



intervista a
Luciano Tovoli

Un restauro particolare

Così il digitale ha ricreato la grana

Sergio Bruno

Luciano Tovoli ha esordito nel 1961 con *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta. Nella sua carriera ha collaborato con registi come Michelangelo Antonioni, Maurice Pialat, Francis Veber, Nanni Moretti, Fabio Carpi, Dario Argento, Franco Brusati, Andrej Tarkovskij, Jacques Perrin, Marco Ferreri, Julie Taymor, Ettore Scola, Barbet Schroeder, Valerio Zurlini. Insieme ad Antonioni è stato il primo direttore della fotografia a realizzare, nel 1979, un film in elettronica a bassa definizione destinato alla sala cinematografica, *Il mistero di Oberwald*. Per la Cineteca Nazionale ha supervisionato il restauro di *Una giornata particolare*, vincitore, alla LXXI edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, del premio Venezia Classici per il miglior film restaurato.

A *Una giornata particolare* Ettore Scola ha voluto dare uno specifico tono fotografico. Insieme con il direttore della fotografia Pasqualino De Santis ha fatto un uso espresivo del colore, intervenendo sia in fase di ripresa (decolorando tutti i capi di vestiario e girando con un filtro speciale) sia in fase di stampa (utilizzando un sistema realizzato dai laboratori Technicolor), arrivando a desaturare tutti i colori. Scola parla di un «non colore neanche tanto grigio ma un po' chiuso, un po' spesso, come quello di una nebbia dentro le stanze». Al momento del restauro digitale, insieme ai tecnici del laboratorio, in che maniera avete deciso di procedere, soprattutto nella fase di correzione del colore?

Io ero amico di Pasqualino De Santis, l'ho conosciuto molto bene e quindi mettere le mani sul film di un collega, così elaborato dal punto di vista del colore, è stato molto impegnativo. L'ho fatto perché credo che qualcuno lo debba fare e mi ha divertito molto farlo, ma naturalmente mi sono posto mille limiti. Ho cercato di non andare oltre quelle che erano le intenzioni degli

autori. Per fortuna ero in contatto quotidiano con Ettore Scola, ci sentivamo al telefono tutte le ore. Per ogni inquadratura che potesse sembrarmi dubbia lo chiamavo e ne parlavamo. È stato un lavoro estremamente accurato. All'epoca, poi, avevo visto il film e ne avevo parlato con De Santis. Ricordo che quando il film uscì lo incontrai a Roma in un piccolo negozietto di macchine Super8 che si trovava a Campo de' Fiori. De Santis ci andava spesso perché era un grande appassionato del Super8. Proprio in una di queste occasioni mi feci raccontare come erano arrivati tecnicamente a quei risultati così particolari dal punto di vista cromatico.

In quel film fu utilizzato il famoso sistema **Enr?**

Si, nel mondo tutti hanno continuato a usarlo senza sapere da chi fosse stato ideato e realizzato. Questo sistema è stato inventato dai laboratori Technicolor di Roma: Enr è l'acronimo del nome dei tecnici che ci hanno lavorato. Adottando questo sistema si poteva bypassare un momento importantissimo nel processo di sviluppo del positivo colore. Normalmente nello sviluppo della pellicola a colori c'è una fase in cui dal negativo vengono tolti tutti i granuli d'argento che si sono anneriti, che sono stati cioè impressionati dalla luce e poi sviluppati. Resta solo il colore: i grani d'argento non servono più e vengono tolti. Questa fase si chiama *bleach*, la «sbianca». Se uno salta questa fase, la pellicola resta integra con tutti i granuli del b/n dentro e il risultato è che i colori inevitabilmente sono più attenuati e più scuri. Perché se su un qualsiasi colore ci si mette una quantità di punti neri, naturalmente si appanna, si scurisce, perde quelle vibrazioni che sono tipiche della pellicola a colori.

Questo metodo fu realizzato appositamente per *Una giornata particolare*?



Sophia Loren e Marcello Mastroianni in *Una giornata particolare* di Ettore Scola

Non so se è stato il primo film ad adottarlo, ma certamente lì è stato impiegato in maniera eccezionale. Addirittura, penso, aggiungendo nella matrice un altro venti per cento di b/n per implementare ancora di più questi colori così desaturati.

Purtroppo questo particolare cromatismo si è visto solo nelle prime copie uscite nelle sale. Poi non si è più riusciti o non si è più voluto riprodurre questo effetto, almeno con la tecnologia fotochimica.

