

SOMMARIO

- 3 *Nell'asse del reale: carnevale, fotografia, cinematografo*, di Jesús González Requena

- 17 **La tradizione del film**
Testo, filologia, restauro
a cura di Michele Canosa
- 19 *Presentazione*, di Antonio Costa
- 21 *Immagini e materia. Questioni di restauro cinematografico*, di Michele Canosa
- 49 *La copia infedele. Per una filologia dell'opera filmica*, di Giovanni Beni e Clelia Sedda
- 59 *Il restauro dei film. Su alcuni mutamenti nella politica cinetecaria*, di Bianca Pini
- 69 *«L'immagine ritrovata», ovvero prassi ed esperienza di un laboratorio di restauro cinematografico*, di Nicola Mazzanti e Gian Luca Farinelli
- 79 *Like raisins in a bun: le due versioni di «Blackmail»*, di Alberto Boschi
- 87 *Effetto diorama. Sulla nozione di testo nel cinema delle origini. Una nota*, di Leonardo Quaresima
- 93 *Storia delle distruzioni*, di Raymond Borde

- 105 *Della vera immagine (saggio su «La doppia vita di Veronica»)* (Vincenzo Buccheri)/*Tutto il sapere del mondo: «Prospero's Books» di Peter Greenaway* (Cristiana Malaguti)/*Nuovo cinema italiano: L'oblio della storia. Conversazione con Guido Chiesa - L'unico altrove possibile. Conversazione con Gabriella Morandi e Daria Menozzi - Il lavoro dello sceneggiatore. Una lettera di Franco Bernini/Un produttore diverso* (Fulvio Accialini e Lucia Coluccelli)/*Le città del cinema: Bergamo. Un bellissimo film austriaco* (Paola Brunetta)/*Le città del cinema: Torino. Il confine dell'amnesia. Conversazione con Zvonimir Maria Grill/Le città del cinema: Trieste. Humor ceco e malinconia slovacca* (Paola Brunetta)/*Le città del cinema: Bologna. I silenzi e i sentimenti. Conversazione con Jillali Ferhati/Le città del cinema: Pesaro. Lungometraggi o film a episodi?* (Monica Dall'Asta)/*Nuovi percorsi storiografici* (Elena Dagrada)/*Libri ricevuti*

LA TRADIZIONE DEL FILM

Testo, filologia, restauro



Immagini e materia.
Questioni di restauro cinematografico
di Michele Canosa

I grandi frantumi dell'antichità, inutili finor alla scienza perché erano giaciuti squallidi, tronchi e slogati, arrecano de' grandi lumi tersi, composti ed allogati ne' luoghi loro¹.

Per alludere a cose di cinema, di un cinema trascorso, abbiamo scomodato Vico. Ora, però, gli risparmiamo almeno la parafrasi. Eppure si tratta proprio di questo — stiamo per dire: una *scienza nuova*. Che resta da fondare. Una scienza del restauro dei film. Qui riponiamo i voti. Quanto a noi, ci proponiamo di affrontare alcune questioni e di avanzare qualche sommessima proposta.

Circoscriviamo il campo. Ci volgiamo all'«epoca del nitrato» e per elezione, ai film muti, fino al cosiddetto «cinema primitivo». Non che i film sonori si sottraggano a preoccupazioni di conservazione-restauro, anche i più recenti: se n'è accorto Martin Scorsese nel vedere i propri film intristiti e rossi; lo sa chiunque abbia assistito a una rassegna di Godard; lo ha compreso da tempo la Disney che ripropone ogni Natale i suoi classici. Il film sonoro e a colori ha problemi suoi propri. Inoltre, occorre constatare: più retrocediamo, più il corpus dei film diventa incerto, corrotto, frammentario, diruto. Rinunceremo per una volta alle lamentazioni e alla rituale obiurgazione. Né adesso esamineremo partitamente le cause della perdita: l'incuria e i rischi d'ignizione (pellicola infiammabile); il decadimento fisiologico (instabilità del nitrato); l'usura che è la conseguenza inevitabile del fatto stesso che il film si dia come «immagini in movimento» — la proiezione:

Il prodotto riceve il suo ultimo *finish* nel consumo. Una ferrovia sulla quale non si viaggi e che quindi non si logori e non venga consumata è soltanto una ferrovia «in potenza», e non in realtà. Senza produzione non v'è consumo; ma, non v'è nemmeno una produzione senza consumo, giacché a questo modo la produzione sarebbe senza scopo².

Ci sono ragioni storiche e quelle brutali della merce. Raymond Borde ha narrato questa storia dei film, che si configura come *histoire des destructions*³. A

1 G.B. Vico, *Scienza nuova*, in *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, p. 491.

2 K. Marx, *Introduzione a «Per la critica dell'economia politica»* (1857), Editori Riuniti, Roma 1974³, p. 179.

3 R. Borde, *Les Cinémathèques, L'Age d'Homme*, Lausanne 1983, cap. 1 (vedi nel presente numero la traduzione: *Storia delle distruzioni*).

seguito di tali vicissitudini — mezzo secolo di cinema, semplicemente — non è sicura la consistenza di quanto resta e, a tutt'oggi, solo parzialmente se ne conosce l'identità. E questo resto sopravvissuto — rovina esemplare di un'epoca che chiamiamo Modernità — dura ancora fatica a trovare luogo nel «bacino dei beni culturali», dunque a beneficiare di una qualche politica conseguente, con grave rischio della sua perdita definitiva. Un'altra storia controcorrente, fin dalle origini del cinema ha protestato la salvaguardia e la tutela dei film, facendo appello, tra alterne fortune, a istanze diverse: documentativa⁴, legittimazione estetica⁵, valore culturale⁶, memoriale⁷. Nel 1980, in sede internazionale e con formula solenne è stata proclamata — esattamente: raccomandata — la Carta dei diritti delle immagini in movimento⁸. Tale dichiarazione è certo nobile cosa e fidedegna ma, dobbiamo convenirne, si è dimostrata inefficace sul piano delle legislazioni nazionali:

Nous pouvons la considérer comme l'équivalent de la Charte des droits de l'homme, qui conserve toute sa validité malgré le fait que dans la plupart des pays ces droits sont systématiquement violés⁹.

Insomma, più volgarmente, c'è di mezzo un mare — di problemi.

Ad ogni modo una Carta della conservazione dei film è stata fissata, mentre non ne esiste una analoga per il restauro. Del resto, in Italia, una Carta del restauro delle opere d'arte è stata promulgata solo nel 1972. (È superfluo aggiungere che qui le opere cinematografiche non vengono menzionate.) Lasciamo da parte le questioni di giurisprudenza. Sul piano del protocollo cinematografico la situazione non è migliore. La FIAF (Fédération International des Archives du Film) ha prodotto una cospicua letteratura sui sistemi di conservazione archivistica dei film ma, come lamentava Enno Patalas¹⁰,

tratta solo della conservazione fisica delle copie — le condizioni igrometriche, la temperatura, i magazzini, ma non tratta dei procedimenti di restauro; per non parlare di quelli della ricostruzione.

4 Cfr. B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire. Création d'un dépôt cinématographique historique* (1898); estratto in *Eternel cinéma*, numero monografico di «Le Courrier de l'UNESCO», août 1984.

5 Cfr. R. Borde, *op. cit.*, cap. III.

6 Cfr. *Il cinema come bene culturale* (Atti del convegno, Venezia 25-29 marzo 1981), La Biennale/Eri, Venezia/Roma 1982.

7 Cfr. *CinéMémoire* (Catalogo del festival omonimo, Paris 4-11 octobre 1991) par E. Toulet, avec la collaboration de Ch. Belaygue.

8 *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement adoptée le 27.X.1980, 37ème séance plénière, à Belgrade*, UNESCO, tr. it. in *Film da salvare. Guida al restauro e alla conservazione*, a cura di P. Cherchi Usai, numero monografico di «Comunicazione di massa», vol. III, a. VI, settembre-dicembre 1985.

9 P. Cherchi Usai, «*Le Droit naturel*» des cinémathèques, in *CinéMémoire* (Atti del Colloque international d'information, Paris 7-9 octobre 1991, organisé et présenté par M. Ciment), FEMIS-AMIS, Paris 1992, p. 155.

10 R. Cosandey, *Conservare, restaurare, mostrare. Pratiche di salvaguardia del cinema muto*, intervista a E. Patalas, in *Film da salvare*, cit., p. 42. Patalas fa riferimento al *Manuel des archives du film*, FIAF, Bruxelles, 1980.

Sotto l'aspetto della salvaguardia-tutela dei reperti originali, la manualistica più recente della FIAF¹¹ distingue tra *preservazione passiva* e quella *attiva*. La preservazione passiva è sinonimo di «deposito» (*storage*, in inglese; *stockage*, in francese). Si tratta di custodire i materiali d'archivio in un ambiente ottimale e di non esporli a rischi meccanici. La preservazione attiva raggruppa diverse pratiche e procedimenti: esame e selezione tecnica, *conservazione*, metodi di magazzinaggio in ambienti adeguati, ordinamento e controllo del materiale depositato. Ma anche: aggiornamento delle schede, sorveglianza dei siti, classificazione del materiale custodito. Infine: *restauro tecnico*, trattamento superficiale, duplicazione e controllo di qualità.

Abbiamo evidenziato due termini: *conservazione* e *restauro tecnico*. La *conservazione* (in accezione procedurale) fa parte della *preservazione*: comprende tutti i provvedimenti e i sistemi cautelari per assicurare la sopravvivenza di un documento filmico e impedire il suo (ulteriore) degrado. Il *restauro tecnico* è ancora una procedura di salvaguardia: il trattamento preparatorio del reperto in vista della sua duplicazione e a fini preservativi. Allorché la copia preservata è in buono stato, questo livello d'intervento viene ricondotto alla semplice *ristampa*¹². Il *restauro tecnico* si distingue dal *restauro senz'altro*: ovvero i sistemi di compensare il degrado, con lo scopo di restituire al film la sua qualità originaria (il suo contenuto visivo e/o sonoro). Il *restauro*, così genericamente inteso, si distingue a sua volta dalla *ricostruzione*: questa è funzionale alla presentazione pubblica di un dato film e si compendia nel rifacimento del montaggio — sempre nel rispetto del montaggio originale — di copie preservate ma incomplete o di copie con montaggio diverso o scorrettamente montate. Altri documenti FIAF distinguono: *restauro tecnico* e *restauro redazionale*¹³. Qui, il *restauro tecnico* (eliminazione dei difetti e dei danni di tipo fisico-chimico) prevede il ripristino del film in funzione della duplicazione e in vista della proiezione. Mentre il *restauro editoriale* s'identifica con quanto sopra denominato «*restauro*» tout-court (riportare il film alla sua forma originaria) e comprende la *ricostruzione* (recupero delle parti mancanti e revisione del montaggio). Il *restauro tecnico* precede quello editoriale e ne è condizione.

