



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FALSO

a cura di Eleonora Caccia

novembre 2017

CAV - Centro Arti Visive

Università degli Studi di Bergamo

RAFFAELE PAVONI

El falso Méliès.

Note sul dibattito in merito al restauro del *Voyage dans la lune* a colori

L'edizione 2011 del Festival di Cannes si è aperta con la proiezione di una copia a colori del *Voyage dans la lune* di Georges Méliès, restauro effettuato su una pellicola donata alla Filmoteca de Catalunya di Barcellona, in forma anonima, a partire dal 1993. L'operazione, intrapresa dalla francese Lobster Film, in partenariato con la Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma e la Fondation Groupama pour le Cinéma, ha suscitato un acceso dibattito tra studiosi e storici del cinema circa la liceità delle scelte effettuate. L'oggetto del restauro di quella che è considerata una delle opere più importanti e rappresentative del cinema delle origini, infatti, secondo i detrattori non sarebbe altro che una copia pirata, ri-colorata e fatta circolare clandestinamente in Spagna. Le accuse mosse a Serge Bromberg, direttore della Lobster Film, riguardano non solo la scelta dell'oggetto da restaurare, ma anche e soprattutto la metodologia del restauro: le lacune di questa copia "apocrifia" sono state infatti integrate con frammenti tratti da una copia "autentica" in bianco e nero del *Voyage*, posseduta da Madeleine Malthête-Méliès, in seguito "camuffata" attraverso una colorazione digitale (Duval, Wemaere 2011); il tutto, infine, è stato accompagnato da una colonna sonora composta dagli Air, duo francese di musica elettronica.

Di tutto ciò i restauratori non hanno mai fatto mistero: tutte le fa-

si dell'operazione sono dettagliate, pur con toni enfatici, sia sul sito Internet che nel libro e documentario ad essa dedicati. La questione del restauro della copia a colori del *Voyage*, allora, non riguarderebbe tanto la correttezza del restauro, quanto la nozione di correttezza in sé, come quelle, ad essa connesse, di "copia originale" e "copia pirata". Quanto gli intenti divulgativi possono giustificare la scelta, aleatoria, di una copia originale e la manipolazione della stessa? Quanto il restauro di un film come questo può effettivamente stimolare l'interesse verso il cinema di Méliès, più di quanto possa farlo il suo presunto equivalente "originale"? Si tratta di un tema che trascende l'ambito strettamente cinematografico, e che ci porta a riflettere sulla nozione di falso nell'attuale sistema di produzione e consumo culturale. Ciò che da questo episodio sembra emergere, come vedremo, è la natura convenzionale del concetto di "falso": in questo senso, le due opposte prese di posizione non sono inconciliabili, in quanto entrambe animate da intenti legittimi, e tra loro complementari.

Nel caso del restauro del *Voyage dans la lune* a colori, quindi, possiamo parlare di falso cinematografico? E astraendo dal singolo oggetto di studio, possiamo etichettare come "falsa" la copia, contraffatta, di un originale che non esiste? E ancora, se prendiamo per buono l'assunto che in ambito cinematografico tutto è falso e tutto è, a suo modo, vero, intorno a quali valori possiamo articolare un *modus operandi* che abbia come fine ultimo il restauro, la salvaguardia e la ri-diffusione di simili oggetti? Riflettere sul dibattito in merito al *Voyage*, forse, può aiutarci a rispondere a tali domande; prima di intraprendere tale analisi, tuttavia, è opportuno sviluppare alcune considerazioni preliminari sui concetti di "originale" e "falso" e sulla loro applicabilità sia al *medium* cinematografico che, in senso lato, ai contenuti digitali.

