

FALSOPIANO INIZIATIVE

a cura di

Guido Michelone

Giorgio Simonelli

RISO AMARO

IL FILM

LA STORIA

IL RESTAURO

© Edizioni Falsopiano - 1999
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Impaginazione e stampa: Impressioni Grafiche s.c.s. a r.l. - Acqui T.
Prima edizione - Aprile 1999

INDICE

Presentazione	5
Il restauro	7
- <i>Riso amaro</i> , scheda tecnica	9
- <i>Silvana Mangano</i> (Vincenzo Mollica)	11
OCCASIONI	13
- <i>Riso amaro</i> , una poesia (Luca Ragagnin)	
- <i>Riso amaro</i> e i giovani d'oggi (Fabio Carlini)	
- <i>Riso amaro</i> il restauro della pellicola (Pierluca Marchisio)	
- <i>Riso amaro</i> e il 'caso' Maria Denis (Massimo Scaglione)	
INTERPRETAZIONI	33
- <i>Riso amaro</i> e una lettura cristiana (Orazio Paggi)	
- <i>Riso amaro</i> e il malessere esistenziale (Sara Vinciguerra)	
- <i>Riso amaro</i> e la trascrizione grafica (Andrea Bellavita)	
- <i>Riso amaro</i> : il buono, la bella e il cattivo (Antonino Repetto)	
- <i>Riso amaro</i> : luoghi di un viaggio (Giorgio Simonelli)	
DICHIARAZIONI	129
- <i>Riso amaro</i> secondo De Santis	
- <i>Riso amaro</i> e i suoi protagonisti	
- <i>Riso amaro</i> e i giudizi della critica	
CONTESTUALIZZAZIONI	167
- <i>Riso amaro</i> , il fumetto (Stefano Gorla)	
- <i>Riso amaro</i> , i libri da leggere (Guido Michelone)	
- <i>Riso amaro</i> , l'Archivio Baita, un film parallelo (Gianluca Mercadante)	
- <i>Riso amaro</i> vive su Internet (Giovanni Valerio)	
- <i>Riso amaro</i> e il sistema cinema (Roberto Lasagna)	
Trascrizione grafica (Andrea Bellavita)	205
Riferimenti bibliografici	219

Il restauro della pellicola di *Riso amaro* che l'Amministrazione Provinciale di Vercelli ha promosso assieme alla Cineteca Nazionale di Roma, riveste un'importanza fondamentale per la cultura italiana contemporanea: una cultura aperta, democratica, popolare, della quale il cinema, dal dopoguerra ai nostri giorni, è una testimonianza civile, viva ed appassionante. E proprio *Riso amaro* il film girato, mezzo secolo fa, in risaia, tra Vercelli, Lignana, Veneria, Selve, rivisto oggi si conferma ancora un capolavoro del cinema mondiale, per la capacità tutta moderna di saper raccontare una vicenda sentimentale, dai contorni drammatici, collegandola alle grandi trasformazioni in atto nel nostro Paese, proprio nel momento più delicato di passaggio alla democrazia europea, sullo sfondo di rivendicazioni sociali che già facevano presagire il radicale cambiamento del mondo agricolo verso quello industrializzato. E in tal senso *Riso amaro* resta una testimonianza indelebile di quel microcosmo rurale e contadino, a noi ancora vicino negli anni, ma già inesorabilmente passato e lontano, dove al di là di facili nostalgie, la vita quotidiana si svolgeva su ritmi lavorativi tremendi e in condizioni igieniche perlomeno contraddittorie.

L'aver riportato all'originario splendore una pellicola come *Riso amaro*, restituendole la bellezza delle immagini, delle inquadrature, del montaggio, della fotografia in bianco e nero, reintroducendovi altresì le scene censurate da fin troppo solerti dirigenti della vecchia televisione, consente inoltre di riflettere su un evento che è qualcosa di più di una semplice proiezione cinematografica. L'iniziativa su *Riso amaro* si presenta infatti in un'accezione culturale molto variegata, che comprende due mostre fotografiche e un convegno di studi e naturalmente questo libro, che è a sua volta qualcosa di più di un catalogo o raccoglitore, in quanto diventa un invito a leggere tra le righe di un film ricchissimo di spunti, idee, propositi, elaborazioni, che non finisce mai di sorprendere e stupire, come dimostrano molti capitoli tesi soprattutto ad indagare i risvolti ancora misteriosi della storia con Gassman e la Mangano, Vallone e la Dowling. Questo volume è infine un prezioso mosaico collettivo di quella che potrebbe definirsi la "giovanne critica locale", vale a dire un gruppo di studiosi e docenti già da

tempo affermati, a livello nazionale, in qualità di filmologi, a cominciare dai due curatori, con una serie di pubblicazioni, dai libri alle riviste, che han fatto sì che il vercellese diventasse come una piccola oasi felice per quanto riguarda la cultura cinematografica.