A parte queste indicazioni, in effetti, la manualistica FIAF non aggiunge molto altro.

Tuttavia, dette nozioni, pure insufficienti, non hanno niente di burocratico. Piuttosto, le categorie mobilitate appaiono neutre e non sempre adeguate. Eliminare i graffi vuol dire agire sul tessuto figurativo del film e sulle tracce della sua storia; tirare un controtipo è far sorgere un nuovo stato editoriale della

11 Cfr. *Préservation des films et du son*, par H. Schou, avec la collaboration de H. Brown, Hans-Eckart Karnstädt, J. Kuiper, Bruxelles, FIAF, s.d. [ma 1990], cap. 1.

12 Cfr. V. Pinel, *Il restauro del film: prospettive e problemi*, in *Film da salvare*, cit., p. 21; relazione tenuta al Congresso di Cerisy-la-Salle 17-25 août 1985, dedicato a *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, sous la direction de J. Aumont, A. Gaudreult, M. Marie (Atti apparsi presso Publications de la Sorbonne, Paris 1989).

13 H. Volkmann, *Film Preservation. A Report of the International Federation of Film Archives*, National Film Archive/British Film Institute, London 1965; tr. it. in *Film da salvare*, cit.

copia. La materia dell'espressione del film non è indifferente: un intervento «tecnico» non è solo condizione del restauro, ne è già una fase. Per converso la polarità procedurale dell'intervento (tecnico/editoriale) tradisce un'anfibolia rispetto all'oggetto a cui si applica: il film quale *oggetto concreto* e quale *testo*. Si conserva-restaura un oggetto concreto, si ricostruisce un testo. Il termine «originale» vive di una ambiguità. Questa duplicità — sottesa ma non esplicitata — è l'ambito entro cui si muove il restauro cinematografico, ne istituisce le pertinenze e le soglie d'intervento. Occorrerà fondarla teoricamente e misurarne le conseguenze. Il restauro è un metodo e una prassi, non una tecnica. Si serve di tecniche ma in esse non si esaurisce. Interviene sulla materia ma restituisce testi. Questa duplicità definisce, ancora, le competenze del restauratore e il sapere richiesto. Il restauratore dovrà avere familiarità con i materiali e le tecnologie storiche come con il *know-how* disponibile (e compatibile) ma, insieme, dovrà avere competenze estetiche, filologiche, storiche (e giuridiche). Sul piano operativo, tale duplicità, tende a divaricarsi: qui sorge il limite che il restauratore deve saper riconoscere: da un lato, il sapere scientifico settoriale e la specializzazione tecnica; dall'altro, la *expertise*, l'autorità storica e filmologica. È allora che il restauratore deve rimettersi agli esperti. La disposizione del restauratore partecipa della pazienza del collezionista e dell'abilità fabril (a volte del *bricoleur*), condivide la passione del cinefilo e il rigore dello studioso. Non si tratta di definire il decalogo del restauratore virtuoso ma di ritagliare una figura e assegnargli dei compiti. Notava Borde: «L'expérience prouve que le métier du conservateur et celui de metteur en scène sont incompatibles»¹⁴. A maggior ragione, vale per il restauratore. Ma i due mestieri sono incompatibili forse perché si somigliano. Un restauratore cinematografico è più vicino a un cineasta che non a un perito. — Un cineasta che «gira» il film di un altro.

Trovare — l'etimo ammette — è anche «girare»; *ritrovare* un film è girarlo due volte.

In una *Antologia del cinema muto italiano (1896-1926)* a cura della Cineteca Nazionale, disponibile in 16 e 35 mm, comunque in b/n, in questo florilegio non privo di meriti scolastici, viene riportata la scena finale di un film Ambrosio del 1909, *Ero e Leandro*. Se non fossimo avvertiti dalla «voce del padrone» (voce over), mai potremmo sospettare che in questa immagine meridiana (quale risulta), ai bordi di una riva serotina (il film era colorato), muore la vivida face (indistinguibile) e la ninfa si spegne. La sottrazione delle tinte originali pregiudica qui non solo l'«espressività» cromatica (e la similitudine) ma la stessa intelligibilità della scena.

Senza le imbibizioni in azzurro — elementare «effetto notte» — i notturni primitivi e muti diventano solari e ridicoli, una notte involontariamente surrealista («la notte, accanto ad essa, è giorno»). Senza coloriture, certi numeri non sarebbero «attrazioni»: le innumerevoli danze serpentine, Loie Fuller ridotta a falena. E interi generi probabilmente non sarebbero: la *féerie*, per esempio (il

14 R. Borde, *op. cit.*, p. 81.

colore è strutturale del Meraviglioso, quanto il b/n del realismo).

In passato, le cineteche, anche quelle più prestigiose, si sono limitate a trarre, da primitivi film in nitrato, controtipi in b/n su pellicola *safety* 16 mm, distruggendo quindi le copie originali. Le ragioni sono comprensibili — le solite: di economia (il 16 mm costa meno), di carenza strutturale (mancanza di alloggiamenti adeguati), di sicurezza (infiammabilità del nitrato), di urgenza (il nitrato è instabile e il processo di degenerazione è precoce, progressivo, irreversibile). E altre ancora. Insomma, una «politica di emergenza».

Nella conduzione delle politiche cinetecarie, i responsabili si sono trovati a dover scegliere tra istanze diverse: *conservare, restaurare, mostrare*. I tre termini si sono rivelati contraddittori o alternativi¹⁵. Tuttavia, la ripresa d'interesse verso il cinema muto, occasionato soprattutto da mostre cinematografiche specializzate ma non esclusive, suscita oggi condizioni nuove e profila un tentativo di superamento della contraddizione:

L'opposition entre Ernest Lindgren, directeur de la National Film Library de Londre, soucieux avant tout de préserver, et Henri Langlois, cofondateur de la Cinémathèque Française, attaché à montrer les films, s'est résolue dans une nouvelle donne. Seule la présentation publique de films — pour un public élargi au-delà du cercle des *aficionados* — peut relancer et justifier la politique de restauration¹⁶.

I film proposti in questi festival internazionali del cinema muto (*Le Giornate di Pordenone, Il cinema ritrovato* di Bologna e il più recente *CinéMémoire* di Parigi), così come la pubblicistica e i convegni ad essi collegati, dimostrano che i modi di restaurare i vecchi film sono molti. Diciamo che il restauro cinematografico verifica quello che la filmologia ha sempre saputo: «... ogni testo ha il suo problema critico»¹⁷. La soluzione dunque non può essere univoca, né valida per tutti. Possiamo avanzare che è l'opera stessa che detta le condizioni di soluzioni possibili. La soluzione non è univoca e — auspichiamo — non definitiva.

Varrà per il film il principio acquisito nel restauro d'arte: ogni intervento dev'essere reversibile — il che conduce a un'etica e, dunque, a una deontologia¹⁸; ogni intervento dev'essere documentato (importanza degli apparati critici e della documentazione). Fatti salvi i principi della *reversibilità dell'intervento* (che, comunque, non deve mai compromettere il reperto) e della *preservazione*, attualmente i criteri più sorvegliati di restauro sono riconducibili alle seguenti opzioni: *volontà dell'autore; prima proiezione pubblica; inoltre, resa dello stato della copia-testimone; versione migliore* (non nel senso di *codex optimus*, ma ritenuta migliore per una edizione moderna, perlopiù commerciale)¹⁹.

15 Cfr. l'intervista a Patalas di R. Cosandey, *op. cit.*

16 M. Ciment, *Introduction a CinéMémoire* (Colloque), cit., p. 10.

17 M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Sansoni, Firenze 1977³, p. XI.

18 Cfr. R. Edmonson, *Etica e principi del restauro*, in «Cinegrafie», n. 4, 1991, pp. 57-63.

19 Cfr. E. Bowser, *Alcuni principi di restauro del film*, in «Griffithiana», nn. 38-39, 1990, pp. 170-171.

Occorre riconoscere che ciascuno di questi criteri, e i metodi che ne derivano, ha le sue buone ragioni; così, allo stato delle cose, difficilmente possono coincidere o essere unificati. Ma qui non è in causa una pluralità di metodi — anzi, altri non meno corretti dovremo individuare — quanto piuttosto una deficienza o insufficienza metodologica corrente. Certo, gli archivi fanno quello che possono: e oggi, superata non l'emergenza ma la politica ad essa ispirata, essi scontano il limite di una certa improvvisazione e comunque dell'empirismo. È giunto il momento, anche nel campo del restauro cinematografico, di accogliere l'appello di Cesare Brandi²⁰:

Togliamo per sempre il restauro dall'empirismo dei procedimenti e lo integriamo alla storia, come coscienza critica e scientifica del momento in cui l'intervento di restauro si produce.

Uscire dall'empirismo dei procedimenti richiede un gesto di fondazione teorica, ma di una teoria che sappia affrontare i problemi empirici. Riteniamo che il restauro, in quanto pratica, richieda una teoria che risponda più all'utilità che alla «verità» dei suoi paradigmi. Interpretando Brandi: è il film che condiziona il restauro non già viceversa. Il restauro trova verifica nelle ipotesi teoriche, ma vale anche il reciproco: una teoria in grado di indirizzare la prassi e di certificarne gli esiti. Con questo intento, riteniamo di dover guardare a quelle discipline tradizionali e attigue che si sono dedicate al risarcimento delle opere. Segnatamente il *restauro d'arte* e la *filologia*. Le consideriamo discipline guida. Nel raffronto troveremo tratti comuni, altrimenti ci limiteremo a un piano analogico; nel mutuare nozioni specifiche ci atterremo, *faute de mieux*, ai loro termini convenzionali, cercando di piegarli — col rischio consapevole della parodia — alla dimensione propriamente cinematografica. Naturalmente, occorrerà tener conto delle differenze di statuto degli oggetti a cui le due discipline si applicano (testi scrittori, opere d'arte), della loro diversa costituzione fisica e, dunque, di una diversa fenomenologia dei processi di corruzione; infine, delle diverse modalità di produzione e consumo.

Ci rivolgiamo al restauro d'arte in quanto

momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro²¹.

Ci rivolgiamo alla filologia, in specie letteraria, in quanto scienza dell'autenticità dei testi e metodo di restituzione (*restitutio textus*). Ma c'è un'altra ragione. Come ha notato Alberto Farassino²²:

La prima e più fondamentale analogia fra cinema e letteratura per quanto riguarda la tradizione dei testi e che questa avviene in entrambi attraverso la pratica della *copia*.

20 C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977, p. 55 (1^a ed. Edizioni di Storia e letteratura, Roma 1963).

21 *Ibidem*, p. 6.

22 A. Farassino, intervento al già citato convegno «Il cinema come bene culturale»; il testo dell'A. è apparso, per motivi tecnici, come allegato agli Atti e s.p.