Considerazioni sul restauro cinematografico: corpi mistici e meccanici

In tema di film, la questione della fedeltà a un presunto "originale"

è da sempre terreno di scontro; questo è ancor più vero se l'oggetto del contendere è il restauro delle pellicole del cinema delle origini, campo che presenta una serie di problematiche specifiche. Spesso, ad esempio, tali pellicole vivevano di vita propria, circolando in versioni di diverso metraggio e coloratura in maniera più o meno autorizzata, talvolta anche all'interno di una stessa nazione (Solomon 2011); inoltre, secondo le stime della FIAF (International Federation of Film Archives), circa l'80% dei negativi del cinema delle origini è andato perduto (Cherchi Usai 2010). Tradizionalmente, il compito del restauratore è quello di ristabilire l'*intentio auctoris*, prendendo quindi in considerazione non solo l'oggetto filmico in sé, che generalmente corrisponde al progetto originario voluto dal regista, ma anche le eventuali opinioni di quest'ultimo in merito al restauro e allo stile visivo (Fossati 2009: 216). Per il *corpus* di pellicole del cinema delle origini, tuttavia, non solo spesso tali opinioni sono assenti; a mancare, il più delle volte, sono negativi originali certificabili come tali. Lo statuto indefinibile delle pellicole del cinema delle origini, detto altrimenti, mette in evidenza il carattere essenzialmente *soggettivo* della nozione di originale, così come delle operazioni di restauro a esso associate. Il restauro, qui più che altrove, è da intendersi come sguardo che, per lo stesso atto del guardare, lascia comunque una traccia di sé sul passato (Goodman 1968); o ancora, come un tentativo di dare forma alla storia del cinema, laddove "la nozione di originale genera interesse, crea visibilità e configura accessibilità"¹ (Hediger 2005: 136).

Come qualunque altra attività di restauro, il recupero delle pellicole delle origini si muove tra i due poli della conservazione (restauro come copia il più possibile conforme all'originale) e della divulgazione (restauro come reinterpretazione dell'originale a fini speculativi, di cui è opportuno lasciare traccia visibile). In un approccio critico alla nozione di originale, le falsificazioni sono ovviamente osteggiate, nonostante spesso, a livello sia operativo che concettuale, i due concetti non siano pienamente contrapposibili. Come

¹ Traduzione mia.

nota provocatoriamente Grafton, infatti, critici e falsari dimostrano di avere più di un punto in comune, e non a caso sono storicamente in competizione tra loro: come il critico, il buon falsario deve essere cosciente di operare sulla distanza, consapevole che la sua opera di restauro o di falsificazione di un testo del passato “diventerà esso stesso documento del proprio tempo” (1990: 30). L’abilità del critico, al pari di quella del falsario, si manifesta in questo senso proprio nel saper riconoscere la propria parzialità e distanza: “a insinuarsi, nello spazio ristretto di una copia il cui scopo è la conformità totale con l’originale, è la disparità storica, funzionante come inconsapevole traccia di un divario incolmabile da qualsiasi perfezione imitativa” (Catalano, Ciccarini, Marcialis 2015: 7). Ogni lettura, come scrivono Candreva e Di Barbora, è “comprensione del mondo attraverso l’esperienza, che è al tempo stesso cognitiva, emotiva e politica; ed è situata in un ben definito orizzonte storico, sociale e corporeo” (2016: 3); in quanto tale, da palesare. Il restauro cinematografico, in quest’ottica, viene quindi a configurarsi innanzitutto come registrazione e ri-creazione di un’esperienza cinematografica, per definizione soggettiva e mutevole; paradossalmente, potremmo dire, esso tende a riprodurre ciò che è irriproducibile, in quanto il suo oggetto pertiene all’individualità dello spettatore.

Lo stesso atto di dichiarare l’originalità di una copia, in questo senso, si configura come un atto ideologico: l’originalità (nel senso di cosa che “dà origine”, quindi che si definisce in contrapposizione a delle varianti) non è più, in questi casi, una caratteristica distintiva dell’oggetto, ma un attributo che a esso viene conferito da un soggetto, spesso mosso da ragioni contingenti. Il concetto di originale, come quello contrapposto di falso, “si confronta con prodotti canonici, gioca con le aspettative, riempie vuoti lasciati nei testi o nelle curve della storia, sfruttando l’onda di un successo e l’accoglienza del pubblico” (Catalano, Ciccarini, Marcialis 2015: 8). In quest’ottica, i concetti di originale e falso sembrano quasi sovrapporsi, al punto che possiamo parlare in molti casi di un’originalità del falso, o quantomeno di una sua *autenticità*.