Il Presidente
della Regione Piemonte

Enzo Ghigo

L'Assessore alla Cultura
della Regione Piemonte

Giampiero Leo

Il Presidente
della Provincia di Vercelli

Gilberto Valeri

L'Assessore alla Cultura
della Provincia di Vercelli

Giorgio Orsolano

Il recentissimo “Codice etico” della FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) dice all’art. 15: “Quando restaurano un materiale, gli archivi si impegnano a completare ciò che è incompleto, a sopprimere gli effetti del tempo, dell’usura e degli errori, con l’esclusione di ogni modifica o deformazione dei materiali di origine e delle intenzioni dei loro creatori”. Queste semplici indicazioni alludono in realtà a questioni complesse, che chi si occupa di preservazione e restauro deve affrontare in maniera particolare per ciascun film. Rispettare alla lettera il mitico “originale” è impossibile, poiché in ogni caso ci si trova ad intervenire rispetto ad esso con materiali e tecniche odierne che non corrispondono quasi mai a quelle di una volta (un solo esempio: si stampa su pellicole Kodak di oggi ciò che era stato pensato per pellicole diverse non più in commercio). La responsabilità etica di chi preserva e restaura è quindi di muoversi all’interno di una contraddizione: rispettare “tradendo”. La principale tentazione a cui sfuggire è quella di “migliorare” l’originale, come troppo spesso si fa quando i restauri vengono fatti al di fuori dell’ambito cinetecario, in particolare per il suono.

La Cineteca Nazionale, come le altre cineteche ed archivi italiani che essa coordina, ha ben presente questi pericoli, e si sforza di risolvere la contraddizione fra rispetto dell’originale e inevitabile tradimento, riflettendo sulla storia della tecnologia cinematografica e comparando ciò che si faceva ieri e ciò che si può fare oggi, senza la pretesa che il “progresso” comporti necessariamente un miglioramento.

E’ con questi principi che siamo intervenuti per restaurare un capolavoro del cinema italiano come Riso Amaro.

Direttore-coordinatore della
Cineteca Nazionale
Adriano Aprà

RISO AMARO

un film Lux

prodotto da

Dino De Laurentiis

diretto da

Giuseppe De Santis

soggetto di

Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini

sceneggiatura di

Corrado Alvaro, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani,
Carlo Musso, Ivo Perilli, Gianni Puccini

con

Vittorio Gassman, Doris Dowling, Silvana Mangano,
Raf Vallone

altri interpreti

Checco Rissone, Nico Pepe, Adriana Sivieri, Lia Corelli,
Maria Grazia Francia, Dedi Ristori, Anna Maestri,
Mariemma Bardi, Maria Capuzzo, Isabella Zennaro,
Carlo Mazzarella, Ermanno Randi, Antonio Neviani,
Mariano Englen

fotografia di

Otello Martelli

collaborazione alla regia

Basilio Franchina, Gianni Puccini

montaggio

Gabriele Varriale

assistente alla regia

Piero Nelli

edizione

Giovanna Valeri

aiuti operatori

Roberto Gerradi, Luciano Trasatti

truccatore

Amato Garbini

costumi

Anna Gobbi

direttore di produzione

Luigi De Laurentiis

ispettore di produzione

Fernando Pisani

musica di

Goffredo Petrassi

diretta da

Fernando Previtali

Negativi della I.C.E.T.

Positiva di Torino

Positivi della S.A.C.I. di Roma

Sistema di registrazione

Western Electric

Esterni ed interni sono stati girati

nelle Risaie del Vercellese

SILVANA MANGANO

*Gambe di mogano
che da foto evocano
tamburi di eros lontano
che con malizia accompagnano
pensieri che accarezzano
scatti di mambo che riaprono
ferite di Mangano
che non si placano.*

OCCASIONI

RISO AMARO, UNA POESIA

*Quaranta volte sorge trattenuta
da tavole di legno.*

*Quaranta volte immerge il suo germoglio
e si rifugia sotto*

*dove c'è acqua e acqua,
clandestina.*

*Tutte le sere balla al mio paese
questa faccia
la danza del pericolo:*

*e si rifugia al falso luccicante
e se ne adorna torno al collo,
nel sembante*

*dove fa l'onda all'onda
il canto.*

*Colui che inclina il verbo alla promessa
tacendo a fondo il danno
mi ha presa genuflessa.*

*Gava dal viso il mondo, mondariso:
c'era speranza indomita,
è affogata.*

*Dall'alto, da una rupe di risaia
vomita la passione.*

*Quaranta volte è sorta e sei arrivata:
tu ballerai ogni sera
ingioiellata alla tua morte
la danza dell'estate.*

RISO AMARO E I GIOVANI D'OGGI

“Bisogna parlare ai giovani, è con loro che ci si deve capire...” ripeteva spesso in tono appassionato Giuseppe De Santis mescolando l’entusiasta fervore di chi ha sempre pensato che non fosse solo utopia la speranza di cambiare il mondo con un doloroso e lancinante sentimento di inadeguatezza perché a lui, regista costretto al silenzio dal 1972, non si dava più da anni la possibilità di girare film, neanche uno piccolo piccolo. “Credo che io e Abraham Polonsky, un autore americano vittima del maccartismo, siamo gli unici registi al mondo ai quali sia stato impedito di far cinema per quasi trent’anni. A lui, alla fine, un film glielo hanno fatto fare, a me chissà...” si consolava amaramente Peppe De Santis pensandosi in buona compagnia e con il sogno che qualcuno un giorno, magari il produttore di Polonsky, un film glielo avrebbe pur fatto girare.

De Santis nessuno lo ha più chiamato dal mondo del cinema lasciando che gli morissero in gola le parole che ancora vivevano dentro il suo cuore e rimanessero solo fantasmi i piani sequenza e i movimenti di gru immaginati per i nuovi film. Niente più *Riso amaro* e *Non c’è pace tra gli ulivi*, *Roma ore 11* e *Italiani brava gente*, niente sceneggiature elaborate fino allo spasimo e niente più set, niente notti insonni passate al montaggio, niente serate della prima e niente polemiche, dibattiti, critiche.