Dobbiamo ammettere subito una prima difficoltà. Le due discipline entrano in attrito proprio lì dove il restauro d'arte è riconoscimento dell'opera sia nella sua unicità, sia come singolarità irripetibile della propria vicenda storica, mentre la filologia, dedicandosi ai *testi* (in accezione classica), cioè — come ha indicato Roland Barthes²³ — «d'un ensemble conceptuel dont le centre est le signe», si fonda su una premessa contraria:

La segnicità è condizione di ripetibilità: il testo può essere trascritto più volte, su materiale scrittorio e con caratteri differenti, ma non cessa di essere lo stesso testo²⁴.

Tale contraddizione passa attraverso la consistenza e la funzione della materia dell'espressione. Non solo. Passa attraverso una *distanza*. L'esigenza del restauro d'arte non è poi così antica: risale al XVIII secolo e proviene dalla cultura dei Lumi. Certo, anche prima si interveniva sulle opere danneggiate, ma l'intervento riparativo o di messa in pristino veniva condotto da capomastri e artigiani o dagli stessi autori dell'opera: tra intervento e opera non c'è distanza: l'intervento riparativo (o il rifacimento) è dello stesso ordine del procedimento creativo. Il restauro nasce in maniera cosciente quando si stabilisce una separazione tra opera d'arte e l'intervento restaurativo²⁵.

Quanto al film, se osservato su un piano — diciamo — sincronico, ovvero come artefatto di un sistema di produzione seriale, esso ricade nell'area della celebre «riproducibilità tecnica»; se considerato come oggetto di restauro, ovvero come *documento* (artefatto segnato dalla temporalità storica) allora — a rigore — dovrà essere annoverato tra le opere irriproducibili o parzialmente irriproducibili. Di questo, più diffusamente a suo luogo.

Per ora, esplicitiamo che la competenza del restauro cinematografico dev'essere comprensiva dell'indagine filologica. Come del resto ha enunciato Brandi²⁶, vanno riconosciute due fasi:

La prima è la ricostruzione del testo autentico dell'opera: la seconda è l'intervento sulla materia di cui risulta composta l'opera. Ma la divisione di queste due fasi non corrisponde ad una tassativa successione nel tempo, poiché alla ricostruzione del testo autentico dell'opera dovrà o potrà collaborare attivamente l'intervento sulla materia di cui è costituita l'opera e su cui si possono avere aggiunte, superfetazioni, mascheramenti, fino al seppellimento volontario o no, che dà luogo ai ritrovamenti di scavo.

Ma ci sono altre questioni generali relative alla definizione dei compiti del restauro cinematografico.

Perché si diano immagini in movimento il film dev'essere proiettato, dunque: proiettabile. Il restauro cinematografico deve provvedere non solo alla restituzione dell'integrità del testo, ma deve ristabilire la *funzionalità* del film. Questo livello di intervento è alieno al restauro delle opere d'arte figurative ma

23 R. Barthes, *Texte (théorie du)*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, Paris, 1968, *sub vocem*.

24 C. Segre, *Testo, Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1981, vol. XIV, *sub vocem*.

25 Cfr. A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988².

26 C. Brandi, *op. cit.*, p. 49.

è riconosciuto, per esempio, al restauro architettonico.

Dovendo passare in una macchina, la pellicola deve possedere requisiti morfologici conformi alla tecnologia a cui è sottoposta. Si tratta di un ostacolo che il cinematografo ha dovuto affrontare fin da subito, per esempio, a causa della difformità dei formati dei film e dei diversi sistemi di perforazione²⁷ — fino all'accordo sullo standard 35 mm con perforazione Edison (Congresso di Parigi, febbraio 1909). Analoghe difficoltà sorgono per il restauro, allorché le pellicole in nitrato, oltre che di formati diversi, si presentano «vetrose», ristrette, deformate; anche le pellicole su base di acetato, specie se mal custodite (umidità relativa insufficiente) tendono a diventare secche, rigide, fragili; risultato: le une come le altre sono inutilizzabili per la proiezione, mentre la duplicazione richiede mezzi e procedimenti speciali.

Assicurare la funzionalità delle pellicole è uno dei compiti del restauro: questo vale sia nelle procedure di duplicazione che in fase di proiezione. Com'è acquisito, non esiste uno standard per la velocità di scorrimento dei film muti. Decidere la velocità di proiezione sulla base della velocità in cui è stato girato il film — ancorché nota — non è un criterio corretto. Infatti, visionando una serie di film americani realizzati tra il 1919 e il 1928 per varie case di produzione, Kevin Brownlow ha riscontrato uno scarto tra velocità di ripresa e velocità di proiezione che ha potuto ricavare dai foglietti di servizio²⁸. Non resta che decidere caso per caso e — letteralmente — ad occhio: l'antiquato criterio dello *judicium*, dismesso dalla filologia moderna, torna qui valido. Il rispetto dell'integrità dell'opera dovrà quindi comprendere anche l'apparato tecnico e le modalità di esecuzione. È chiaro che il restauratore non potrà assumersi l'onere del ripristino delle vecchie apparecchiature, nondimeno dovrà valutare la compatibilità tra sistemi obsoleti e tecnologia moderna. Si dovranno adattare le macchine alle caratteristiche dei film: non viceversa. Sotto questo rispetto, il procedimento dello *stretching* risulta inaccettabile. Come per il restauro architettonico, la funzionalità dev'essere subordinata all'istanza estetica e all'istanza storica.

In termini di teoria del restauro la questione della *riproducibilità tecnica* attiene agli artefatti da «matrice unica» (incisioni, monete, colate di ceramica, di bronzo... le «opere di traduzione» in genere). In questo tipo di artefatti l'*uguaglianza* tra i singoli pezzi giunge a un'autentica *identità* solo con i processi industriali di serializzazione — com'è, appunto, il caso del cinema. Due copie positive sono ragionevolmente identiche se tratte dalla stessa matrice (negativo, master positivo, dupe per il b/n; negativo, interpositivo, internegativo per il colore).

Abbiamo detto «ragionevolmente», cioè teoricamente. Per esempio, se-

27 Cfr., tra i testi più accessibili, P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, UTET, Torino 1991, pp. 6-9.

28 K. Brownlow, *Silent Films. What Was the Right Speed?*, in «Sight & Sound», Summer 1980 (tr. it. in «Griffithiana», nn. 26-27, 1986).

condo la teoria semiotica della *replicabilità delle espressioni*. La quale è riconducibile al rapporto modello-occorrenza concreta. Assecondando Umberto Eco²⁹, possiamo stabilire la seguente tipologia:

1. Segni le cui occorrenze possono essere replicate indefinitamente seguendo il modello del proprio tipo. La materia del significante qui è *discreta*. — Per esempio, una stessa parola stampata con caratteri tipografici può essere replicata innumerevoli volte.

2. Segni in cui occorrenza e tipo coincidono o sono assolutamente identici. — Per esempio, un quadro di Piero, per eccellenza non è replicabile. Rifarlo equivale a produrre una *replica* (item della critica d'arte: riproduzione autografa, dovuta allo stesso autore), una *copia* (riproduzione da prototipo, dovuta ad altro autore), un *falso* (una copia in malafede). Per evitare confusioni lasciamo cadere queste accezioni. Nel nostro schema finiscono sotto la rubrica successiva (per i falsi, anche nei casellari giudiziari). Qui l'essenziale è che la materia del significante dell'occorrenza coincidente con il tipo resta un *unicum*. La materia è *densa*.

3. È la possibilità intermedia: segni le cui occorrenze, anche se prodotte secondo tipo, posseggono alcune proprietà di unicità materiale. Per esempio, l'emissione di fonemi, parole, sintagmi prefissati, ecc. Il tipo prescrive solo le proprietà essenziali che l'occorrenza deve realizzare, indipendentemente da altre sue caratteristiche. Così è il caso di *replica parziale* che Eco chiama «replica» tout court.

Se invece una data occorrenza possiede tutte le proprietà fisiche di un'altra occorrenza si avrà una replica assolutamente duplicativa: un *doppio*. Duplicare designa, dunque, l'operazione del riprodurre, attraverso procedimenti uguali, uguali condizioni.

Entro lo schema proposta da Eco — qui semplificato — il film sarebbe un esempio di *doppio esatto*: una occorrenza (quel che chiamiamo comunemente «copia») riproduce tutte le proprietà fisiche secondo il tipo (la «matrice»). Possiamo denominare tale operazione: *duplicazione*. Fin qui abbiamo continuato a intendere il «film» come un oggetto generico, ovvero come prodotto di sistemi tecnici correnti. Ora, se consideriamo un reperto filmico sottoposto a duplicazione, ci accorgiamo che la tipologia va riadattata o, precisamente, il «film» così inteso cambia classe. Se troviamo un film positivo al nitrato, colorato a mano o a *pochoir*, magari di un formato obsoleto (per esempio un Pathé-Kok 28 mm), potremmo riprodurre solo una parte delle sue proprietà fisiche, non tutte: il supporto (di sicurezza), il formato (standard), i colori (b/n o colori fotochimici), la perforazione, l'interlinea saranno diversi. Abbiamo ottenuto non un doppio esatto ma piuttosto una replica. Abbiamo operato, in termini semiotici, una replicazione e nei termini che qui ci riguardano: un *trasferimento*.

Questa precisazione non è priva di conseguenze. E non interessa esclusivamente le procedure archivistiche (conservazione e classificazione dei docu-

29 U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, pp. 240-246.

menti). Essa ci conduce a una riconsiderazione dello statuto semiotico ed estetico del patrimonio cinematografico: il film originale viene attratto — almeno tendenzialmente — nell'area degli oggetti non replicabili o solo parzialmente replicabili. Si ritrova, semplicemente, nello spazio della storia dell'arte — quell'arte, di cui all'epoca, giacché tecnicamente riproducibile, aveva contribuito a cambiare assetto.

Il cinema appare così un'«arte banausica» solo se osservato sotto l'aspetto delle possibilità riproduttive di un sistema meccanico e industriale; diversamente la definizione trova smentita se consideriamo il bacino dei suoi prodotti quale ci è pervenuto.

Ciascuna copia di film, infatti, ha una propria storia. Anzi due. Come ha notato Paolo Cherchi Usai³⁰:

una sua «storia» interna (relativa al momento in cui essa è stata prodotta e ai meccanismi della sua trasformazione chimica e fisica di fronte alle condizioni ambientali) ed esterna (riguardante gli interventi che ne hanno modificato l'integrità o la struttura materiale), di cui — in linea di principio — ogni riproduzione ulteriore dovrebbe tener conto

Ciascun esemplare del film non nasce unico, ma lo diventa. Del resto, la nozione di «unicità» viene attribuita oggi ai prodotti seriali dalla stessa teoria del restauro delle opere d'arte:

Ma, perfino nel caso assai poco probabile di due manufatti perfettamente identici in origine, essi giungono a noi in condizioni certamente diverse a causa delle differenti vicissitudini alle quali nel corso dei secoli sono stati sottoposti. In questo senso qualsiasi manufatto artistico è sempre un *unicum* e come tale non ripetibile né riproducibile³¹.