Si sarebbero benissimo potute stampare tutte le copie con le colorazioni approvate da Scola e De Santis, ma non si è voluto farlo. A quel tempo i distributori ne stamparono così solo alcune perché, secondo loro, si trattava di una specie di capriccio dell'autore. Io mi aspettavo che tutte le copie fossero state stampate con quel sistema, ma ho scoperto a Venezia che non fu così. Penso che neanche Scola ne fosse al corrente.

Negli archivi della Cineteca Nazionale conserviamo alcune copie di questo film. Al momento di dare avvio al progetto di restauro le ho esaminate constatando che ognuna aveva un tono fotografico e un cromatismo diversi.

Come sa, la nostra legge sul cinema prevede che le case di produzione debbano consegnare alla Cineteca Nazionale una copia conforme

all'originale di ogni film di produzione italiana. Purtroppo però, fino a qualche anno fa, quella copia era, nella maggior parte dei casi, di pessima qualità. Si trattava di una copia stampata senza l'approvazione dell'autore, senza le necessarie correzioni, che serviva sempre con urgenza per avere il visto di censura. Semplicemente della copia per la Cineteca Nazionale non importava niente a nessuno, era una mera formalità! Certo, per fortuna, in alcuni casi c'è il negativo da cui è possibile stampare delle nuove copie, ma un positivo originale è una testimonianza preziosa per riproporre al pubblico il film così come era al momento dell'uscita in sala.

Un tempo non si dava importanza al fatto che una copia conforme all'originale potesse essere utilizzata in futuro come riferimento per la stampa di nuove copie o addirittura per il restauro del film.

In passato noi autori della fotografia soffrivamo per questa situazione e lottavamo per ritardare il più possibile la consegna alla Cineteca Nazionale affinché fosse possibile stampare una copia migliore, facendoci così odiare dai produttori. Ma di fronte ai produttori non avevamo alcun diritto e adesso ci troviamo, molto spesso, con delle copie inguardabili. Un risultato vergognoso e tipicamente italiano.

Come, appunto, per *Una giornata particolare*, per cui è stato necessario intervenire con un lavoro di restauro. Anzi con un nuovo restauro: nel 2003 si era già intervenuti per salvare il film, ma purtroppo con la tecnologia fotochimica allora in uso non si era riusciti a ricostruire quelle tonalità, quei colori desaturati. Oggi, invece, è stato possibile grazie all'apporto della tecnologia digitale. Cosa ha portato di nuovo, secondo lei, l'utilizzo di questi mezzi nel restauro cinematografico?

Io sono un partigiano delle nuove tecnologie nel cinema e a maggior ragione quando si parla di restauro. Un tempo nella fase di restauro non si poteva fare quasi nulla. Si poteva fare solo lo 0,1 per cento. Ora possiamo fare il 99 o forse il 100 per cento. Prima si poteva rendere il film un po' più chiaro, un po' più scuro, c'era questo *bleach bypass* (salto della sbianca), oltre non si poteva andare. La Technicolor aveva realizzato un sistema estremamente flessibile che prevedeva l'uso di tre negativi, grazie al quale, al momento della stampa, si potevano separare i tre colori, per cui potevi decidere quale implementare. Durante le riprese si utilizzava una pellicola b/n, poi in fase di sviluppo si ottenevano, appunto, tre matrici in ognuna delle quali era registrato uno dei tre colori. Questo faceva sì, ad esempio, che io potessi ignorare completamente la matrice rossa, oppure che il rosso puro non impregnasse del tutto la matrice di colore. Oppure potevo farla rosa e quindi tutto il rosso del film era rosa. Unendola agli altri due colori, rimasti integri al cento per cento, si immaginava che creatività: ogni colore aveva la possibilità di andare da zero a cento. Questo fu il metodo che utilizzammo per *Suspiria* (1977) di Dario Argento. Ma era comunque un processo lentissimo che, dopo aver dominato il mondo del colore per decenni, andò in disuso.

***Suspiria* fu l'ultimo film stampato con questo sistema?**

Finito quel film, il sistema fu abbandonato e tutte le macchine che servivano per realizzarlo furono spedite in Cina. La Technicolor di Los Angeles non utilizzava più le tre matrici. Tanto è vero che quando ho lavorato per il film *Titus* (1999) di Julie Taymor sono andato a Los Angeles insieme a un gruppo di colleghi e abbiamo costretto Technicolor e convinto gli studi a riuti-

lizzare quel vecchio sistema delle matrici e a richiamare al lavoro i tecnici anziani.

