentre i file stessi sono stati anche copiati su nastro Lto 5 per conservazione.

Giornate del Cinema Muto di Pordenone

Alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone (2013) la Cineteca Nazionale ha presentato tre film muti «sperduti nel buio»: *I promessi sposi* di Eleuterio Ridolfi (1913), *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria (1813-1913)* di Giuseppe De Liguoro (1913) e *Il gallo nel pollaio* di Enrico Guazzoni (1916). «Il 1913 è l'anno di *Quo Vadis?*, Ma l'amor mio non muore! e dell'uscita concorrenziale di *Gli ultimi giorni di Pompei* e *Jone* con i quali la Ambrosio e la Pasquali & C. si confrontano sugli schermi e in sede legale», spiegano le studiose Claudia Gianetto e Maria Assunta Pimpinelli. «La sfida tra le due case torinesi si ripropone proprio per l'adattamento ambizioso di *I promessi sposi*, considerato già a inizio '900 uno dei romanzi più importanti della letteratura italiana. L'opera diretta da Ridolfi è attualmente l'unica degli adattamenti cinematografici realizzati negli anni '10 (oltre il coeve della Pasquali, altri due sono del 1908 e del 1911) che è possibile rivedere sullo schermo. Ciò che le immagini del film insieme ai materiali realizzati all'epoca per la promozione [...] ci restituiscono sono uno spettacolo insieme ricco ed equilibrato [...]. Non ultimo il contributo della penna di Arrigo Frusta, direttore dell'Ufficio Soggetti, che ben sa cogliere quest'opportunità di confrontarsi con un classico ottocentesco: dosa al meglio le parti corali e le parti incentrate sui protagonisti, con una struttura narrativa che propone i passaggi chiave del romanzo in sei parti con risultati – si veda la rievocazione della pestilenza – talora sorprendenti. Il materiale di partenza è costituito da una copia positiva nitrato [...], con didascalie italiane, acquisita dalla Cineteca Nazionale alla fine degli anni '50, che, a oggi, risulterebbe l'unico esemplare esistente del film»⁴. La riconoscibilità del film inizialmente non è stata facile a causa dei titoli di testa non originali, quindi con un altro cast rispetto alla versione Ambrosio del romanzo manzoniano. Gli stessi *edge marks* (codici Kodak riferibili al 1925 e F.I.L.M. Ferrania), le perforazioni in prevalenza positive standard e la presenza di didascalie riassuntive su pellicola Ferrania in bianco e nero, hanno indotto a considerarla una riedizione della seconda metà degli anni '20. Le stesse colorazioni riflettono più canoni cromatici della tarda fase del muto piuttosto che quelli degli anni '10. Rispetto alla lunghezza originale la copia in questione è più breve di circa un quar-



Beatrice Cenci

to. L'individuazione delle lacune, di un corretto ordine di montaggio e il ripristino delle didascalie mancanti o non originali sono stati possibili grazie all'analisi della documentazione d'epoca conservata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. La copia nitrato è stata riparata ed è stata acquisita a risoluzione 2K. Sono stati poi eseguiti interventi di restauro digitale, curando in particolare la stabilità dell'immagine, in gran parte compromessa dai danni della copia nitrato. Completato l'editing, con l'inserimento di cartelli per i credits e per l'integrazione delle lacune, si è proceduto al recording del file definitivo su duplicato negativo colore 35mm, alla sua archiviazione su Lto e infine alla stampa di due copie positive colore 35mm. L'intervento di restauro è stato curato dalla Cineteca Nazionale di Roma e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, ed è stato eseguito presso il laboratorio Eurolab/Cinema Communications Service di Roma.

Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria (1813-1913), dedicato alla celebrazione del centenario verdiano, affronta il genere biografico, ovvero la ricostruzione della vita di personaggi di spicco dell'arte, della cultura o della politica. A tal proposito scrive Aldo Bernardini: «Nella produzione italiana, tra i tentativi precedenti in quella direzione avvenuti nell'ambito del film a corto e a medio metraggio, possiamo almeno ricordare i film della Cines *Anita Garibaldi* (1910), forse girato da Mario Caserini, e soprattutto la biografia di San Francesco, *Il poverello di Assisi* (1911) realizzato nella città umbra da Enrico Guazzoni. Di quest'ultimo la biografia verdiana riprende la struttura a "siparietti", con scene ed episodi privi di conti-