L’ansia del fare cinema con gli anni e l’amarezza di sentirsi rifiutato da un mondo in cui le tracce della sua presenza erano così forti si è trasformata in rassegnazione anche se di lui, De Santis, si è continuato a parlare un po’ dovunque, in Francia, in Inghilterra, negli Stati Uniti dove si sono organizzati seminari di studio, convegni, proiezioni delle sue pellicole, *Riso amaro* soprattutto, *cult movie* amato e ammirato come pochi. Ma il rapporto con la gran massa dei giovani, le nuove cose da dire a loro, il conoscerli, il praticarli, come avrebbe potuto realizzarsi? Era sufficiente andare in giro a presentare i vecchi film, a parlare di un lavoro importante ma comunque realizzato trenta, quarant’anni

prima?

La tensione a entrare in contatto con le nuove generazioni questa no che non si è mai sopita in De Santis ed è proprio per onorarla, questa tensione, che nel 1995 il regista accetta di lavorare alla realizzazione di un video interpretato da Moni Ovadia e prodotto dalla Provincia di Milano sulla Resistenza in questa città dal titolo *Oggi è un altro giorno*. Perché nel progetto i protagonisti appaiono proprio loro, i giovani, chiamati a rivivere storia e percorsi di vicende alle quali De Santis, per le sue personali esperienze, è particolarmente legato.

Altro dal cinema questo lavoro naturalmente, altri i mezzi, i tempi, la *troupe*, ma indimenticabili i giorni delle riprese con tutti a pendere dalle sue labbra quando dava lezioni di montaggio e raccontava di ieri, delle serate con Rossellini ma anche dei morti della Resistenza e del pericolo della nuova destra oggi, appassionandosi nel dibattito con i giovani.

Un episodio piccolo e riduttivo, una produzione tutto sommato artigianale, ma di grande qualità, un video a circolazione limitata, negli ambienti milanesi soprattutto, un pannuccio caldo per surrogare il desiderio di cinema e soddisfare, per quanto possibile, la necessità di avvicinarsi ai giovani, di dialogare con loro per “raccontargli quello che più nessuno gli racconta”. De Santis in questa esperienza porta con sé, intatta, la carica utopica della sua vita giovanile ed è davvero esaltante sentire con quanto amore difende ideali ed emozioni. E’ la sua grande umanità a colpire, l’umanità che trasuda a fiotti dalle inquadrature di *Riso amaro*, senza dubbio il suo capolavoro, un film che riesce ancora oggi a tenere inchiodati alla poltrona gli spettatori, non i cinquanta-sessantenni, ma i giovani, quelli che avranno vent’anni, come Jonas, nel 2000. Semmai, a esser diversi tra le generazioni, sono i modi d’accostarsi al film, storicistico secondo la più assodata delle letture negli “over 40”, ipertestuale per quelli che bazzicano tra playstation, internet ed ipertesti.

“E’ come Quentin!” esclama Arcadio, ventenne a cui i genitori perduti dietro Garcia Marques hanno affibbiato un nome impegnativo “Gira come lui... quasi mi piace di più di Tarantino” incalza dalla sesta fila mentre Walter con un urlo lacerante, solleva in alto le mani e si aggrappa ad uno degli uncini del carrello che serve a trasportare gli animali macellati. Sotto il suo peso il carrello si muove, trasportando il suo corpo inerte per un lungo tratto con un sinistro cigolio.

Valentina, bionda e di ventidue anni, si era esaltata poco prima di

fronte al memorabile movimento di gru che introduce lo spettatore alla conoscenza degli alloggiamenti delle mondine, salendo ancora giunge fino al tetto di un arco dal quale riprende a vedere i camion che entrano nell'aia. Mentre aumenta il movimento nell'aia e le mondine iniziano a scendere dai camion la gru abbassandosi le avvicina in figura intera. "E' un bel modo di girare, di oggi" - se ne era uscita Valentina - "insomma, non lo so dire bene ma racconta come i film che piacciono a noi, c'è il senso della grandezza del cinema... e a me in fondo non mi importa quando è stato girato, tutte le storie del neorealismo, quelle cose lì, è come Spielberg, c'è aria, un modo di raccontare che ti esalta... e poi dentro il film prendo quello che mi piace".

Ronnie, testa rasata e orecchino al naso, sancisce alla fine del viaggio nel film "Non mi aspettavo che fosse così moderno" aggiungendo poi con grande tranquillità che lui di quel periodo, cioè dell'immediato dopoguerra, come Valentina, ne sa poco o niente perché in fondo sono già passati cinquant'anni e poi a scuola non si è studiato ma comunque in *Riso amaro* "c'è la maestosità del cinema, non come i film italiani di oggi che sembrano dei bonsai al confronto... In certi momenti ti dà delle belle sensazioni, basta prendere quelle e lasciar perdere le cose, come dire, meno stimolanti".

Nessun atteggiamento archeologico nello sguardo delle giovani generazioni su *Riso amaro*, nessuna vocazione a "comprendere il lavoro storicisticamente e quindi collocarlo nella giusta prospettiva del momento in cui è stato realizzato", ma navigazione spregiudicata e funzionale, impietosa nell'eliminare gli aspetti che oggi appaiono più invecchiati e retorici - tutti i fervorini del sergente Marco ad esempio, personaggio accettabile solo se riportato al contesto dell'epoca - e generosa al contrario nell'impossessarsi, rivitalizzandole con nuovo amore, di questa o quell'altra immagine più in sintonia con l'immaginario di Fine Secolo.