Ciascun esemplare di film diventa un *unicum*, cioè *autentico*. E nessuno lo sa meglio di Walter Benjamin³²:

Un'effigie medievale della Madonna, al momento in cui veniva dipinta, non era ancora *autentica*; diventa autentica nel corso dei secoli successivi e nel modo più pieno nel secolo scorso.

L'autenticità non è connaturata ai prodotti tecnicamente riproducibili, e dunque ai film, ma a questo punto possiamo precisare: non lo è immediatamente. L'autenticità vi si aggiunge (è un valore aggiunto). Perché accada deve prodursi una distanza, uno scarto e un gesto di riconoscimento — che sono esattamente le condizioni del restauro. Una distanza prima che temporale, essenziale: tra valore di scambio e valore d'uso del film, «tra il suo valore d'uso e il suo valore

30 P. Cherchi Usai, *Storia ed estetica della «copia originale»*. Un modello d'analisi, in *Leggere il cinema: la storia e i generi*, Editrice Bibliografica, Milano 1987, p. 60.

31 G. Basile, *Che cos'è il restauro. Come quando perché conservare le opere d'arte*, Editori Riuniti, Roma 1989, p. 16.

32 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 1966, nota 3, p. 49.

culturale»³³. Occorre separare la copia originale da una ideologia indifferenziata della riproducibilità.

Una sala cinematografica. All'uscita.

«Com'è questo film?» m'informo.

«Interessante», risponde un amico.

«Brutto...» dice il proiezionista, «tutto graffiato».

Come si vede, quest'ultimo non manca di sensibilità estetica.

Lasciamo alla pragmatica spiegare l'equivoco intorno a un termine, *film*, di cui la linguistica aveva già notato l'ambiguità lessicale e la molteplicità dei significati³⁴. Dell'item, ci limitiamo a trattenere la designazione di due oggetti diversi: le immagini animate, eventualmente accompagnate da suoni, proiettate sullo schermo; una pellicola, ove sono iscritti una serie di fotogrammi, destinata alla proiezione.

Ogni considerazione sul restauro delle immagini in movimento si muoverà entro questa polarità: il film come *immagine* e come *materia*.

È chiaro, non si dà rappresentazione cinematografica se non sullo schermo e — istituzionalmente — di fronte a un pubblico. L'immagine schermica dall'immagine pellicolare ampiamente dipende, ma con questa non si confonde. Restano differenti (né consustanziali, né omomorfe). In breve, è il «dispositivo» cinematografico stesso che prevede una doppia dislocazione del film (pellicola, schermo), la scissione materia/immagine.

La teoria del restauro d'arte, quale formulata nell'insegnamento di Cesare Brandi³⁵, permette la medesima distinzione. Vi troviamo i termini che abbiamo mutuato per i film. Nell'opera d'arte occorre distinguere l'*immagine* (il dato sensibile percepito) dalla *materia* (l'insieme dei componenti fisici dell'immagine). La materia è «tramite all'immagine, non è mai l'immagine stessa»³⁶. A sua volta, la materia è suddivisa in *struttura* e *aspetto*. In concreto, un antico dipinto su tavola ove questa sia talmente porosa da non offrire più un supporto conveniente, la tavola sarà materia come struttura e la pittura (pellicola pittorica) materia come aspetto. Inoltre, nel dipinto, è prevedibile un terzo strato: la *vernice*. Afferma Brandi: «Dare come sempre presunta la presenza di *velature* e di *vernici antiche*, con l'obbligo poi di dimostrare il contrario»³⁷.

Ne deriviamo dunque un modello tripartito della materia dell'opera d'arte; in particolare, quanto ai dipinti, stratificato e proprio triplanare: supporto (struttura), croma (aspetto) e vernice. Consideriamo adesso la morfologia del film.

Nel *Rapporto* (1965) della FIAF sulla salvaguardia dei film, Herbert Volkmann, presidente della Commissione internazionale per la conservazione delle

33 R. Cosandey, *Un film è un film*, in «Segnocinema», n. 20, 1986, p. 34 (monografico «Dedicato ai film da salvare»).

34 S. Raffaelli, *Cinema film regia. Saggi per una storia linguistica del cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 97 sgg.

35 C. Brandi, *op. cit.*, capp. 1, 2 e *passim*.

36 *Ibidem*, p. 90.

37 *Ibidem*. Vedi in particolare il cap. 5.

immagini in movimento, così scrive³⁸:

Da quando si è cominciato a produrre film, gli elementi che costituiscono la pellicola sono stati gli stessi: una base o supporto trasparente e uno o più rivestimenti aderenti ad essa per mezzo di un substrato adesivo. Talvolta la parte esterna della base è ricoperta da un sottile strato di vernice, per impedire che la pellicola si arricci.

Ricaviamo anche da qui un modello tripartito: substrato di base (supporto), emulsione (dove si rivelano i fotogrammi) e vernice. A questo punto, la comparazione tra i due modelli è irresistibile: corrispondenti voce per voce, risultano omologhi.

L'intervento restaurativo potrà interessare i tre strati della materia, comunque anche per il film vale il primo principio enunciato da Brandi³⁹: *si restaura solo la materia* — non l'immagine.

Giova chiarire che tale distinzione materia/immagine, adesso riproposta operativamente, va esente da ingenuità:

Ma i mezzi a cui si è affidata la trasmissione dell'immagine, non sono affiancati a questa, sono anzi ad essa coestensivi: non c'è da una parte la materia e l'immagine dall'altra⁴⁰.

La materia è coestensiva all'immagine, per così dire — coalescente, fa corpo col testo pittorico.

Nonostante la precisazione, resta un sospetto di idealismo (che altro sarebbe la forma se non materia formata?), per contro la formulazione brandiana consente di evitare, nelle sue conseguenze, almeno i rischi di un riduzionismo scienziato, la riduzione della materia (pittorica) ai suoi componenti minimali. Non staremo a dilungarci. Ci limiteremo a riportare — perché ci riguarda — una illuminante proposizione di Ernst Gombrich⁴¹:

Si potrebbe però far presente che i restauratori, nel loro lavoro difficile e pieno di responsabilità, dovrebbero tener conto non solo dell'aspetto chimico dei colori usati ma anche della psicologia della percezione, sia la nostra che quella dei pulcini. Non chiediamo loro di ripristinare il colore originale dei pigmenti, ma qualcosa di infinitamente più sottile e delicato: conservare i rapporti. È specialmente la luminosità che deve essere conservata, e noi sappiamo che essa nasce dai rapporti tonali e non, come si è portati a credere, dalla oggettiva vivacità dei colori.

Riconosciamo di aver approfittato della folgorante battuta di Gombrich per sbarazzarci di una questione altrimenti impegnativa. Tuttavia qui non interessa discutere la veridicità della *ratio* materia/immagine nell'opera d'arte — e i suoi presupposti di Estetica — quanto piuttosto osservare che tale distinzione è costitutiva del dispositivo cinematografico, condizione del suo funzionamento. Lì dove, nelle arti figurative di tradizione, materia e immagine sono concettual-

38 H. Volkman, *op. cit.*, p. 111.

39 C. Brandi, *op. cit.*, p. 7.

40 *Ibidem*.

41 E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), Einaudi, Torino 1965², pp. 65-66.

mente distinte e di fatto confuse («coestensive»), al cinema si presentano già fisicamente ripartite: la pellicola (oggetto concreto) da un lato, le immagini sullo schermo dall'altra. Rispetto al film, il principio «si restaura solo la materia» acquista tutta la sua evidenza.

Il restauro dei film interviene, dunque, sulla materia: supporto (struttura) e strato sensibile (aspetto). La ricostruzione delle perforazioni, il rifacimento delle giunte o la riparazione di certi tipi di rottura operano sul supporto. I procedimenti di rigenerazione dei colori sbiaditi riguarda l'emulsione. Il trasferimento di un film in nitrato su pellicola *safety* coinvolge sia il supporto che l'emulsione (e la vernice). Le due istanze, aspetto e supporto, entrano sovente in conflitto: e un tale conflitto, come dice Brandi «non potrà essere risolto che con la premienza dell'aspetto sulla struttura, ove non possa essere conciliato altrimenti». La pellicola in nitrato — pare — aveva una trasparenza superiore a quella in acetato; tuttavia, degradandosi nel corso del tempo, libera gas che aggrediscono lo strato argentato dell'emulsione, lo opacizzano e lo decolorano. Fatta salva l'istanza irrinunciabile di salvaguardia del reperto, il trasferimento del film in nitrato su supporto di sicurezza va compreso come una delle fasi del restauro (eventualmente preventivo) non come suo sostituto. Ancorché il controtipo ottenuto risulterà più «duro» dell'originale (inconveniente oggi ridimensionabile), dunque incidendo sull'aspetto, l'operazione di duplicazione dovrà comunque procedere dal riconoscimento del primato dell'aspetto sulla struttura e in vista della preservazione, per quanto possibile, dell'immagine.

Uno dei campi di intervento propri al restauro è la *lacuna*. Seguendo Brandi, «una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è una interruzione nel tessuto figurativo»⁴². Per quanto riguarda il film può essere una interruzione del *tesuto figurativo e narrativo*. Esaminiamo qui il primo versante. Può verificarsi nel corso di una proiezione (incidentalmente, ma anche un mascherino sbagliato produce «scotoma») o può essere riscontrata sulla materia del film. Consideriamo adesso questa seconda eventualità.

L'opera d'arte tradizionale (dipinto) mostra un assetto fisico individuale, continuo, simultaneo; il film è piuttosto una successione lineare di unità figurative (fotogrammi). La figuratività del film è doppia: si tesse sul piano dell'unità minima del fotogramma e sul piano dell'unità seriale. Si presenta come mancanza di una porzione di film più o meno vasta: dovuta a ragioni accidentali (perdita di uno o più fotogrammi in caso di lacerazione), usura (graffi e rigature) o negligenza (in genere si perdono i fotogrammi di testa e di coda). L'integrità figurativa può essere compromessa da fenomeni di degrado fisico-chimico: colliquazione e formazione di «miele»: secondo e terzo stadio di decadimento del nitrato⁴³. Può colpire una certa porzione di fotogramma (centrale o marginale), a volte a intervalli regolari (l'emulsione si degrada lungo il raggio del rullo, dunque diventa più frequente ed estesa sulle spire più prossime al

42 C. Brandi, *op. cit.*, p. 18.

43 H. Volkmann, *op. cit.*, p. 112.

nucleo) oppure, nei casi più gravi, colpisce l'intero rullo. La lacuna sarà dunque *puntuale* (un fotogramma o parte di esso), *locale* (un breve segmento di film), *estesa* (fino a tutto il rullo e oltre). Potrà essere *superficiale* (solo sull'emulsione) o *profonda* (intacca anche il supporto). Rispetto al fotogramma, potrà essere *centrale*, *marginale*, oppure *liminare*, infine, *extramarginale*. Negli ultimi due casi: se *liminare*, riguarda i contorni del fotogramma, dunque colpisce non la figuratività ma comunque l'aspetto; se *extramarginale*, riguarda solo la struttura.