Quello era nonostante tutto il massimo che si poteva fare con il fotochimico per quanto riguarda il colore?

Sì. A parte il metodo Technicolor, si poteva fare molto poco, praticamente niente. Ci si è quindi rassegnati al colore così com'è, cioè al colore che è possibile modificare solamente colorando la luce o pitturando le scene, oppure facendo indossare agli attori dei costumi di una determinata tinta. All'epoca si facevano anche le truke, ma erano orrende, oppure si faceva tutto blu, tutto rosso o tutto verde. I direttori della fotografia una volta non potevano decidere di intervenire su una porzione del colore in una parte della scena, si doveva modificare tutta l'immagine. Il sistema Technicolor era l'unico che, con le matrici, ti permetteva di dosare i colori modificando comunque tutta l'immagine, ma non di intervenire su un singolo elemento. Per esempio, con il fotochimico non potevo dare un significato particolare al vento che entra da una finestra colorandolo di verde perché proveniente da una foresta dello stesso colore. Questo è un esempio semplicissimo di ciò che abbiamo cercato di fare, ad esempio, in *Il mistero di Oberwald* (1981) di Michelangelo Antonioni, arrivandoci magari al sessanta per cento perché si trattava comunque di un esperimento. O di quello che hanno fatto Scola e De Santis in *Una giornata particolare*, cioè provare a intervenire creativamente sul colore del film.

Come dicevamo però, del film di Scola sono circolate sempre copie con i colori un po' falsati, come il rosso del maglione che indossa Mastroianni.

Per il colore del maglione abbiamo dovuto lavorare molto in fase di restauro, perché nella ripresa originale negativa – fortunatamente per questo restauro siamo partiti dal negativo – era di un bel rosso acceso. Una delle preoccupazioni di Ettore era evitare che questo colore risultasse troppo dominante. All'inizio avevo un po' sottovalutato il problema, ma poi ne ho parlato con lui e mi ha chiarito cosa intendeva. Mi ha detto che non si doveva vedere assolutamente che il maglione è rosso, doveva invece notarsi solo un po' in certe

situazioni di luce. C'è un momento in cui Mastroianni sta al tavolo a scrivere degli indirizzi sulle buste e ha vicino una lampada alla quale, giustamente, De Santis ha messo una lampadina incandescente per dare l'idea di una lampada da interno che viene usata abitualmente di notte. Ma avendo girato la scena di giorno, a causa della diversa colorimetria tra il giorno e la notte, la luce risulta orange. Naturalmente quell'orange, andandosi ad abbinare con il colore del maglione, ha tirato fuori un pochino di rosso ma comunque in modo molto discreto.

In un intervento di restauro così complesso, per i colori avete avuto dei punti di riferimento?

Al di là dei volti degli attori, che nonostante il non-colore certamente non potevano diventare totalmente b/n, il punto di riferimento per me, la guida più precisa, è stata la vestaglia che Sophia Loren indossa per tutto il film. Quella vestaglia è una vera e propria tavolozza di colori. Con il digitale è stato possibile mantenere apparentemente un'assenza di colore ma, a un'osservazione appena più attenta, i colori ci sono tutti. Per esempio, ci sono tre piccoli quadri messi in fila sulla parete di una camera, dei paesaggi, che nell'originale erano molto colorati. Se adesso uno li osserva con attenzione vede che i colori escono sempre, continuamente, ma con estrema delicatezza. Chiaramente questa finezza che vediamo oggi nel film restaurato non è merito mio, è stata possibile grazie alla tecnologia digitale.

Questo restauro ha dimostrato, ancora una volta, quali siano le infinite possibilità del digitale.

Con il digitale si può cambiare il contrasto, correggere la definizione, si può sfocare, si può fare un film in b/n nonostante sia girato a colori, si può colorare solo una parte dell'immagine, addirittura si può decidere che un solo colore resista nel film e tutti gli altri spariscano. Il restauro di questo film è stato molto importante perché ci ha confermato come, grazie al digitale, oggi si possano fare interventi che prima non erano possibili; ma, allo stesso tempo, ci ha confermato che bisogna stare molto attenti a non stravolgere l'idea originale.

Il pericolo del digitale forse potrebbe essere questo. Potendo fare quasi tutto si corre il rischio di esagerare.