Riso amaro dunque quasi non più film ma ipertesto dentro cui viaggiare a proprio piacimento: si clicca quando le emozioni scattano e da lì si inizia un personale viaggio dentro il film ma anche dentro il cinema, tutto il cinema possibile abbandonandosi al ricordo di altre sequenze e di altre vite, al divenire dei sentimenti ed al piacere dello sguardo. Meno filologia e più emotività, meno storia e più godimento nel presente, anche questo è un modo per entrare in *Riso amaro*, per farlo vivere, per continuare la discussione tra i giovani e De Santis, una discussione iniziata nel 1949 e fortunatamente ancora in atto.

RISO AMARO E IL RESTAURO DELLAPELLICOLA

Intervista a Mario Musumeci, restauratore del film

Domanda. In che condizione si presentava il negativo di Riso amaro e quanti metri di pellicola necessitavano di un restauro?

Risposta. Il film è lungo circa 3.000 metri, in ogni metro ci sono circa 52 fotogrammi, ed è quindi costituito da circa 156.000 fotogrammi. Fu realizzato alla fine degli anni Quaranta, in un'epoca in cui la pellicola cinematografica era ancora la celluloide, quindi una materia plastica a base di nitrato di cellulosa, sostanza parente di sostanze più cruente come la nitroglicerina e il fulmicotone. A parte la pericolosità che ormai è entrata nel senso comune, la celluloide ha la caratteristica dell'instabilità chimico fisica. Una goccia di umidità, un po' di muffa o una riparazione frettolosa con lo scotch sono il preludio a un vero e proprio disastro: la graduale decomposizione e la perdita finale se non si interviene in tempo.

Nel caso di *Riso amaro* si è intervenuti su 5 rulli su 14, per un totale di circa 15 inquadrature che presentavano segni di decomposizione incipiente, a volte per alcuni metri, ma nella maggior parte dei casi fortunatamente solo per alcuni fotogrammi. Il totale degli interventi ha interessato circa 50 m, che sono stati eliminati fisicamente dal negativo per evitare il diffondersi dei danni.

A questi interventi vanno aggiunti i fotogrammi mancanti già nel negativo, sostituiti con pezzetti di pellicola trasparente. Questa in proiezione risulta nera, con scarso disturbo per la percezione, a patto che la sostituzione interessi pochi fotogrammi alla volta. Queste sostituzioni sono l'evidente testimonianza di interventi riparatori precedenti negli anni. Infatti era normale in passato, quando il negativo per varie ragioni si usurava (soprattutto durante le operazioni di stampa delle copie) o si spezzava, fare le riparazioni inserendo brani trasparenti prelevati dalla coda.

D. Quindi i danni non erano dovuti solamente al decadimento chimico del negativo originale?

R. Esatto. In questo caso non si trattava di frammenti in decomposizione trovati da noi, ma erano delle parti mancanti nel negativo che corrispondevano a interventi effettuati chissà quando negli anni. I

brani mancanti spesso erano composti da 1 o 2 fotogrammi, quindi quasi impercettibili, a volte erano mancanze di otto o dieci fotogrammi, che superano certamente la soglia del disturbo percettivo, presentandosi cioè in proiezione come evidenti flash neri. In particolare questi ultimi sono stati tutti reintegrati, recuperando la scena e reinserendola nel film al posto della lacuna. Ora, essendo unico il negativo, bisogna ritrovare i frammenti mancanti da duplicati di negativo, ottenuti cioè da copie positive stampate dal negativo originale quando questo era ancora integro.

Le lacune minime, quelle cioè di uno o due fotogrammi, sono state sostituite solo quando compromettevano la fluidità del movimento. Bisogna infatti considerare che la sostituzione di un brano di pochi fotogrammi in mezzo a una scena comporta la sostituzione di una intera scena. Questo accade perché la sostituzione si fa sovrapponendo i bordi dei fotogrammi estremi del frammento, causando la perdita di alcuni fotogrammi. Se questi si trovano in mezzo alla scena, magari durante un movimento l'effetto è fastidioso, spesso peggiore del breve flash dovuto ai fotogrammi neri.

I problemi aumentano quando la sostituzione interessa brani superiori ai sette, otto fotogrammi.

In questo caso, si è detto, viene sostituita tutta la scena. Il problema a questo punto diventa quello della qualità fotografica complessiva del film. Nel negativo originale sono contenute tutte le informazioni volute dall'Autore e dal Direttore della fotografia (luminosità, contrasto, colore) e ogni duplicazione aumenta le differenze dal negativo originale. L'inserimento nel negativo di molte scene ricavate da duplicati può comportare una discontinuità del tono fotografico e della qualità dell'immagine. Quindi si effettuano queste sostituzioni solo quando si è certi di ridurre al minimo questi problemi.

D. A parte i problemi di decomposizione e i brani mancanti per rottura, ci sono stati altri problemi che vi hanno costretto a ricorrere al restauro e alla preservazione?

R. La preservazione ha riguardato tutto il negativo che è stato lavato, pulito riparato e rimesso al massimo della sua condizione. Il restauro ha riguardato invece sia i negativi che sono stati reintegrati ex novo o sostituiti perché sporchi, rovinati, strappati e colliquati. Oltre a quelli già citati il restauro ha interessato anche un'altra categoria di fotogrammi, circa 100 in tutto il film, che sono i cosiddetti "fotogrammi

flash". Questi fotogrammi sono una caratteristica genetica dei film di quegli anni: sono fotogrammi che si trovano nelle dupliche, con esposizioni diverse da quella originale, causate dalla macchina di stampa dell'epoca. In questo caso si è provveduto alla sostituzione o alla mascheratura.