Una simile casistica può essere adattata anche alla corruzione delle tinte dei film colorati: l'imbibizione si può perdere in parte (al centro o ai lati del fotogramma) o tutta (in genere resta una traccia satura sui bordi).

Ora, come ha fatto notare Brandi⁴⁴:

Contrariamente a quello che si crede, la cosa più grave, riguardo all'opera d'arte, non è tanto quel che manca quanto quel che indebitamente si inserisce. La lacuna, infatti, avrà una forma e un colore, irrelativi alla figuratività dell'immagine rappresentata. S'inserisce cioè, come un corpo estraneo.

Inspirandosi alla *Gestalt-Psychologie*, Brandi pone, e risolve, la questione della lacuna nel rapporto *figura-sfondo*. La lacuna è una figura indebita che risalta sull'immagine rappresentata. Sul film, la lacuna è un corpo puntiforme o filiforme (graffi, rigature, più o meno continue e profonde; aree colliquate più o meno estese e frequenti) che interrompe il tessuto figurativo del film: letteralmente, «lo sfigura». D'altra parte, questo tipo di lacuna appartiene al passato stesso del film: è la testimonianza della sua storia. Non si tratta, dunque, di rimuovere le tracce materiali, ma di attenuarle, cioè neutralizzare la minaccia dell'unità (estetica) del film: avventanti e indebite, figure da ricacciare sullo sfondo. Sotto il riguardo di ciò che si aggiunge, più che di quello che si perde, la questione è riconducibile per analogia a quella della *patina* per le opere d'arte e dunque, in termini di restauro, di *pulitura* (espressione appropriata anche per il restauro cinematografico). Auspichiamo per il film un'analogia *quaestio*⁴⁵, certo, per ora poco *vexata*.

Il criterio brandiano figura/sfondo viene utile anche rispetto al problema delle *integrazioni* di quelle lacune («salti») dovuta alla perdita di una certa quantità di fotogrammi. Non segnalare questo tipo di lacune significa rimontare abusivamente il film:

Omettere determinate sequenze senza collocare nulla al loro posto significa unire due inquadrature che non avrebbero mai dovuto essere adiacenti, e che distruggono perciò quello che era il montaggio del film⁴⁶.

In caso di copia unica o di perdite non integrabili per collazione, la lacuna

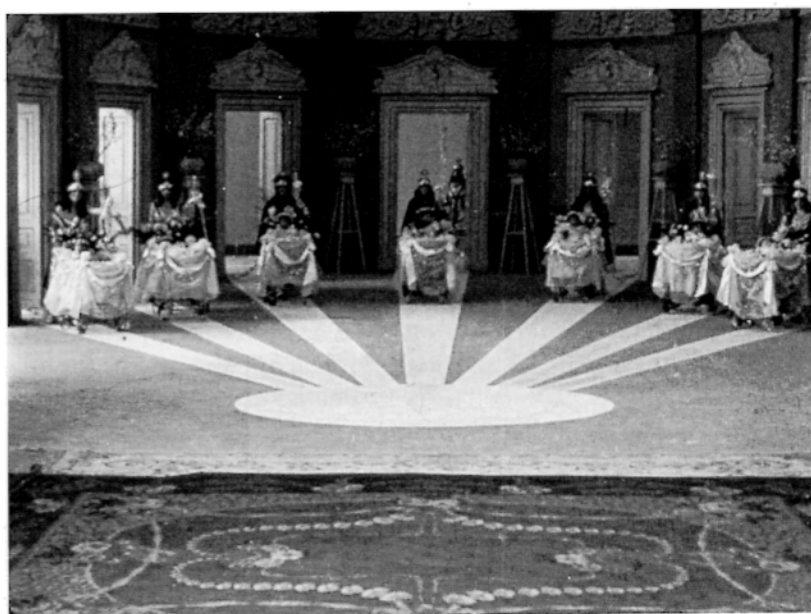
44 C. Brandi, *op. cit.*, p. 18.

45 Sulla querelle relativa a vernici, patina, pulitura, cfr. AA.VV., *Sul restauro*, a cura di A. Conti, Einaudi, Torino 1988.

46 E. Bowser, *op. cit.*, p. 170.



3. *La signorina Ciclone* (prodotto nel 1916 dalla Medusa Film e diretto da Augusto Genina), un film sceneggiato da Lucio d'Ambra e recentemente ritrovato



4. *Carnevalasca*, prodotto nel 1918 dalla Cines e diretto da Amleto Palermi, è un altro dei film sceneggiati da Lucio d'Ambra che sono stati recentemente ritrovati

dovuta ad ammanco di fotogrammi può essere colmata con materiale figurativo: foto di scena o singoli fotogrammi superstiti e «congelati» (*freeze-frames*) vengono collocati al posto della lacuna nella giacitura del testo. Oppure viene inserita una didascalia esplicativa (narrativa) del curatore; o ancora, la lacuna viene semplicemente marcata con quella autentica *crux desperationis* che è un segmento neutro di pellicola. Giungiamo così a un'aporia. Proprio nel trattamento della lacuna finiamo per intrudere un corpo eterogeneo: iconico ma fisso o non iconico. Seguendo il criterio figura/sfondo, riteniamo che si debba procedere a una valutazione di tipo quantitativo, flessibile e non automatica. In generale, stimiamo tollerabile il difetto di pochi fotogrammi; è necessario marcare le lacune estese specie se rare; occorre inserire didascalie esplicative quando risulta compromessa la intelligibilità del testo; sono di rigore, in caso di copie acefale o mutile: qui la didascalia viene emarginata, spinta nel luogo del «paratesto». Viceversa, ci pare inopportuno un impiego sistematico e frequente di integrazioni fittizie che producono un andamento «a singhiozzo», pregiudicando non solo la figuratività ma lo stesso svolgimento lineare del film. Fanno eccezione, a nostro avviso, l'edizione critica di film variamente restaurati e il restauro dei film ridotti a frammento.

Le immagini in movimento sono diffuse e trasmesse attraverso il sistema delle copie. Ciascuna copia testimonia dell'opera cinematografica. Nell'insieme, i testimoni pervenuti costituiscono la *tradizione diretta* di quell'opera. Consideriamo invece *tradizione indiretta*: sillogi («film di montaggio»), citazioni, rifacimenti, making, trailer, paper-print e «videogrammi», cioè le trascrizioni varie (videonastri, videodischi) su supporto diverso da quello pellicolare.

La fenomenologia della copia riscontra tradizioni assai folte, ma più spesso film trasmessi da rari testimoni o persino da uno solo. Il caso del singolo esemplare sopravvissuto (*codex unicus*) è tutt'altro che infrequente. Ad ogni modo, il numero dei testimoni sopravvissuti, di fatto, non corrisponde al numero delle copie storicamente esistite. Nella diffusione, trasmissione o anche in giacenza, il film ha una propria vita: la copia, suo testimone, ne reca le tracce. Le copie-testimoni superstiti recano guasti di vario tipo: si tratta di *alterazioni e danni*; *le copie-testimoni raccolte di uno stesso film — in genere copie positive — si presentano di rado (mai) identiche: conoscono errori e varianti*. Le alterazioni e i danni si producono nella diffusione della copia o anche in giacenza; gli errori, nella trasmissione della copia. Alterazioni, danni ed errori appartengono alla fenomenologia della copia, le varianti a quella dell'*originale*. Alterazioni e danni sono relativi alla materia dell'espressione, errori e varianti riguardano la forma dell'espressione e il piano del contenuto. Poiché la materia dell'espressione del film non è indifferente, i guasti si proiettano sugli altri piani. Tuttavia, alterazioni e danni sono di ordine materiale, mentre errori e varianti — anche se materiali — restano di ordine redazionale ed editoriale.

Guasti materiali — Questi interessano la costituzione fisico-chimica della copia. La copia raccolta può presentarsi — sotto il profilo materiale — acefala,

mutila, lacunosa; può recare danni quali abrasioni, rigature, graffi, cedimenti, rotture, lacerazioni per cause meccaniche e per ragioni di usura, incuria, o per cause accidentali. Deformazioni, restringimenti, indurimenti del supporto; sbiadimento e decolorazione, colliquazione sullo strato dell'emulsione, comparsa di funghi e comunque alterazioni dovute a processi di decadimento dei materiali, fisiologico o per cattiva conservazione. Tali guasti possono coprire una porzione più o meno estesa di pellicola. Definiamo tali alterazioni, come abbiamo già detto, puntuali, locali, estese — fino alla ruderizzazione.

Errori — La copia raccolta (*textus receptus*) può presentare corruzioni varie che si sono prodotte per trasmissione: dalle banali mende (una didascalia al rovescio) agli autentici errori.

L'errore, in accezione filologica, è una violazione evidente delle leggi del sistema cui l'opera appartiene: sistema («codice», in accezione semiotica) linguistico, tecnico, logico. La caccia all'errore è la pratica corrente del filologo. Il principio dell'errore è alla base della costruzione stemmatica (Metodo Lachmann): gli errori cosiddetti «significativi», o «errori guida», e il criterio della «coincidenza in corruttela» consentono di stabilire parentele tra i testimoni raccolti, di ricostruire i rapporti genealogici e la storia del testo.

La filologia ha classificato gli errori, definendoli: errore d'anticipo, polare, di ripetizione; primario, secondario; separativo, congiuntivo; monogenetico, poligenetico. Tale classificazione può essere adattata ai film.

Per esempio, *errore d'anticipo*: la vulgata de *La Coquille et le Clergyman* di Dulac (copia 16 mm b/n) presenta un intero rullo fuori luogo nell'ordine sequenziale del film. Altro esempio, *errore di ripetizione*: la pratica dello *stretching* genera sistematicamente questo tipo di errore, anzi su esso si fonda. Una tipologia, dichiaratamente parziale, è stata avanzata da Farassino⁴⁷:

— *errori diretti*, che si verificano all'atto della prima copia (cioè dal negativo originale alla copia testimone);

— *errori indiretti*, quando ci troviamo di fronte a copie «esatte» di testi già corrotti (copie da negativi usurati e, per definizione, tutte le copie stampate non dal negativo ma da positivi sia pure ottimi);

— *errori critici* e cioè quei tentativi, magari generosi, di emendare un testo riconosciuto come corrotto e che producono in realtà ulteriori corruzioni.