Sicuramente, quando si fa un intervento di restauro in un film non proprio ci vuole molto senso di responsabilità e una buona dose di umiltà.

Altrimenti si potrebbe rischiare di farne un film diverso.

Certo. Per fortuna Scola era costantemente presente e quindi non sarebbe stato possibile. Ma al di là di questo film, in generale, se al restauro ci si mettono persone con un ego sconfinato, come a volte noi autori della fotografia (ma anche certi registi...), non c'è niente da fare. Coloro che vogliono fare per forza qualcosa di personale corrono il rischio di fare un altro film. Se un domani qualcuno vorrà restaurare un mio film, ad esempio *Professione reporter* (1974), e cominciasse a dire: «la fotografia è troppo semplice, troppo rude», oppure: «correggiamo certe cose bruciate che sono state lasciate fuori dalle finestre», sbaglierebbe perché quelle scene, invece, sono state girate così apposta. Nel *Mistero Von Bulow* (1980) di Barbet Schroeder, ad esempio, in alcune inquadrature ho deciso di fare in modo che tutto quello che c'era fuori dalle finestre fosse perfettamente visibile e per realizzarlo ho lavorato mettendo delle gelatine neutre sulle finestre. Chi affronterà quei restauri, un giorno, dovrà tener conto di queste mie intenzioni.

Nella presentazione del restauro alla LXXI edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica lei ha parlato proprio di questo. Ha detto che nel film ci sono delle sequenze con riprese fatte con la macchina a mano che sono un po' mosse e che, volendo, con i mezzi a disposizione oggi, si sarebbero in qualche modo potute migliorare stabilizzandole, ma che invece si è preferito non intervenire per preservare il film così come era stato girato.

Non è corretto intervenire su tutto. È stato fatto un grosso lavoro sul colore perché, appunto, bisognava ritrovare quell'atmosfera voluta da Scola, che è l'atmosfera centrale dal punto di vista drammaturgico: questa assenza di colore dà molta emozione alla storia. Nel





Una giornata particolare di Ettore Scola

film, però, ci sono anche alcune piccole imperfezioni tecniche che dipendono da come il film fu girato all'epoca, e che in alcuni casi potevano certamente essere anche casuali: ma se Scola non le avesse gradite sarebbe probabilmente intervenuto rigirando la scena. Mettersi a correggerle perché oggi il digitale lo permette è proprio ciò che bisogna evitare in un restauro. Tutti i restauratori lo sanno molto bene, ma io non sono un restauratore di professione e questa è stata per me una piccola lezione.

Rispetto al discorso che faceva sul colore nel cinema, lei una volta ha detto che «il cinema deve sfuggire alla dittatura del colore». Cosa intendeva?

La dittatura del colore è duplice. Innanzitutto ce n'è una di base, di tipo politico-economico. A un certo punto il b/n nel cinema è stato vietato, come se un giorno qualcuno decidesse che il disegno o la scultura nell'arte debbano essere banditi. Così, senza un motivo. Non c'è stata una ragione legata allo sviluppo tecnologico. Perché la tecnologia del b/n è splendida e permette ancora oggi, ai pochi fortunati fotografi che la utilizzano, di realizzare delle foto meravigliose. Noi nel cinema ci siamo tagliati fuori una fetta di emozionalità e di possibilità espressive perché è stato deciso da qualcuno che il b/n aveva ormai fatto il suo tempo. Forse perché non poteva essere inserita la pubblicità a colori in un film in b/n, o perché qualche dirigente delle televisioni ha ritenuto il film in b/n semplicemente triste. Resta il fatto che questo, comunque, fu un grande arbitrio.

Infatti il colore ha mutato il modo di fare cinema, soprattutto per voi direttori della fotografia.

Intanto bisognerebbe dire che i film sono colorati, più che a colori, e che il colore varia a seconda della pellicola, perché ce ne erano diverse sul mercato come la Kodak, la Orwo, l'Agfa, la Fuji e anche la Ferrania. Sono state le pellicole che, in parte, hanno influenzato l'uso del colore.

Lei quali pellicole ha usato nei suoi film?