In tutto, il restauro ha interessato sessanta-settanta metri di negativo, considerando anche che talvolta si è dovuto sostituire un'intera scena facendo sempre in modo di non alterare il tono fotografico generale.

D. La sostituzione del negativo in disfacimento ha implicato una ricerca dei duplicati del negativo. Questa ricerca filologica, soprattutto a proposito della sequenza dell'aborto, ha indirizzato il lavoro anche in una direzione "interpretativa" oppure avete scelto un approccio esclusivamente "conservativo"?

R. Nel restauro, come in filologia romanza, l'interpretazione si definisce più esattamente congettura, ed è lecita purché sia innanzitutto necessaria, motivata e quantificabile. L'interpretazione, cioè l'aspetto creativo di chi fa questo tipo di lavoro, deve essere estremamente controllata in modo da evitare l'arbitrio.

In questo caso il problema è stato risolto facilmente dato che l'autore era vivente, disponibile a fare da consulente e non ha approfittato di questa occasione per cambiare delle cose nel film (cosa che capita sovente. In questo caso si procede al restauro dell'originale e poi si crea una seconda versione del film rivista dall'autore stesso).

D. A proposito della rocambolesca sparizione della sequenza dell'aborto, che lei ha definito "scomparsa dal negativo" e De Santis ha attribuito a un intervento censorio: è possibile ricostruire la vicenda e il destino del rullo sostituito ed epurato? Come mai l'Autore e i proprietari non sono intervenuti prima per recuperare una scena così importante?

R. Durante il restauro De Santis, chiamato da noi, è stato assolutamente rigoroso. Ha scoperto perché la colonna sonora e il negativo non erano più in sincrono: "perché qualche disgraziato" sono le sue testuali parole "qualche criminale mi ha tolto una scena dal negativo, non so come sia potuto succedere. Sarà stato per questioni di censura, dato che mi ha sempre creato difficoltà".

Nella scena dell'aborto mancante c'era stata una sostituzione. Tutto

il rullo 10 del film che era un rullo di duplicato negativo, è stato tagliato. Anche la colonna sonora che avevamo era troppo rovinata, quindi abbiamo utilizzato la colonna in possesso della RAI e corrispondeva alla versione tagliata.

D. Quindi il taglio, secondo De Santis, è avvenuto per ragioni di censura e in vista di un passaggio televisivo?

R. Questa era l'ipotesi di De Santis. Non l'abbiamo mai potuta verificare, proprio perché *Riso amaro* non è un film molto trasmesso e non ho avuto la possibilità di farmi prestare dalla Rai la loro copia e fare un controllo. Credo che scopriremo che la copia Rai è tagliata, ma tuttavia c'è un problema. Siccome la prima trasmissione in Rai risale al 1971 e a me risulta che esistono copie stampate in quell'anno che sono integrali... Quindi nel '71 il negativo non era ancora stato tagliato: è un po' un mistero.

Tuttavia per il restauro abbiamo cercato di ricostruire una copia integrale approvata dall'autore e conforme a quello che lui ricordava.

D. Quali sono state, a grandi linee, le fasi di questo restauro, e del restauro di un film moderno in generale?

R. La fase uno è quella di cui abbiamo parlato fino ad ora, cioè l'individuazione di un negativo originario. Se il negativo originario manca, la raccolta di tutti i materiali possibili esistenti, sia duplicati di negativi che matrici, sia copie positive. Dopo di che si concentra tutto il materiale in una cineteca. Si passa all'analisi completa di tutto il materiali e si evidenziano tutte le varianti tra i materiali, cosa che capita spesso, cercando di capire se le varianti sono causate da incidenti non voluti o se sono intenzionali e si cerca di farne una classificazione.

Si decide qual è la versione su cui basarsi per iniziare il restauro, cioè la più completa.

Poi si passa all'aspetto tecnico qualitativo di restituzione della massima qualità possibile di immagine e di suono, in vista della massima completezza. Noi, nel caso di *Riso amaro*, abbiamo fatto un lavoro di salvaguardia del negativo originario, di duplicazione positiva su una matrice tipica di preservazione, poi abbiamo fatto un nuovo duplicato negativo, e infine abbiamo stampato delle nuove copie. Per quanto riguarda la colonna sonora abbiamo svolto un lavoro di preservazione e rinnovo, con il ricorso al digitale.

D. Il restauro attraverso i numeri. Quando è iniziato il lavoro? Quante persone sono state impegnate in questo lavoro e per quanto tempo? Ci sono differenze rispetto ad altri restauri? Quali sono i costi che bisogna affrontare per iniziative di questo tipo, chi li sostiene?

R. Il lavoro è cominciato agli inizi del 1994, quando occorreva rinnovare delle copie di *Riso amaro* ormai usurate. Ci siamo accorti che il negativo versava in condizioni decisamente critiche.