Si deve a un probabile errore critico se *Life of an American Fireman* (1902) di Porter è stato presentato dagli storici come primo esempio di montaggio alternato: si direbbe che la copia detenuta dal MOMA di New York sia stata rimontata, come dimostra il paper-print del film (depositato presso la Library of Congress di Washington) dove una tale figura di montaggio è assente⁴⁸.

Difetti — Accanto agli errori, ci pare utile considerare a parte i difetti, i quali sono lievi imperfezioni materiali ma, all'occorrenza (in fase di *recensio*) pos-

47 A. Farassino, *op. cit.*, s.p.

48 Cfr. A. Gaudreault, *Les Détours du récit filmique: sur la naissance du montage parallèle*, in «Cahiers de la Cinémathèque», n. 29, 1979, pp. 88-107.

sono funzionare come gli errori. Prendiamo *Malombra* (1917) di Carmine Gallone. La Cineteca di Bologna ha tentato nel 1991 una provvisoria ricostruzione a partire dal primo rullo — l'unico fin qui ritrovato — di una copia italiana e dai restanti rulli di una copia d'esportazione, rinvenuta presso l'Archivio Sodre di Montevideo. Procedendo alla collazione dei rispettivi rullo n. 1, essi risultavano difformi: titoli di testa, didascalie, lunghezza di alcune inquadrature, colorazioni. Si trattava di capire se provenivano dallo stesso negativo. Non era facile verificare una perfetta identità del contenuto dei fotogrammi, viceversa l'analisi comparata di certe imperfezioni e il riscontro della coincidenza di puntuali irregolarità (impronte di stampa) ha permesso di concludere che le due copie erano tratte da un'unica matrice: il «difetto congiuntivo» riconduce al medesimo capostipite.

La critica del testo (o critica testuale) o *ecdotica*, secondo il termine introdotto da Henry Quentin nel 1926 e accolto da Gianfranco Contini, si definisce come «insieme di mezzi per cercare di ricostruire il testo originale, cioè per approntare l'edizione critica». E per *edizione critica* s'intende quella che

ha lo scopo di fornire il testo scevro da tutte le mende che possono indurvi le vicende più o meno fortunate della diffusione e della trasmissione, cioè nella forma più vicina che sia possibile a quella voluta e considerata definitiva dall'autore (*originale*)⁴⁹.

Nel cinema, pratica eminentemente collettiva e industriale, lo statuto di «autore» — questa istanza di derivazione romantica — è di impervia definizione. Oggi, nella coscienza comune, è identificato col regista. Tuttavia proprio il Diritto d'autore ne prevede quattro (soggettista, sceneggiatore, compositore delle musiche, e direttore artistico, cioè il regista). E proprio quella del diritto di proprietà sull'opera è questione spinosa per le cineteche e fa premio sulle imprese di restauro⁵⁰.

Alla svolta del secolo era attività consueta controtipare i film delle case concorrenti; vi si dedicarono le principali compagnie americane: Edison, Biograph e, autentico specialista, Lubin. Méliès, tra gli altri, ne fece le spese⁵¹. Si trattava di una pratica, certo, illegittima ma non necessariamente illegale⁵². Negli anni Dieci l'autore del film era anonimo; il responsabile dell'opera si identificava con la casa di produzione — diciamo pure: «casa editrice»⁵³. O tutt'al più, sul modello letterario, con l'autore del soggetto o della sceneggiatura — vero o millantato (Gabriele D'Annunzio, *Cabiria*, Itala Film - Torino). È negli anni

49 B. Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Antenore, Padova 1975, p. 3.

50 *Le droit d'auteur dans les différents pays* (insieme a *La restauration de la couleur*, e a *La musique et les films muets*) è stato il tema dibattuto nel Colloque di «CinéMémoire»; Atti cit., sez. III.

51 Cfr. L. Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano* (1939), Il Saggiatore, Milano 1966, vol. I, pp. 62-66 (1^a ed. it. Einaudi, Torino 1952).

52 A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Klincksieck, Paris 1988, pp. 134-135.

53 «Les Etablissement Pathé frères sont des éditeurs de films come d'autres entreprises sont des éditeurs de livres». E. Toulet, *Une année de l'édition cinématographique Pathé: 1909*, in *Les Premiers ans du cinéma français*, (Actes du V Colloque International de l'Institut Jean Vigo) rassemblés par P. Guibbert, Institut Jean Vigo, Perpignan 1985, nota 1, p. 142.

Venti, con l'ammissione del cinema, sia pure settima, tra le arti, che la nozione di autore si afferma. E tuttavia dovranno passare ancora decenni perché, ad opera di «giovani turchi», quella degli *auterus* diventi una politica.

Di non inferiore difficoltà è la definizione del termine correlativo ad autore: *originale*. Nella filologia letteraria più classica, l'originale è il testo autografo. Nel cinema, non è semplice accertare se un'opera è stata licenziata dall'autore (quale?). La filologia lavora a restituire il testo originale (*restitutio textus*), in quanto in presenza di testimoni (corrotti), lo si presume come perduto.

La critica testuale non scopre il «vero» se non in quanto scaccia il «falso» o «innovazione»⁵⁴.

L'originale, nella pratica filologica, è una entità del tutto fittizia. L'originale, o piuttosto l'*archetipo*, non è che il testo ricostruito da cui discendono i testimoni della tradizione⁵⁵. Alla ricerca di un originale non nel luogo dell'intenzione o volontà ultima dell'autore, ma in un *capostipite*, incontriamo, in campo cinematografico, una difficoltà supplementare. Il capostipite (o *antenato*) è la copia-testimone cui risale un insieme di testimoni trãditi imparentati tra loro. Riguardo ai film, ci troviamo di fronte ad antenati plurimi: la copia depositata al copyright, la copia proposta al visto di censura, la copia standard (copia n. 1, di riferimento), la copia presentata alla prima proiezione pubblica, la copia delle anteprime (preview o festival). Queste copie non sono sempre coincidenti tra loro ma fanno *autoritas*. La pluralità dei capostipiti invalida l'ipotesi di una recensione meccanica di tipo lachmanniano. Ciascuno dei capostipiti che abbiamo detto può essere «corretto» ma — in tutto o in parte — non necessariamente «genuino»: non coincide sempre con la copia licenziata (o voluta) dall'autore. D'altra parte, le copie autografe o consensuali non sono necessariamente più «valide» di quelle pristinie ufficiali (basti pensare ai rimaneggiamenti di circostanza): entriamo nel dominio delle varianti.

Varianti — Si tratta di divergenze testuali non erranee. L'ectodica, specie nella sua piega di critica variantistica, deve al magistero di Gianfranco Contini, la definizione e l'operatività delle categorie impiegate. Ne ricordiamo le principali e avanziamo alcuni esempi relativi ai film.

Contini parla di *varianti compensative*, esattamente di «compensi a distanza», alludendo a correzioni (spostamenti, eliminazione delle ripetizioni, ecc.) dipendenti da esigenze di equilibrio testuale; parla altresì di *varianti instaurative* «della vera espressione», «dirozzamenti dell'espressione»⁵⁶. Ecco: prestando ascolto ai critici cinematografici, Giuseppe Tornatore cava una bella porzione, ritenuta ingombrante, del suo *Nuovo Cinema Paradiso*, rimonta il film e vince un oscar.

54 G. Contini, *La critica testuale come studio di strutture*, in *La critica del testo*, Olschki, Firenze 1971, vol. I, p. 23.

55 Cfr. G. Contini, *Breviario d'ectodica*, Einaudi, Torino 1990, pp. 20-23 (1ª ed. Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1986).

56 Citato da R. Bessi, M. Martelli, *Guida alla filologia italiana*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 79-80.

Varianti sostitutive — secondo Contini⁵⁷ — «mediante nuove espressioni, di altre espressioni già valide». Per esempio, la versione muta e sonora di *Blackmail* di Hitchcock (vedi nel presente numero l'articolo di Alberto Boschi).

Insieme alle categorie continiane, possiamo accogliere due proposte di Caretti⁵⁸. *Varianti destitutive*: soppressione senza sostituzione. È il caso di molti pentimenti d'autore. Per esempio, certe inquadrature particolarmente «forti» che David Cronenberg ha voluto eliminare nel montaggio finale del suo *Dead Ringers*.

Varianti alternative: scelte opzionali non definitive o esplicite. Il caso più tipico è quello delle chiuse; per esempio, i tre finali di *Apocalypse Now* di Coppola. Questioni di varianti alternative si pongono per le edizioni postume (*Que viva Mexico!* di Ejzenštejn) o, ancora, quando subentra un altro regista a riprese avviate (*Tosca* di Renoir/Koch).

Gli esempi che abbiamo portato sono relativamente recenti. Del resto la critica variantistica in campo letterario si esercita prevalentemente su testi moderni e in presenza di autografi. Quanto al cinema, l'esercizio di una critica delle varianti ci pare più agevole per i film sonori, perché l'edizione è più certa e le fonti di fresca data. La critica delle varianti si complica — indoviniamo — per i film realizzati nel periodo di transito dal muto al sonoro: duplice edizione muta/sonora, versioni multiple, film doppiati o sonorizzati (*Prix de beauté / Miss Europa*, 1929) di Genina. Vi sono poi i rimaneggiamenti successivi all'affermazione del sonoro: edizioni sonore di film muti, edizioni «ammutilite» di film parlati — che però dobbiamo stimare come autentiche adulterazioni editoriali.

Una eventuale critica delle varianti applicata alle opere del cinema muto conoscerebbe difficoltà anche superiori perché arduo è l'accesso ai documenti; per contro, troverebbe felice attuazione in ragione di ampi margini di incertezza testuale dei film, specie primitivi, e della loro precipua modalità di produzione e consumo.

Vincent Pinel⁵⁹ ha proposto una ricognizione di varianti nel cinema muto:

Le variazioni che si possono notare nei film muti riguardano l'immagine, le didascalie [...] e il montaggio.

Per quanto riguarda l'immagine, le varianti sono ricondotte al procedimento della ripresa multipla (che titoleremo come «variante d'inquadratura»); mentre per le varianti di montaggio e didascaliche Pinel distingue: rimaneggiamenti apportati dal realizzatore stesso del film; gli interventi delle varie forze commerciali; la censura; le versioni destinate all'estero e le versioni in formato ridotto per un pubblico domestico.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ L. Caretti, *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1976, p. 479 (prima apparso su «Aut Aut», n. 12, 1952).

⁵⁹ V. Pinel, *op. cit.*, pp. 22-27.