nuità narrativa, volti all'illustrazione di momenti salienti della vita e della carriera del personaggio illustrato: con la complicazione però, in questa occasione, della dimensione narrativa più ampia e complessa conseguente alla scelta di realizzare un film intorno ai 2000 metri»⁵. La sceneggiatura prevedeva la suddivisione del racconto in un prologo e quattro epoche diverse, corrispondenti agli anni dell'infanzia, della formazione, dei maggiori successi professionali e infine della vecchiaia. «Di queste diverse parti nella copia attuale sono sopravvissuti solo il prologo e il racconto della prima epoca», spiega Aldo Bernardini, «per il resto ci si affida alle poche inquadrature rimaste e a fotografie fisse [...], che – attraverso il succedersi di vari attori che impersonano il musicista negli anni della giovinezza e della maturità – danno comunque un'idea delle principali articolazioni della narrazione»⁶. Il lavoro di questa riapparizione del film è da leggersi – prendendo a prestito le parole della studiosa Irela Nuñez – come un'«ipotesi di ricostruzione». Il materiale di base era costituito da un rullo nitrato, appartenente al fondo Attilio Giovannini e conservato alla Cineteca Nazionale, e da frammenti restaurati dalla Cineteca del Friuli, depositati nell'Archivio Carlo Montanaro di Venezia. «Il restauro è stato effettuato presso il laboratorio L'Immagine ritrovata di Bologna, che ha restaurato il film a 4K, con ritorno in pellicola, ricreando le colorazioni di origine con il Metodo Desmet. Per l'edizione si è fatto ricorso anche a foto e testi d'epoca, tratti dal programma di sala conservato alla Biblioteca Fondazione Cariparma di Busseto. Dal restauro è stato rimosso un fram-

mento di *I Nibelunghi* di Fritz Lang, che qualche esercente degli anni '20 aveva creativamente inserito per sopperire alla mancanza di scene delle grandi opere di Verdi»⁷.

Festival Internazionale del Film di Roma

Al Festival Internazionale del Film di Roma e al Cinema Trevi, la sala della Cineteca Nazionale, è stata organizzata la retrospettiva *Claudio Gora, regista e attore* (8-17 novembre 2013). Per tali eventi si è realizzato un volume all'interno della collana Quaderni della Cineteca Nazionale, *Il cinema di Claudio Gora* a cura di Emiliano Morreale, e il restauro digitale di *La contessa azzurra* (1960). Finanziato da Achille Lauro, con Amedeo Nazzari, Zsa Zsa Gabor, Elly Davis (pseudonimo della futura moglie dell'armatore Eliana Merolla), Paolo Stoppa, Franca Marzi e Ugo D'Alessio, il film è un feuilleton su commissione a cui vennero chiamati a collaborare eccellenti professionisti dell'epoca – la sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico, il costumista Piero Tosi, il direttore della fotografia Gábor Pogány e il coreografo Gino Landi – per tracciare un omaggio al varietà della Belle Époque e del cinema muto partenopeo dei primi anni del '900. A Napoli, il regista Salvatore Acierno (Amedeo Nazzari) sta girando un film, ma per dissidi con la prima attrice (Zsa Zsa Gabor) decide di sostituirla con una ragazza inesperta e sconosciuta, Teresa (Elly Davis), che diventa la star del film *La contessa azzurra*. Teresa inizia una folgorante carriera d'attrice mentre Salvatore, che lei ama, non riesce a realizzare i suoi progetti artistici. Ma la prima guerra mondiale è alle porte... Avventurosa è stata la genesi e la lavorazione del film, come ha raccontato lo stesso Claudio Gora: «I pezzi del *café chantant* erano molto belli. Ci volle una documentazione di sei mesi per farli. Io ricostruii il salone Margherita di Roma così come era stato, coi denari di Lauro. C'erano i costumi di Tosi, stupendi. Però questa combinazione era un po' sporca. L'amica di Lauro, Eliana Merolla [...], aveva il pallino di fare l'attrice ma non aveva né le doti fisiche né l'acume necessario per questa carriera. Però quando a un Lauro si dice: "Famme fa' 'nu filme!", quello te lo fa fare [...]. Io, come Longanesi, ho nel mio standard il motto "Ho famiglia", e quello era un momento di particolare necessità, e dissi: "Favoloso soggetto, però mettiamolo in mani sicure". Così ci rivolgemmo a Suso Cecchi