I duplicati di cui disponevamo risalivano a parecchi anni fa ed erano di qualità non eccelsa. Per questo motivo abbiamo scelto di intervenire in modo ampio su tutto il film. Grazie all'intervento della provincia di Vercelli abbiamo avuto l'impulso e la possibilità da un lato di concludere il lavoro iniziato con De Santis e il restauro digitale della colonna sonora, dall'altro di avviare la seconda fase. Questa è coincisa con l'acquisizione, nel 1996, da parte della Cineteca, di una notevole quantità di materiale, quasi tutto il magazzino Lux Cristaldi Film attuale proprietaria di *Riso amaro*, in mezzo a cui c'erano alcuni duplicati e numerose copie del film. Tra questi nuovi materiali, acquisiti nel 1996, è stato possibile rintracciare brani di qualità fotografica migliore e perfino un pezzetto sfuggito allo stesso De Santis. Si tratta di un controcampo inserito nella sequenza in cui c'è il dialogo di Gassman con gli altri furfanti nel deposito di riso. Il frammento era sfuggito nella prima fase del lavoro, quella con De Santis: è stato prelevato da questa copia in perfetto stato e inserito nel negativo originale.

Siamo tornati poi sugli interventi già effettuati per migliorarli grazie ai nuovi spezzoni. Bisogna infatti tenere conto che il restauro e la preservazione sono, per definizione, lavori che non hanno mai una conclusione definitiva. Questa accelerazione è avvenuta proprio in seguito agli accordi con il Presidente Gilberto Valeri e con Vercelli che ci hanno consentito di fare un piano di spesa più preciso e di accelerare i lavori.

D. Quali sono i costi totali di un restauro così complesso dal punto di vista filologico e tecnico come è stato quello del film di De Santis?

R. Alla fine il costo totale si aggira intorno agli 80-90 milioni, distribuiti nei cinque anni di lavoro. Esistono anche interventi molto meno costosi, ma in quel caso si tratta di semplici interventi di preservazione e non di restauri veri e propri. Il restauro si può considerare definitivo quando il film è trasferito su un supporto che non è più il

negativo e che consente una riproduzione perfetta del film anche in proiezione.

D. La descrizione che fa in un suo articolo dei danni al negativo di Riso amaro (“si palesarono nel negativo di Riso amaro i segni incipienti del degrado: in particolare in molti punti la pellicola mostrava i segni tipici del disfacimento: incollamento e liquefazione”) ha i toni usati per descrivere le grandi epidemie di peste. Un male orrendo e dilagante. Lei crede che sia possibile arginare il degrado dei film in nitrato di cellulosa, oppure il restauro sarà inevitabile per tutti i film?

R. I film su supporto infiammabile sono sicuramente quelli che presentano i problemi più gravi per ragioni di vetustà e per la clamorosa instabilità e pericolosità del supporto stesso, e questo è noto a tutti.

E' anche vero però che supporti più giovani, inventati successivamente e ritenuti per anni “supporti di sicurezza” per antonomasia, come i supporti in acetato o biacetato o triacetato di cellulosa presentano anch'essi dei problemi.

Si è scoperto, circa quindici anni fa, che i questi film presentano la cosiddetta “sindrome acetica”. Questa sindrome, che si innesca per svariate ragioni, porta alla liberazione dal supporto di una forte quantità di acido acetico con un indebolimento del supporto stesso. Anche se non è pericoloso per le persone e le cose perché non prende fuoco, è tuttavia pericolosissimo per il film perché la pellicola diventa fragilissima, si deforma e porta con il tempo allo svanimento progressivo dell'immagine. La pellicola quindi si distrugge comunque.

Esistono comunque supporti, come il poliestere, che non presentano questi problemi di decomposizione. È stato introdotto circa dieci anni fa. All'inizio è stato ostacolato dalle case produttrici di pellicola per l'ovvia ragione che c'erano grandi quantitativi di vecchi supporti. In ogni caso il poliestere viene usato solo per la fabbricazione degli intermediati, ma non per i negativi perché è una pellicola molto dura e resistente e quindi rischierebbe di danneggiare i meccanismi delicati delle macchine da presa. Un intermediato in poliestere ha una durata anche di 100 anni.

D. Lei crede che ci siano dei film che non valga la pena restaurare e quindi condannerebbe alla distruzione?

R. Io ho le mie idiosincrasie come tutti e chiaramente ho dei film di cui mai e poi mai vorrei occuparmi, ma non glieli dirò mai. Le con-

fesso che se poi per ragioni professionali mi dovesse capitare di occuparmene, me ne occuperei come per qualsiasi altro film, perché questa è una professione che ha una sua deontologia e dei criteri che vanno applicati prescindendo dalle inclinazioni personali.

D. La sua visione del restauro si avvicina di più a quella di un amoroso alchimista che si prodiga per salvare un'opera d'arte o si sente più un tecnico scrupoloso? Pensando al rapporto che gli operatori cinematografici hanno con la macchina da presa, al loro gusto quasi maniacale per gli strumenti del loro mestiere viene da pensare che nelle professioni del cinema ci vuole passione e amore. Considera questo elemento fondamentale anche per i restauratori? Insomma Lei considera la sua professione un'arte da sentimentali? Qual'è l'elemento che la appassiona di più del suo lavoro?

R. Io penso di essere un professionista, che ha la fortuna di fare un lavoro che gli piace. E un lavoro che ha dell'alchimia e della tecnica, dell'artigianato e della tecnologia, in cui passione e *Know how* si alimentano a vicenda. Forse andrebbe un po' spogliato del *glamour* che ha oggi. Anche la pubblicità recentemente ha fatto ricorso alla figura del restauratore. Questo per dire che è una professione che piace, che ha fascino: è una cosa che apprezco, ma secondo me sarebbe più importante sottolineare la professionalità necessaria in questo mestiere.