Secondo le categorie dell'ectodica siamo di fronte a *varianti d'autore*, da questi apportate nel corso della redazione dell'opera o in rimaneggiamenti successivi, e *varianti di edizione*, dovute a interventi di istanze non autoriali o senza il consenso dell'autore. I film possono presentare omissioni, aggiunte, apposizioni, interpolazioni, contaminazioni, banalizzazioni. Le ragioni di queste forme di adulterazione del testo sono politiche ed etico-religiose (censura), estetiche o semplicemente economiche (manomissioni da parte dei produttori, distributori... fino ai proiezionisti). La storia del cinema è fitta di casi clamorosi di interventi censori e di tutta un'aneddotica sui contrasti tra *director* e *producers* interventisti, come di cineasti rigorosi che giungono persino a controllare, in cabina di proiezione, il mascherino e la potenza delle lampade. Dunque il caso più problematico non è quello delle varianti «coatte», ma delle varianti «negoziate»:

fra autore e produttore, fra produttore e apparati di censura (si pensi al caso dei film pornografici) fatti apposta per essere tagliati, e cioè con sequenze messe in montaggio non per entrare nel testo pubblico, ma solo per pesare nel gioco della negoziazione — taglio questo, ma lasciatemi stare quest'altro — con l'istanza censoria⁶⁰.

La censura è certo l'intervento più soverchiatore e ripugnante. Gli uffici di censura prendono il nome — tanto eufemistico quanto qui appropriato — di «uffici di revisione». Impongono tagli e alterazioni varie. Tuttavia, in una prospettiva ecdotica, tali interventi vanno riconosciuti come «innovazioni». E, *après-coup*, concorrono a definire un possibile testo originale. L'istituto della censura, inoltre, è tenuto a una procedura protocollare: rilascia nullaosta, visti, *seals* (imprimatur del Codice Hays); redige sinossi o (come in Germania) trascrive i film in dettaglio, comprese le didascalie; riporta cast & credits, metraggio, data di presentazione (e del nullaosta). In breve, produce documenti. I quali sono fonti indispensabili per compilare filmografie e istituire archivi di dati: senza le liste dell'Ufficio centrale di revisione, i lavori di Martinelli e Bernardini⁶¹ sarebbero malsicuri. Altresì i documenti di censura soccorrono l'esercizio filologico, dalla identificazione e descrizione (in fase di *recensio*) fino alla *restitutio textus*. Insieme alla partitura musicale di Gottfried Huppertz e le foto di scena prese da Horst von Harbou, il dossier (*Zensurkarte*) del Film-Prüfstelle di Berlino viene segnalato da Enno Patalas quale fonte per la ricostruzione di *Metropolis*⁶².

Le varianti nei film muti — proponiamo — riguardano il contenuto, l'aspetto delle inquadrature e delle didascalie, il loro ordine (montaggio) e, per altri versi, le forme narrative.

Varianti d'inquadratura — Accade che una data inquadratura non sia af-

60 A. Farassino, *op. cit.*, s.p.

61 V. Martinelli, *Il cinema muto italiano*, «Bianco & Nero», Roma, 1980 (vol. I; filmografia in corso di completamento). A. Bernardini, *Archivio del cinema italiano: il cinema muto*, ANICA, Roma 1991 (vol. I; è previsto un vol. II: cinema sonoro).

62 Cfr. E. Patalas, «*Metropolis*», *tableau 103*, in «*Metropolis*»: *un film de Fritz Lang. Images d'un tournage*, La Cinémathèque Française-Centre National de la Photographie, Paris 1985, pp. 135-137.

fatto identica in due copie dello stesso film. Vuol dire allora che non è stata stampata dallo stesso negativo: «Il cinema muto era refrattario all'uso del controtipo»⁶³. Vuol dire che sono stati impiegati due ciak diversi, oppure, stessa la ripresa ma con due m.d.p. affiancate o in altra posizione. Si verifica perlopiù tra una copia destinata al mercato interno e una copia per il mercato estero; si ritiene che le riprese migliori fossero riservate alla copia del paese produttore⁶⁴.

Varianti cromatiche — In forma estesa: uno stesso film disponibile in copie b/n o, con sovrapprezzo, colorate. Per esempio, nel Catalogo Pathé Frères - Paris 1907 al n. 1311 (p. 255) si legge: «*La Poule aux oeufs d'or*, 280 mt., Fr. 560 - Augmentation pour virage et coloris Fr. 92.50 net».

Varianti cromatiche — In forma locale si verificano quando due copie dello stesso film sono colorate con sistemi diversi. Per esempio, il già citato *Malombra*: viraggi per l'edizione italiana, imbibizioni per quella estera; il che confermerebbe l'ipotesi che la copia migliore è destinata al mercato interno.

Varianti di montaggio — Divergenze, locali o estese, nell'ordine sequenziale delle inquadrature e nelle relazioni tra inquadrature e didascalie. La fenomenologia delle varianti di montaggio è troppo vasta e meriterebbe uno studio mirato. Film quali *Intolerance* di Griffith o *Napoléon* di Gance compongono una vera *summa* di varianti redazionali ed editoriali.

Varianti narrative — Il principio del montaggio è costitutivo del racconto cinematografico cosiddetto «classico». Le varianti di tipo narrativo, allora, sono in parte determinate dalle varianti di montaggio. Invece, qui, sotto questa titolazione, vogliamo sussumere piuttosto quelle varianti narrative ulteriori all'articolazione delle unità minime di montaggio che, insomma, riguardano i macrotesti seriali, la *serie* come «veicolo»⁶⁵. Intendiamo riferirci a quei film suddivisi in episodi conclusi o aperti (film a puntate sul modello del *feuilleton*), in capitoli (sul modello del romanzo) o in atti (sul modello teatrale). Questa suddivisione, nella cinematografia francese degli anni Dieci-Venti, prende il nome di *film en séries*, *film à épisodes*, *film en chapitres*, *film à époques*⁶⁶. L'opera seriale è, per costituzione, segmentata; la chiusura testuale (l'epilogo) è differita e, al pari della completezza, è affidata alla costanza dello spettatore. Inoltre questo genere di produzione ammette versioni ridotte: *L'Orphelin du cirque* (1925) di Georges Lanne viene distribuito nel 1926 in 4 *épisodes* ma anche in una edizione condensata in un unico lungometraggio di 3000 m. Vogliamo ricordare che il principio di partizione non riguarda solo la produzione popolare

63 V. Pinel, *op. cit.*, p. 23.

64 Cfr. L. Codelli: *Entretien avec Enno Ptalas. Sur «Metropolis» et quelques autres films de Fritz Lang*, in «Positif», n. 285, novembre 1984, pp. 15-20. Un esempio di difformità puntuale (stessa inquadratura, due ciak differenti) in due copie diverse (olandese, russa) si riscontra in *Raskolnikow* (1923) di Robert Wiene. Cfr. Mark-Paul Meyer, *La ricostruzione di «Raskolnikow»*. Note sulla metodologia di un intervento di restauro cinematografico, in «Cinegrafie», cit., pp. 68-71.

65 «Veicolo» nell'accezione impiegata da Ch. Metz, *Linguaggio e cinema* (1971), Bompiani, Milano 1977, pp. 251-252.

66 Cfr. F. de la Breteque, *De «Tih Minh» à «L'Orphelin du cirque»*. *Le film en tranches. Les mutations du film à épisodes 1918-1926*, in «Les Cahiers de la Cinémathèque», nn. 33-34, 1981, pp. 89-102.

ma anche quella referenziata. Per esempio, *La Roue* di Gance è suddiviso in 6 *époques* ma viene distribuito anche in 4 *époques*. Suddiviso in 6 parti, *Napoléon vu par Abel Gance*, conosce diverse edizioni *abregées*; altra variante, la proiezione all'Opéra di Parigi comprende i due trittici, mentre la proiezione alla sala Marivaux solo il trittico finale⁶⁷.

Varianti narrative segnano molto cinema primitivo. Per esempio *Histoire d'un crime*, film Pathé (1901) ispirato alle scene del museo Grévin di Parigi. L'ultimo quadro, n. 6 secondo il catalogo inglese, prevede: Davanti alla ghiottina. La caduta della mannaia. — E il catalogo aggiunge:

Quest'ultima scena è veramente sensazionale ma è preferibile non inserirla in un programma al quale debbano assistere dei bambini⁶⁸.

Un altro esempio, le *Passioni*. Se ne contano quattro nel 1897-98, di cui due versioni Lumière. Le *Passioni* superano il limite dell'inquadratura unica dei film più antichi, si avviano a una «linearizzazione narrativa» ma senza pervenire a una articolazione sintattica del montaggio⁶⁹. Nelle *Passioni*, i *tableaux (vivants)* sono suscettibili di varianti sostitutive o alternative, così come possono variare nel numero. Le *Passioni* si dimostrano una sorta di work-in-progress che approfitta della stabilità e della notorietà della «sceneggiatura» neostamentaria. Non solo si annoverano varie versioni, ma diverse redazioni della stessa: di *Vie et Passion de N.S. Jésus-Christ*, Pathé, 1902-5, ce ne sarebbero due o persino tre⁷⁰. Tuttavia le *Passioni* hanno un orientamento narrativo vettoriale e almeno la successione delle «stazioni» resta invariabile. Lo stesso non vale per altri generi di «quadri». Ci riferiamo a quelle inquadrature con funzione «emblematica»⁷¹. Un esempio, noto: *Great Train Robbery* (1903) di Porter. L'inquadratura n. 14 secondo il catalogo, prevede: Primo piano di Barnes, il capo dei banditi, che spara verso il pubblico. — Il catalogo specifica: «Questa scena può essere adoprata tanto all'inizio quanto alla fine del film»⁷². Si tratta, insomma, di una variante adiafora, indifferente.

Per concludere, nel cinema delle origini, vi sono opere instabili che non si fissano in uno stato redazionale o in una edizione definitiva, ma trovano solo attestazioni provvisorie in momenti diversi previsti dall'istituzione cinematografica. In una battuta: anche il consumo è una forma di edizione.

67 Cfr. R. Chirat, *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction (1919-1929)*, Cinéma-thèque de Toulouse, 1984, *sub vocem*.

68 Riportato da G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Einaudi, Torino 1965, vol. I, p. 432 (ed. or. 1947, t. II).

69 N. Burch, *La Lucarne de l'infini*, Nathan, Paris 1991, pp. 137-140 (1ª ed. in inglese, The University Press, 1990; un'anticipazione del cap. *Passion, poursuite: la linearisation*, in «Communications», n. 38, 1983, pp. 30-50, numero monografico dedicato a *Enonciation et cinéma*).

70 R. Redi, *La Passion Pathé de F. Zecca, problèmes de datation*, in *Les premiers ans du cinéma français*, cit., pp. 167-171.

71 N. Burch, *op. cit.*, p. 186.

72 L. Jacobs, *op. cit.*, p. 83.

Didascalie — L'intervento censorio può alterare il contenuto delle didascalie, ma vi sono casi di disparità tra edizioni nazionali e edizioni straniere. Certo, importanti sono le ragioni della lingua e dello stile⁷³, ma vi sono anche altre ragioni, quelle di mercato per esempio. Prendiamo i titoli di testa di *Malombra*.