I promessi sposi

d'Amico e con lei ricostruimmo la belle époque napoletana con un rigore assoluto, salvo il fatto che mi fu imposto un cast che non aveva più una grossa possibilità di successo: Nazzari, ormai praticamente in decadenza; Stoppa, meraviglioso ma anche lui non certo attraente [...]. Furono i grossi caratteristi napoletani a salvare praticamente tutto. Insomma riuscii a fare questo film, che allora, nel 1960, costò trecentocinquanta milioni. Ma la cosa divertente è che Sacchi scrisse: "Valgono più cinquanta metri della *Contessa azzurra* che tutto il *Can Can*". E Gromo: "Che cosa stupenda la rievocazione di questa attrice che rifà la Bertini o la Bella Otero". E fu grande Pier Luigi Pizzi, che scrisse o disse sull'"Espresso" a proposito della Eliana Merolla: "L'abominevole donna delle navi"»⁸. Grazie all'avente diritto, Surf Film, si è potuto effettuare il restauro digitale a partire dai negativi originali del film. Le immagini, scansionate a risoluzione 2K, sono state ripulite eliminando i segni del tempo ma lasciando intatte le particolarità della ricca e colorata fotografia originale. Allo stesso modo si è agito sulla colonna sonora, digitalizzata e ripulita senza modificarne le peculiarità. Le lavorazioni sono state eseguite presso i laboratori Studio Cine di Roma. Sempre al Festival di Roma sono stati presentati altri tre restauri di capolavori del cinema italiano che non hanno bisogno di presentazioni: *Germania anno zero* di Roberto Rossellini (1948), l'episodio *Anna Magnani di Siamo donne* (1953) e il felliniano *Le tentazioni del dottor Antonio* (Boccaccio '70, 1961). Il restauro di *Germania anno zero* è stato realizzato nell'ambito del Progetto Rossellini. A partire dai migliori elementi disponibili, è stata effettuata una scansione a 4k. Dopo la scansione, le immagini sono state stabilizzate e pulite digitalmente eliminando i segni del tempo, cercando, contestualmente, di restituire la lucidità e la ricchezza della fotografia originale. Per il sonoro si è potuta effettuare la pulizia digitale e la riduzione dei rumori di fondo causati



Anna

dall'usura del tempo, mantenendo la dinamica e le particolarità del suono originale. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Partner del restauro: Cinecittà Luce, Cineteca di Bologna, Csc-Cineteca Nazionale, Coproduction Office. Il restauro digitale a 2k di *Le tentazioni del dottor Antonio* è stato realizzato dal Csc-Cineteca Nazionale in collaborazione con Dolce & Gabbana presso il laboratorio DeLuxe, in accordo con gli aventi diritto (Surf Film e Videidue). Tale evento ha voluto essere un ricordo di Federico Fellini, a vent'anni dalla scomparsa.

Torino Film Festival

A cinquant'anni dall'uscita nei cinema italiani la Cineteca Nazionale e Mediaset hanno realizzato il restauro di *8½* (1963) di Federico Fellini, uno dei capolavori del maestro riminese, del quale non erano più disponibili in circolazione copie in pellicola in buone condizioni. Vincitore del Premio Oscar per il miglior film straniero e per i migliori costumi, e di numerosi altri premi internazionali, fonte di ispirazione per i registi di tutto il mondo e punto di svolta nella storia del cinema, *8½* è fotografato da Gianni Di Venanzo in un magistrale bianco e nero che ora si potrà apprezzare nuovamente in tutto il suo splendore. Il restauro è stato realizzato a partire dal negativo originale con scansione a 2k. Le lavorazioni sono state eseguite presso il laboratorio Deluxe di Roma. *8½* era già stato a suo tempo preservato per via analogica apprestandone duplicati di conservazione e riproduzione su pellicola 35mm; il restauro odierno è ripartito comunque dai negativi originari conservati da

Mediaset: la scena è stata acquisita digitalmente su scanner a risoluzione 2K e poi sottoposta a postproduzione digitale sia per il restauro immagine che per il *grading* (correzione colore ovvero toni fotografici del b/n nel nostro caso); la colonna è stata trascritta e processata digitalmente anch'essa, rispettandone caratteri e morfologia originari, dai nuovi file digitali scena e suono è stato realizzato un Digital Cinema Package (Dcp) per D-Cinema standard Dci, e i file sono stati inoltre trascritti su nastro Lto 5 per conservazione. Le lavorazioni sono state effettuate nei laboratori romani della Deluxe a Cinecittà. Il restauro è stato presentato al Torino Film Festival 2013. Sempre al festival torinese 2013 è stato presentato *Anna - Materiali espansi* di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli (1972-1975), film ormai entrato nella storia del cinema italiano. Presentato nello stesso anno alla Berlinale prima e alla Mostra del cinema di Venezia dopo, è stato un caso, salutato da molti critici come un evento epocale. Ponendosi nella terra di mezzo tra finzione e documentario, *Anna* porta alle estreme conseguenze alcune delle pratiche più rivoluzionarie che hanno caratterizzato il cinema nei due decenni precedenti alla sua realizzazione. Contemporaneamente è un affresco impareggiabile della Roma "alternativa" e giovanile, che animava in quegli anni le zone del centro e in particolare piazza Navona. *Anna* non è, però, solo un film. Segna un passaggio tecnologico, quello dalla pellicola al videotape, che ne ha fatto un oggetto nuovo non solo per il pubblico ma per gli stessi autori, esploratori di territori sconosciuti, con proprie regole, limiti e possibilità. Grifi e