D. Quindi preferisce sottolineare l'attività di ricerca filologica, la necessità di conoscenze tecniche e degli strumenti tecnologici?

R. Direi di sì, altrimenti si corre il rischio di credere che sia una sorta di attività romantica in cui uno in una notte si chiude in una stanza e come Cellini fonde il Perseo, detto fatto. Non è così.

E' un lavoro in cui ci vuole molta passione, per non cadere nella routine, ma anche un uso razionale e controllato della creatività, il tutto passato al vaglio della professionalità.

E per fortuna è un lavoro collettivo. Per cui non esiste un solo restauratore, ma ci sono anche altre figure che concorrono al restauro. Ad esempio il mio amico Romano Bellucci, che è uno dei tecnici più valenti del laboratorio di Cinecittà ed è un autentico mago per tutta una serie di operazioni che si fanno in laboratorio. Quello che voglio dire è che ad un restauro concorrono molte persone tutte diverse per competenze ed idee, e da questo sforzo collettivo nasce poi il lavoro.

D. Questa descrizione ricorda quella di una troupe cinematografica -

ca. Solo che in questo caso, invece di lavorare per creare dal negativo una copia in positivo del film si cerca di ritornare al negativo.

R. Sì esatto, è una équipe formata da esperienze temperamenti e competenze diverse uniti insieme da una base comune che è l'obiettivo finale e un codice condiviso di regole.

D. Nel restauro del Mago di Oz, eseguito dalla Warner Bros, si è fatto ricorso al digitale in modo massiccio. Questa procedura non è stata usata in Italia. Le ragioni sono di ordine economico, etico, tecnico o ci sono altri motivi?

R. Non abbiamo trovato guasti così gravi da dover essere riparati ricorrendo al digitale, tenendo conto che oggi la risoluzione più vicina a quella fotografica, è di sei milioni di pixel, detta 4k nel gergo degli operatori alle macchine digitali. Se si lavora a 2K, cioè alla metà della definizione massima e che per il bianco e nero è appena sufficiente, il costo si aggira intorno alle settemila lire a fotogramma (solo il restauro in digitale, senza i costi di ricerca e le stampe, sarebbe quindi costato un miliardo e cento milioni circa n.d.a.).

Oltre ai costi ci sono anche i tempi, piuttosto lunghi. Ovvio che la Warner può farlo: essendo proprietaria dell'opera investe un milione di dollari e un anno di lavoro, ma reimmette su tutti i mercati, cinema, home video e così via, un nuovo prodotto, guadagnandoci tre o quattro milioni di dollari. Una cineteca non potrebbe mai farlo con i film del proprio archivio, anche perché con la stessa cifra è possibile restaurare 60-70 film con il metodo tradizionale. Inoltre dato che il denaro usato per il restauro è in parte pubblico, in parte privato quando ci sono gli sponsor, è illogico un investimento simile. La provincia di Vercelli, nel caso di *Riso amaro*, copre un terzo delle spese: anche se è un aiuto abbastanza consistente è pur sempre un ente pubblico. In genere le sponsorizzazioni sono sporadiche, come nel caso della *Philips Morris Progetto Cinema*, e coprono le spese di un numero limitato di interventi.

D. Quindi i criteri che la Cineteca Nazionale adotta per pianificare gli interventi sono dettati dallo stato di conservazione del negativo?

R. Sono in base alla rarità del film, lo stato di deperimento del negativo. In base anche ad altri fattori, ma questi sono i principali.

D. Come è stato trattato il suono? Almeno in questa fase si è fatto ricorso alla tecnologia digitale? Qual è stato esattamente il suo ruolo

nel restauro di Riso amaro?

R. Il digitale è stato usato soltanto per il restauro della colonna sonora. E' stato fatto un lavoro di ritrascrizione nel corso del quale, con il digitale abbiamo pulito al massimo il suono dagli scroscii, fruscii e altri disturbi percettibili. Abbiamo scelto di non andare particolarmente a fondo per evitare il problema del cosiddetto "accanimento terapeutico", che subentra soprattutto quando si utilizzano strumenti di grande precisione e potenzialità come appunto il digitale. Non c'è dubbio che una colonna mono del 1949 non potrà mai essere sentita come una colonna dolby stereo di oggi. Cercare di tramutare quella in questa è un'assurdità, è una perdita di tempo e di soldi, ed è soprattutto uno sconcio nei confronti dell'opera.

Naturalmente la sporcizia e l'usura impongono la ritrascrizione su un supporto moderno. Il problema è che la macchina riconosce le frequenze derivate dai fruscii, scroscii e così via, tagliandole. Ma può anche tagliare delle frequenze che invece sono rumori d'ambiente. Si rischia di avere un suono chiuso, compresso, poco autentico. Meglio quindi conservare qualche fruscio piuttosto che avere un suono inadeguato per l'epoca e l'estetica del film.

D. Lei ha delle preferenze nel scegliere i film da restaurare?

R. Non saprei, non c'è un film in particolare. La verità è che facendo questo lavoro ci si innamora un po' di tutti i film e quello più bello è sempre quello che si sta facendo in quel momento.