Io sono sempre stato legato alla pellicola Kodak e non ho mai girato nemmeno un metro con le altre. Ricordo la prima foto che ho fatto con una macchina fotografica prestatami dal figlio di un

mio amico, una bella Leica, si parla della fine degli anni '50 prima di iscrivermi al Centro Sperimentale di Cinematografia. Andammo fuori in campagna con questa macchina fotografica e trovammo un casolare rosso. Era il tramonto e il sole proiettava su questo casolare l'ombra di un pino. Io feci una foto con la pellicola Kodachrome e il colore che venne fuori mi impressionò in una maniera tale che da quel momento decisi di fare sempre film a colori. Era il famosissimo rosso imperiale Kodak e un giallo la cui calda luminescenza si ritrova solo nell'oro o nelle *Danae* di Tiziano. Io amo i colori e mi piacciono i pittori che li utilizzano molto. Come sensibilità personale non amo le penombre, i pastelli, le raffinatezze. Sono un direttore della fotografia molto "rozzo" nelle mie scelte. La pellicola Kodak, con i suoi rossi e i suoi dorati, corrispondeva alla mia sensibilità e quindi l'ho sempre preferita.

Ma perché afferma che la dittatura del colore è duplice?

Oltre alla scomparsa del cinema in b/n, c'è anche un altro fattore che ha condizionato l'utilizzo del colore nel cinema: cioè il fatto di non poterlo modificare perché la gran parte dei film viene girata dal vero. I grandi scenografi, come ad esempio Dante Ferretti o Luciano Ricceri, con cui ho avuto l'onore di lavorare tante volte, cercano di trovare soluzioni visive molto interessanti specialmente quando si lavora in studio. Il problema si complica quando si gira dal vero, sia per gli interni sia per gli esterni, e ciò a prescindere dal genio dello scenografo che, naturalmente, può fare la differenza. A volte, infatti, la scena richiederebbe, dal punto di vista del colore, qualcosa di più, e invece la maggior parte delle volte te la tieni così come è.

Cioè non si interviene sul colore come su altri elementi del film?

La maggior parte dei miei film, come quelli dei miei colleghi, sono film colorati in cui non c'è un impiego creativo del colore. Sono stati girati a colori perché la realtà è colorata e non si poteva modificare tutto se non girando in studio, ricostruendo una realtà artificiale con tutti i costi aggiuntivi e i tempi che questo comportava. Ad esempio per *Il viaggio di Capitan Fracassa* (1990), sempre di Scola, abbia-

mo girato in studio, ma per fare gli esterni giorno fuori dal teatro ho dovuto convincere la produzione a girare di notte, perché il sole che avevamo riprodotto in studio non poteva competere con il sole vero. Purtroppo, però, il più delle volte nei miei film non ho potuto fare molto perché non avevo i mezzi o non potevo aspettare l'ora giusta della luce. Questo accade nelle riprese normali. Non bisogna guardare ai casi particolari come *Professione reporter*, dove erano previsti tre mesi di lavorazione e invece ce ne abbiamo messi cinque. Oppure a un film come *Pane e cioccolata* dove le riprese sono durate sei mesi. In tutti gli altri casi siamo sotto la dittatura dei colori esistenti in natura, una natura spesso alterata e ricolorata dagli uomini in maniera dissonante.

Eppure nel cinema c'erano stati dei tentativi di intervento creativo sul colore.

Esemplare è quello che successe con *Deserto rosso* (1964) di Antonioni, quando dovevano girare una scena di una fabbrica chimica. L'edificio era di colore rosso e accanto c'era un bosco verde. Antonioni pensava che ci fosse troppa discordanza tra questi due colori, e arrivò a convincere Ponti a dipingere gli alberi di grigio perché con il rosso creava meno contrasto e l'inquadratura diventava molto elegante e bella visivamente. Era tardi e quindi decisero di girare l'indomani. Durante la notte Antonioni sentì un tuono lontano, capì che cominciava a piovere e in pigiama con l'ombrellino, perché il set non era troppo lontano dall'albergo, andò a vedere da solo il grigio degli alberi cominciare a scolorirsi. La sua immagine perfetta scompariva lentamente e il colore naturale riprendeva il sopravvento! Vinceva ancora una volta la dittatura del colore così come è nella realtà. Ecco perché Antonioni ebbe l'idea, l'intuizione strepitosa e decisiva per il futuro di noi cineasti, che forse con un mezzo che non fosse la pellicola si potesse intervenire cromaticamente in una parte dell'inquadratura senza per questo modificarla tutta.

Con Antonioni, per *Il mistero di Oberwald*, avevate sperimentato un utilizzo in maniera espressiva del colore. Da allora a oggi si è riuscito a continuare su questa strada?