Sarchielli, infatti, abbandonano la pellicola 16mm con cui avevano iniziato a filmare, per utilizzare un videotape recorder. L'uso di questa nuova macchina trasforma non solo il modo di produzione ma la stessa struttura e costruzione dei materiali. In seguito, l'impossibilità di proiettare su un grande schermo il video spinge Alberto Grifi a costruire artigianalmente un vidigrafo per il trasferimento del video su pellicola 16mm. Nasce così il film che tutti conosciamo, della durata di circa quattro ore. Il materiale originario della durata di circa undici ore è, invece, rimasto su bobine d'epoca da $\frac{1}{4}$ e da $\frac{1}{2}$ pollice. La Cineteca Nazionale, in collaborazione con l'Associazione Culturale Alberto Grifi, ha curato il restauro digitale di questo materiale video, realizzato da La Camera Ottica, laboratorio di restauro del Dams di Gorizia, Università degli Studi di Udine. Come ha spiegato Annamaria Licciardello, curatrice insieme a Jacopo Chessa di questa *Anna* in versione espansa: «Abbiamo dato corpo a un sogno di Alberto Grifi: restaurare e poter rendere visibili le bobine video da $\frac{1}{4}$ e da $\frac{1}{2}$ pollice con cui è stato registrato *Anna* (e inoltre quel poco di pellicola 16mm – stampata come copia lavoro – con cui avevano iniziato a girare). E quello che abbiamo trovato e che mostreremo per la prima volta rientra in quel cambiamento di stato, quell'alterità del mezzo rispetto al cinema, che il video ha costituito per Grifi e Sarchielli quando lo hanno preso in mano per la prima volta. Queste bobine contengono "il girato" del

film che conosciamo, le sequenze inedite e le parti, che precedono o seguono, quelle videografate e montate, che costruiscono la narrazione dell'incontro con Anna, la ragazza minorenne incinta e drogata oggetto e soggetto del film. [...] Questi materiali contengono anche altro. I nastri da $\frac{1}{2}$ " documentano, a circa due anni dalle riprese, la riflessione degli autori e dei protagonisti sull'esperienza vissuta insieme, la ricezione del pubblico e della critica alla presentazione della Mostra di Venezia del 1975. Se il film *Anna* è un testo chiuso, materialmente identificato e identificabile con il negativo che ne è la matrice, il video ha continuato a registrare, a riflettere su se stesso e a stare in mezzo ai corpi in una dimensione processuale potenzialmente continua»⁹.

Last but not least

Il Progetto Rossellini, che vede la Cineteca Nazionale tra i quattro promotori, coglie l'occasione del quarantesimo anniversario della morte di Salvador Allende per restaurare un documento audiovisivo straordinario, *La forza e la ragione. Intervista a Salvador Allende* – realizzato in prima persona da Rossellini – al neo eletto presidente cileno, nel maggio del 1971, a pochi giorni dal suo trionfo elettorale.

Il restauro è realizzato nell'ambito del Progetto Rossellini, iniziativa promossa da Cinecittà Luce, Cineteca di Bologna, CSC-Cineteca Nazionale e Coproduction Office, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata.

1. Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2011, p. 208.
2. Goffredo Fofi, *Omaggio a Riccardo Freda*, in Riccardo Freda, *Divoratori di celluloidi. 50 anni di memorie cinematografiche e non*, il Formichiere, Milano 1981, p. IX.
3. Stefano Della Casa, *Riccardo Freda*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 46-47.
4. *Le giornate del cinema muto*. Pordenone 5-12 ottobre 2013, catalogo, pp. 106-107.
5. Ivi, p. 108.
6. *Ibid.*
7. Ivi, p. 109.
8. Claudio Gora, in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 384-385.
9. Roberto Manassero (a cura di), *Catalogo generale. 31 Torino Film Festival 22-30 novembre 2013*, Museo Nazionale del Cinema-Fondazione Anna Maria Prolo, Torino 2013, p. 103.

Domenico Monetti lavora alla Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia per la programmazione del Cinema Trevi. Ha curato, con altri, diverse retrospettive per la Mostra del cinema di Venezia e per il Festival Internazionale del Film di Roma. Redattore di «Segnocinema», collaboratore di «Cinecritica» e di «Blow up», è autore di saggi e scritti sul cinema raccolti in volumi collettanei e curatore di monografie dedicate al cinema italiano.