Nella copia italiana, il rilievo dato al nome di Amleto Novelli è appena inferiore a quello di Lyda Borelli; nella copia straniera Novelli non viene neanche menzionato.

Si possono riscontrare differenze di lunghezza nelle didascalie, che influenzano sulla lunghezza, e dunque sulla durata, complessiva del film. Il fenomeno non è secondario, soprattutto se riguarda la produzione degli anni Dieci più ambiziosa (Film d'art, per esempio) dove le didascalie sono una folla e occupano anche più di metà della pellicola.

Un caso così corrente che estremo è quello, noto a tutti i cinetecari, del *flash-title*. Le conseguenze sono perspicue. Se occorre garantire la intelligibilità, bisogna altresì tener presente che il tempo di lettura degli spettatori d'anteguerra non è lo stesso del tempo di lettura del pubblico odierno avvezzo ai sottotitoli.

A parte il contenuto dialogico o la sua funzione descrittiva e esplicativa, la didascalia è un fattore metrico, decide il ritmo, il «respiro» del film. Infatti una fonte essenziale per stabilire la lunghezza delle didascalie — qualora prevista e disponibile — è costituita dalla partitura musicale.

Vale anche il reciproco. In termini di restauro, è lecito ammettere una certa elasticità circa la durata delle didascalie affinché siano rispettati i «movimenti» dei brani musicali da eseguire.

In certe riedizioni di film muti si assiste alla sostituzione delle didascalie con i sottotitoli. Per esempio, l'edizione-Lo Duca della *Passione de Jeanne d'Arc* di Dreyer⁷⁴ o la recente edizione-Moroder di *Metropolis* di Lang⁷⁵. Una tale abusiva, apposizione editoriale si rivela una grave adulterazione.

A volte il testo delle didascalie è compreso in un cartiglio che presenta elementi ornamentali e marginali, quali il nome e il marchio della casa di produzione. Nel corso degli anni, si sono verificate variazioni su questi temi figurativi e nella grafica e, eventualmente, nella scrizione della ragione sociale. Questo tipo di varianti relative ai cartigli, come altre notazioni paratestuali, si rivelano fondamentali ai fini della identificazione, datazione e attribuzione dei reperti filmici⁷⁶.

A volte è presente, in genere in basso al riquadro, una doppia numerazione:

73 S. Raffaelli, *La didascalia italiana*, in *Sperduto nel buio*, a cura di R. Renzi, Cappelli, Bologna 1991, pp. 81-86.

74 Cfr. C. Terzi, *Giovanna d'Arco restaurata*, in «Cinema nuovo», n. 17, 15 agosto 1953, e sul n. 20 della stessa rivista la replica di Lo Duca. Vedi anche M. Engberg, *Il ritrovamento della «Passione di Giovanna d'Arco»*, in «Immagine», n. 1, 1986, pp. 18-23.

75 Cfr. B. Cieutat, *Fritz Lang «Morodernisé» ou L'art du détournement*, in «Positif», cit., pp. 12-14.

76 Cfr. H.G. Brown, *Appunti sulla identificazione dei film attraverso l'esame delle pellicole*, in «Griffithiana», nn. 29-30, 1987, pp. 74-86. Vedi anche S. Richard, *Pathé, marchio di fabbrica*, in «Segnoci-nema», n. 23, 1986, pp. 74-77.

numero di catalogo/numero progressivo della serie didascalica; queste cifre saranno preziose per ipotesi di datazione e di ricostruzione dell'ordine sequenziale.

I titoli di testa e di coda, come le didascalie («intertitoli») recano altri elementi figurativi: fregi e decorazioni, disegni stilizzati, supporti scrittori simulati. Per esempio, i titoli di testa de *L'Inhumaine* (1923) di Marcel L'Herbier sono generati da un disegno animato improntato all'«estetica meccanica», che è uno dei riferimenti iconografici del film stesso. Celebri le didascalie di *Cabiria* dove il verbo sublime — suggerito da Pastrone, non importa — è letteralmente scolpito sulle tavole lapidee (disegnate). Ricordiamo infine la tipografia «scrittovisiva» delle didascalie dell'avanguardia sovietica o gli esempi di «iconizzazione»: le diciture espressioniste di *Caligari* che partecipano della koinè figurativa del film, oppure, meno nota, la grafica di *Der Golem* (1920): «L'obliquità delle lettere, la loro irregolarità e asimmetria corrispondono al codice architettonico del film»⁷⁷.

Se abbiamo sconfinato dalla problematica delle varianti è per evidenziare l'importanza delle didascalie, a lungo sottovalutate: anche nel campo del restauro.

La filologia classica (lachmanniana) considera l'opera come un «fatto», resta legata alla staticità del testo: una critica del «testo fisso». L'ecdotica considera l'opera piuttosto come un «atto», cioè viene compresa in una processualità generativa. La critica variantistica, in particolare, è una filologia «redazionale» e dinamica. Come ha messo in evidenza lo stesso Contini i due approcci non sono incompatibili; inoltre «la mira d'una ricerca ecdotica non è sempre di necessità la ricostruzione del testo primitivo, ma quella di momenti della 'fortuna' testuale»⁷⁸. Per quanto riguarda il cinema, tenendo conto della specifica fenomenologia delle varianti, potremmo estendere questa processualità dal momento realizzativo a quello editoriale, fino alla diffusione (consumo) e allo stesso destino storico dell'opera. Una tale impostazione richiede un'indagine non solo filmica, ma orientata a escutere tutto il materiale di documentazione relativo al film considerato. Si vorrà ricostruire così, non un'opera astratta, mai esistita, ma entro una processualità complessa, si tratterà di individuare i momenti di «cristallizzazione», vale a dire quelle attestazioni storicamente esistite e documentabili. Per il cinema muto e primitivo uno di questi luoghi è terminale: il luogo del consumo.

Il film si manifesta sullo schermo come «attualizzazione» della pellicola. La condizione richiesta (proiezione) affinché le immagini in movimento avvengano, costituisce il film, nella sua manifestazione attualizzata, entro l'ordine dell'*esecuzione* e dell'*evento*. La rappresentazione cinematografica si apparenta, almeno in parte, alle forme espressive quali la musica e il teatro. Rispetto

⁷⁷ E. Ledig, «Chi può dire di sapere qualcosa del Golem...?», in «Cinegrafie», cit., p. 84.

⁷⁸ G. Contini, *Breviario d'ecdotica*, cit., pp. 45-46.

a una esecuzione musicale e a uno spettacolo scenico, la *performance* cinematografica è più rigida e programmata, dato che è sottomessa a un apparato meccanico e dipende da un veicolo testuale relativamente stabile (la pellicola). Il dato performativo cresce nel cinema muto e tanto più nel cinema delle origini. Lo spettacolo nel primo trentennio di cinema è composito e variabile. Si pensi alle esecuzioni musicali in sala relate alle immagini sullo schermo. Composizioni per orchestra o piano solo, partiture d'autore e di repertorio (*cue-sheets*)⁷⁹, film a soggetto operistico (p. es. *Gloria Transita*, 1917, di Johan Gildermeijer⁸⁰ e interi generi si fondavano su questa associazione attigua di suoni/immagini, sala/schermo (ricordiamo, i film canori partenopei anni Dieci o il cinema *benshi* giapponese). Quanto alla «parola detta» si pensi alle figure del «commentatore» che leggeva le didascalie o meglio narrava, commentava — appunto — il film di fronte a un pubblico foraneo o periferico, analfabeta o semianalfabeta. A questo punto, il testo da ricostruire non è più il film ma lo spettacolo nel suo insieme. Il modello testuale scritto o figurativo diventa inutilizzabile. Dovremmo allora rivolgerci alle tradizioni costituzionalmente rielaborative, come quella orale. Per esempio la tradizione dei cantari e dei canti popolari,

dove la razionalizzazione dei dati, la *reductio ad unum* dell'attestazione plurima è impedita dalla vastità dei movimenti variantistici⁸¹.

Ovvero, si possono tentare delle ipotesi di ricostruzione necessariamente, dichiaratamente parziali. I film delle origini esasperano l'instabilità, l'incertezza del testo-spettacolo. E qui, il film non è neanche l'essenziale: l'attrazione è il dispositivo stesso che consente queste dimostrazioni di immagini in movimento. Il cinema a cavallo del secolo non ha nessuna autonomia, né linguistica, né estetica, confuso com'è dentro una spettacolarità «bassa», diffusa, sincretica. Un'attrazione tra le altre, il cinematografo «à l'Exposition de 1900 on le montre comme la femme à barbe, la vache à deux têtes»⁸². Il film primitivo rileva del mostruoso, tra mirabilia e curiosità, esperimenti di *phisique amusante* e numeri di prestidigitazione⁸³. Possiamo, allora, fare nostre le conclusioni di Jesús Gonzáles Requena (vedi qui articolo di apertura):

Dobbiamo dunque assumere che nell'ambito del cinema primitivo c'è un solo testo che possa essere restaurato: il testo, carnevalesco, della fiera, di cui alcuni frammenti erano i film.

79 Ci limitiamo a segnalare: *Music for Silent Films (1894-1929). A Guide*, edited by G.B. Anderson, Library of Congress, Washington 1988. Tra i lavori di Carlo Piccardi, *Suono e visione. Sui percorsi dell'immaginario nella musica*, «Concerti pubblici (1989-90)», RTSI-Rete 2, Lugano 1990, pp. 1-65. Per il cinema italiano muto, E. Simeon, *L'ambiente musicale ufficiale e il cinema muto*, in *Sperduto nel buio*, cit., pp. 108-114.

80 Cfr. G.N. Donaldson, *Il film, l'opera e Johan Gildermeijer*, in «Griffithiana», nn. 29-30, cit., pp. 87-93.

81 R. Bessi-M. Martelli, *op. cit.*, pp. 52-53.

82 M. L'Herbier, *Introduction a Intelligence de cinématographe*, Corrêa, Paris 1946, p. 25.

83 Cfr. A. Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Il Formichiere, Milano 1980, pp. 51-57 (ed. aumentata, CLUEB, Bologna 1989).

Frammenti casuali e asignificanti che non conobbero alcuna volontà di chiusura unitaria. Il loro restauro, dunque, richiede in primo luogo il restauro di uno spazio, almeno quello della topologia del cinematografo da fiera in cui lo schermo, il proiettore e l'imbonitore costituivano l'asse dello spettacolo.

Un restauro, del resto, più vicino all'archeologia che alla storia.

Viene trovato un rudero (dei conci, il coccio di un vaso antico, un frammento musivo). Che può fare il restauratore? Identifica il reperto, lo classifica, quindi lo pulisce quanto basta, ne ipotizza la struttura, la forma intera o il testo figurativo (per congettura, se non trova una sinopia), quindi colloca il frammento al suo posto presunto: solo, misero o splendido, su un fondo irrimediabilmente vuoto. — Il resto è documentazione.