Tengo a precisare che non fu un esperimento incentrato solo sul colore. Fu invece il

tentativo di cambiare il modo di fare cinema che Antonioni ha intuito prima di tutti. Io ero il suo braccio destro, il suo giovane direttore della fotografia, il suo Sancho Panza. Ricordo perfettamente le motivazioni che lo spinsero nella sua ricerca. Era la sensazione, per un regista visuale come lui, che l'utilizzo del colore nel cinema, come era stato fatto fino ad allora, fosse molto casuale: siccome i film sono a colori li facciamo con i colori che troviamo nella realtà. Antonioni preconizzava l'utilizzo di nuovi sistemi, come l'elettronica, per poter intervenire già in fase di ripresa nella composizione e nel controllo del colore.

Quindi siete stati tra i primi a tentare di utilizzare un mezzo alternativo alla pellicola?

Non siamo stati i primi in assoluto nel mondo a promuovere l'esperimento, finanziato dalla Rai, sulla ricerca e i possibili sviluppi di una nuova forma di cinematografia, registrata invece che su pellicola su nastro da 2 pollici. Dopo è venuta l'alta definizione, poi è venuto il digitale. Ma l'intuizione era già tutta lì. Quindi io mi porto dietro questo background, perché le lezioni di Antonioni, alle quali ovviamente anch'io ho dato il mio contributo, me le porto dentro ancora oggi.

Torniamo, invece, al restauro di *Una giornata particolare*. C'è stata una sequenza che ha creato particolari problemi e per la quale magari c'è stato più bisogno di interpellare Scola?

Una sequenza su cui ci siamo soffermati abbastanza è quella famosissima sulla terrazza del palazzo, quando i due protagonisti sono tra le lenzuola stese. Il bianco delle lenzuola nel negativo originale era piuttosto spento e abbiamo dovuto lavorare molto per riuscire a dare anche a questo bianco un po' di materia, affinché non risultasse troppo slavato. Inoltre, siamo stati a lungo sulla scena in cui la Loren dà lo schiaffo a Mastroianni, per cercare di capire come tenere i due di profilo, cioè quanto visibili e quanto in silhouette.

Molto importante nello sviluppo del film è l'inizio con le scene di repertorio e poi il passaggio alle immagini dello stabile che si risveglia con le bandiere che vengono esposte. In questo caso come avete operato?

Il lavoro principale, su suggerimento di Ettore, è stato quello di accettare, all'inizio del film, un po' di più il senso della mattina presto, prima che tutti escano, quando si vede l'esterno del palazzo, perché nell'originale non si sentiva che era quasi buio. Ma, come dicevo, la difficoltà principale è stata capire fino a che punto il colore che caratterizza tutto il film dovesse essere percepibile. Questa è stata la preoccupazione che ci ha accompagnato per tutta la lavorazione.

Invece nelle scene di repertorio all'inizio del film?

Per quelle abbiamo tentato di non toccare la grana.

In alcune copie queste scene erano seppiate.

No, nella versione originale sono assolutamente in b/n. Abbiamo cercato di fare in modo che nelle prime inquadrature del film si passi da un b/n puro (le immagini di repertorio) per poi entrare in un qualcosa che è una specie di b/n. Ma non avremmo potuto, né credo Scola volesse, far sì che le immagini diventassero quotidiane. Quelle immagini dell'arrivo di Hitler sono fatalmente, anche nell'immaginazione dei due protagonisti, qualcosa di storizzato, di fissato, non è la quotidianità. Accentuano quel senso di privazione da parte dei protagonisti che pervade tutto il film. Essi vivono la loro non-storia in un contesto che, in fondo, è loro estraneo. Gli avvenimenti di quella giornata non sono che un'eco lontana e appena percepibile, sommersa come è dal battito dei loro cuori. Per me in ciò risiede la forza del film. La privazione del colore in una giornata dove tutti innalzano nel cielo blu bandiere colorate rappresenta la chiave visiva del film. E diventa chiaro come questa scelta sia stata non di ordine puramente tecnico-estetico, bensì squisitamente narrativo. Antonioni avrebbe definito questo come la "drammaturgia del colore", o meglio, "drammaturgia dell'assenza del colore". Poche volte al cinema si è arrivati, come in questo film, a una tale perfetta armonia tra forma e contenuto. Questa esperienza, certamente, resta un'esemplare lezione per tutti coloro che vorranno, nel fare film, porsi il problema fondamentale della narrativa cinematografica tra bianco e nero e colore.