D. Le giro la domanda: qual è il restauro a cui si sente più legato, quello che le ha dato le maggiori soddisfazioni?

R. Posso dire che sono particolarmente affezionato al restauro del *Gattopardo*, perché è stato il primo film in cui abbiamo operato come Cineteca Nazionale in questo settore, e sono contento di poter dire "ero lì". E' stato il primo film in cui è stato messo alla prova questo modo di lavorare e mi ha dato la possibilità di conoscere una persona a cui sono molto affezionato, Peppino Rotunno. Ma in realtà finito un lavoro lo si mette via e ci si appassiona a quello successivo.

D. Lei si considera una di quelle persone che si affeziona agli oggetti e che se potesse riempirebbe la propria soffitta di tutti le cose che ama?

R. No, guardi, io non mi considero una di quelle persone, io sono una di quelle persone. Chi entra nel mio ufficio se ne accorge subito,

tant'è che spesso devo sottometermi a dei rituali di purificazione per non soccombere agli oggetti. Oltretutto a casa non ho neppure la soffitta, quindi la lotta con gli oggetti mi dilaga dappertutto.

D. Come è arrivato alla professione di restauratore e quali sono le vie in Italia per iniziare questa attività?

R. Io sono alla Cineteca da circa 12 anni e fino a 10 anni fa non c'era una consapevolezza di questo termine, di queste tecniche e di questa impostazione del lavoro nel campo cinetecario. All'estero hanno iniziato prima di noi, ma in generale non era nel senso comune, per chi si occupava di cinema, che anche il cinema fosse oggetto di restauro e che si dovessero usare criteri di scrupolo filologico e di scientificità come quelli che si pretendono oggi.

D. Forse anche perché le pellicole non erano così degradate come oggi?

R. No, erano già molto degradate. Il fatto è che il cinema era considerato a chiacchiere da qualche professore di estetica "arte", pero poi in realtà non era una cosa che stesse a cuore a tante gente. Le cineteche avevano pochissimi soldi, ma ci vuol poco a declamare arte e restauro, però se poi non ci sono i soldi non si può fare nulla. I costi delle pellicole erano alti e non esistevano laboratori attrezzati per trattare i vecchi negativi che hanno problemi di restringimento, formati anomali, fragilità, per cui richiedono trattamenti molto particolari.

Questo insieme di cose si univa a una caratteristica dei vecchi cinetecari che hanno dei meriti enormi e che hanno gettato le basi per quello che si sta facendo oggi, ma che avevano una sorta di civetteria eroica. Per loro l'obiettivo fondamentale era che il film si potesse vedere anche se la duplicazione era approssimativa. Era un problema di formazione culturale, ed era anche un problema di condizionamento dei tempi e di denaro.

Per fortuna la coscienza del problema si è evoluta: ci sono stati gli appelli di Scorsese, le direttive della Comunità Europea, le cineteche hanno iniziato a ricevere dei fondi, c'è stato un accrescimento della ricerca tecnologica e, dato importante, con l'avvento del video i vecchi film hanno ricominciato a fare mercato. Per cui se prima i vecchi film erano morti, erano immondizia, improvvisamente sono diventati fonte di guadagno e settore di investimento. Improvvisamente le cineteche sono diventate luoghi molto frequentati dalle produzioni. Questo

ha causato un accrescimento della ricerca tecnologica e della qualità delle copie. Una volta, infatti, le copie trasmesse in tv erano orride. Oggi capita spesso che le Tv, soprattutto all'estero, contestino e rifiutino i film non perfetti. Quindi questo desiderio di qualità implica una ricerca di copie dei film belle, chiaramente se non ci sono bisogna farle.

In questo senso io ho iniziato a lavorare alla Cineteca Nazionale proprio all'inizio di questa fase, la terza.

Nella prima fase, quella della creazione delle cineteche, che spesso sono cose incredibili ed eroiche, fatte da personaggi un po' cinefili e un po' maniaci, gente che impegnava i mobili di casa per comprare le copie e tenerle sotto il letto. La seconda fase è stata quella del rafforzamento delle cineteche, cioè grandi collezioni che si sono trasformate in archivi, poi acquisiti o sponsorizzati dallo Stato. Successivamente siamo arrivati alla fase tre, quella attuale, in cui c'è una crescita della consapevolezza filologica e culturale, degli scambi. Io ho iniziato al limitare tra la fase tre e la fase precedente, che le ho sommariamente descritto. Sono entrato alla cineteca un po' per caso e poi come sempre quando ci si trova a fare un lavoro che oltre tutto è anche interessante, ci si applica e vengono anche i risultati.

D. Un'ultima domanda: a lei il film è piaciuto? Gli ha riservato un posto particolare nella sua videoteca? Se sì, per cosa Riso amaro è da ritenere un capolavoro?

R. Sì, mi piace molto, anche perché ho avuto l'occasione di conoscere De Santis quando ero ragazzino appena entrato alla Cineteca Nazionale, non in occasione del restauro, ma venti anni prima. Era una persona dolcissima e molto simpatica, un gran signore, e soprattutto molto disponibile quando gli chiedevo informazioni. E' stato sempre di una disponibilità straordinaria, lo ricordo come una persona che stimavo e a cui volevo bene.

A parte questo mi piace il film perché al di là del discorso sul Neorealismo è una piccola summa di poetiche e di stereotipi di altissimo livello, anche di manie e di ossessioni. De Santis era una persona di grande cultura molto raffinata, con una varietà di interessi culturali tipici degli italiani della sua generazione. E si vedono tutti: il noir americano, il cinema francese. Non è una summa fredda, un semplice esercizio intellettuale, ma soprattutto è un capolavoro di tecnica, una cosa da far vedere nelle scuole per insegnare come si gira un film.