Scola è stato contento del lavoro? Ha finalmente rivisto il film come lo aveva pensato?

Sì. Forse in questa versione ha visto la sua idea e quella di De Santis ancora più vicina al desiderio e all'intuizione di allora. Gli strumenti digitali con cui ho lavorato e l'abilità dei tecnici del laboratorio L'immagine ritrovata di Bologna che hanno collaborato a questa impresa, hanno permesso, per esempio, di agire sul contrasto, soprattutto in certe scene che erano leggermente meno incise. Il contrasto in fotochimica è qualcosa da maneggiare con molta cautela anche perché è laborioso, rischi di fare danni e non puoi tornare indietro. Mentre con il digitale puoi apprezzarne immediatamente il risultato e se non va bene puoi correggere tutto in un secondo.

Questo cambiamento epocale, la fine della pellicola e il passaggio al cinema digitale, come lo vive da direttore della fotografia?

Io sono un caso particolare, avendo partecipato già dalla fine degli anni '70, da coprotagonista, all'esperimento di Antonioni. Il mio giudizio è falsato. Penso comunque che questo sia un grande cambiamento, che io ho sentito arrivare da allora. Il lavoro che Antonioni e io facevamo normalmente su pellicola non si poteva fare, e vantaggiosamente, anche su nastro 2 pollici? Noi ce lo chiedevamo già da anni quando altri non si ponevano neanche la questione. Quindi per me l'avvento del digitale non ha rappresentato una novità assoluta. Il cambiamento però è stato troppo repentino e non necessario. Perché il progresso dell'industria, dal punto di vista anche economico e finanziario, non si sofferma sui dettagli e su scelte di tipo estetico. Quando ancora l'alta definizione era assolutamente inferiore alla pellicola (secondo me lo è anche oggi, in un certo senso) il sistema fotochimico è stato totalmente abbandonato. Secondo me il cinema avrebbe dovuto continuare ancora per molti anni, e forse per sempre, a catturare le immagini con il mezzo fisico, cioè la pellicola. Si sarebbe potuto avere così un bel negativo con milioni di informazioni non numeriche ma fisiche e poi, successivamente, avremmo riversato il tutto su un supporto digitale. Avevamo questa meraviglia, ma purtroppo questa epoca d'oro è durata poco, una quindicina d'anni. Quello è stato un momento straordinario per il cinema: si poteva

no catturare le immagini con il mezzo più plastico, con quella plasticità che oggi scarseggia sempre, e avremmo evitato di trasformare il cinema completamente in digitale, di avere questa omogeneità per cui tutti i film rischiano di essere "iperincisi", freddi, come scolpiti nel marmo. Questo "iper" non serve al cinema che, secondo me, deve essere anche semplice e più umano. Si poteva tenere ancora viva questa tradizione. Comunque certe imprecisioni, come la proiezione che ballava leggermente, oggi sarebbe insopportabile. Non solo la tecnologia è mutata, ma anche gli spettatori: e in modo rapidissimo. Abbiamo perduto un po' della poesia del cinema. Queste direttive di percorso non sono state decise da noi autori, per cui siamo stati in qualche modo costretti ad adattarci. Come un soldato a cui dicono di andare da una parte perché i ponti alle spalle sono stati (da noi stessi) tagliati. Non ci hanno indicato due direzioni. Sarebbe un mondo ideale che purtroppo non esiste. Io, infatti, sono felice di aver vissuto a cavallo di questo cambiamento da protagonista, e se mi capitasse di fare un film in pellicola sarei contento di farlo, però sento che farei una cosa che non è più nei tempi. Quando la storia spinge verso una direzione obbligata, bisogna affrontare la realtà, non disprezzandola e trincerandosi in un apriorismo romantico, bensì cercando di capire quale opportunità ci può dare.

L'utilizzo del digitale ha senz'altro portato moltissimi vantaggi nella realizzazione di un film, soprattutto ha sensibilmente accorciato i tempi di lavorazione.

Sì, ma di quali film? Il problema è tutto qui! Forse per dei piccoli film che non vedranno mai o solo sporadicamente lo schermo? Forse sì. Ma per il tipo di film di cui stiamo parlando, quella del minor costo è una falsità che circola liberamente e non c'è modo di arrestarla perché la gente vuole credere che, grazie al digitale, il cinema da aristocratico sia diventato finalmente democratico. Credo ci si accorgerà presto delle conseguenze di questa solenne bufala, e il risveglio sarà ancora più amaro. Si guarda ai piccoli vantaggi pratici che le nuove tecnologie portano e non ci si occupa del problema essenziale: della libertà creativa che queste tecnologie ci offrono. Forse è perché non siamo preparati o temiamo questa grande apertura di creatività che abbiamo

dinanzi, e ci attardiamo a parlare di dettagli? La lezione di Antonioni non sarebbe dunque servita a niente? Certo, una cosa strepitosa del digitale è l'assenza dell'ansia di andare in laboratorio a vedere in proiezione i giornalieri. Ho passato una vita, come tutti, nell'angoscia fino a che non si andava a vedere quello che si era girato. Spesso lo si proiettava in un cinema di quart'ordine, a mezzanotte. Quasi sempre faceva schifo. E allora via, telefonate e correte al laboratorio a Roma... ma spesso non era successo niente di preoccupante. Vivevamo in un terrore che il più delle volte non aveva ragione di esistere. Devo dire, però, che in qualche modo la pellicola si vendica, perché anche oggi c'è il pericolo che una proiezione digitale, se il proiettore non è perfettamente regolato e tarato, possa andare male. Noi abbiamo sempre sognato, nella nostra ignoranza, che con l'arrivo del digitale saremmo stati a posto. Il film veniva visto a Roma, qui al laboratorio Technicolor, o a Tokyo o a New York così com'era. Una volta sono entrato con mia moglie in una sala a New York a vedere un film per il quale avevo lavorato (*Titus*) che ovviamente doveva essere uguale a quello fatto a Cinecittà. Quando è cominciata la proiezione ho detto: «Questo non è il mio film, abbiamo sbagliato sala». Ma mia moglie mi ha fatto notare che c'era Anthony Hopkins vestito da antico romano e che il film era quello. Mi sono rifiutato di vederlo e sono uscito dalla sala: quella copia digitale era completamente blu, realizzata a Toronto senza naturalmente avermi interpellato. Ma quando ho protestato mi sono state dette le stesse cose che si dicevano per la pellicola, cioè che il proiettore non andava bene e che era colpa della sala. Allora siamo daccapo!

Le cineteche hanno una sorta di rimpianto per la pellicola, per quanto riguarda i tempi di conservazione dei film. La pellicola ancora oggi, se custodita secondo i più avanzati standard come negli archivi della Cineteca Nazionale, garantisce una durata di centinaia di anni. Invece i supporti digitali ogni due, tre anni vengono superati da nuovi formati. Questo è un punto veramente drammatico. Io sono il fondatore di Imago, European federation of Cinematographers, che è un'associazione mondiale di direttori della fotografia.

Facciamo ogni anno a Oslo un meeting internazionale dedicato allo stato dell'arte proprio relativo a questo problema. Abbiamo pubblicato anche un volume che si intitola *Il paradosso del digitale*. Tutti sognano che con il digitale non si avranno più problemi e invece si scopre che, tra vent'anni, per rifare l'edizione di un film in digitale i costi di lavorazione saranno incomparabilmente maggiori rispetto a una stampa da un semplice internegativo che, se ben conservato, dopo vent'anni è ancora giovanissimo e non mostra una ruga. Inoltre, non ci saranno più mezzi tecnici adeguati per leggere tutti i formati. Allora conserviamo i diversi strumenti tecnologici di riproduzione digitale oggi esistenti in un ipotetico "iperdeposito dell'usato"? Li teniamo tutti lì perché un giorno forse uno di questi potrebbe servire per un determinato film? È un tema che oggi, purtroppo, viene ignorato anche dai giovani registi che non pensano (o magari non hanno i mezzi) di stampare un internegativo dei loro film e non si rendono conto che così facendo le loro opere sono destinate alla cenere. Questa secondo me sarà la sfida che, nei prossimi anni, bisognerà affrontare tutti insieme: autori della fotografia, registi, produttori e distributori.



I MESTIERI DEL CSC

Allievi del Csc sul set con Beppe Lanci. Foto di Alberto Guerri





«La fotografia non è una scienza esatta»: parola di Giuseppe Lanci, docente di riferimento al Centro Sperimentale. Però è, ormai, una scienza, e per insegnarla occorre aggiornare continuamente i mezzi tecnici a disposizione, senza mai perdere di vista l'aspetto «umano» del lavoro. Un'apparente contraddizione, una grande scommessa didattica.