Trasposta sul piano cinematografico, la questione dell’individuazione di un’originale si rivela particolarmente complessa, come lo è in tutti i media tecnicamente riproducibili, e lo diventa ancor più, come dimostra il caso preso in esame, con l’avvento della tecnologia digitale. Alla dialettica tra originale e falso, infatti, nello specifico del *medium* cinematografico se ne sovrappone un’altra: quella tra materiale e immateriale. Si tratta, a ben vedere, di una dicotomia che non è stata introdotta dalla tecnologia digitale, sebbene tramite essa abbia acquisito una maggior importanza, ma che contraddistingue il cinema fin dalle sue origini. Cos’è il film? Quello che un’accezione “materiale” del termine sembra indicarci, ossia la pellicola, oppure l’immagine che viene proiettata sullo schermo, e quindi il contenuto “immateriale”?

Per rispondere a questa domanda possiamo far nostro l’approccio storiografico di Ginzburg, per cui alla soggettività del documento corrisponde sempre un dato reale oggettivo, di cui la fonte non è che un puro riflesso: “qualunque documento, indipendentemente dal suo carattere più o meno diretto, ha sempre un rapporto altamente problematico con la realtà. Ma la realtà (*la cosa in sé*) esiste” (2006: 223). Interpretare la questione in questi termini, allora, potrebbe portarci a considerare come unica “realtà” certificabile tutto ciò che sta davanti alla macchina da presa (il cosiddetto *profilmico*), di cui il film non costituirebbe che un riflesso soggettivo; o appunto, *esperienziale*. Nel cinema, come già Benjamin ebbe modo di dire, ogni opera è seconda, e a suo modo è prima, per il fatto stesso di esibire la propria materialità (1935). Non è allora il cinema esso stesso, per sua natura, un dispositivo di falsificazione, e il regista un falsario (Bouchard 2010)?

La questione è complessa e trascende, anche qui, lo specifico cinematografico, per estendersi a tutte le opere d’arte tecnicamente riproducibili: è necessario restaurare il contenuto di tali opere, e quindi puntare a rendere il lavoro creativo dell’autore in senso astratto, o il loro supporto fisico? La risposta, anche qui, dipende in larga misura da scelte ideologiche, talvolta dettate da necessità pratiche, orientate su un asse ideale che vede fronteggiarsi le

istanze contrapposte, come già detto, di conservazione e divulgazione. Tendenzialmente, la scelta di privilegiare il restauro del contenuto dell'opera a scapito del suo supporto spesso ha come fine quello di stimolare la diffusione e la conoscenza di tale opera, aderendo a "un'idea di cinema come forma di spettacolo che non ammette l'incompleto, il lacunoso, il corrotto, il rovinato" (Venturini 2006: 16). Al contrario, il restauro del supporto ha spesso come fine quello di conservare l'opera in uno stato il più possibile aderente all'originale, vero o immaginario che sia; aderendo, quindi, a "una concezione contemporanea del film come testo e oggetto della storia del cinema e del restauro" (Venturini 2006: 16).

Parlare di un concetto quale quello di originale cinematografico, quindi, significa dover gestire queste due ambiguità di fondo: da un lato il cinema come dispositivo intrinsecamente falsificatorio, dall'altro il film come oggetto fisico ed esperienza immateriale allo stesso tempo. Doane, a tale proposito, adotta l'espressione "epistemologia della contingenza"², per sottolineare il fatto che i film, intesi nella loro accezione più eterea, esistono solo al momento della proiezione per uno spettatore (2002: 19). A livello di questioni legali, ciò si traduce in una distinzione tra *corpus mysticum* e *corpus mechanicum* del film, intendendo col primo "il valore di un'opera e il suo diritto d'autore", con il secondo "la proprietà e le caratteristiche di una determinata copia in pellicola come oggetto fisico" (Catanese 2013: 19-20). A ciò si aggiunga un'ulteriore caratteristica specifica del medium cinematografico: la tensione tra le componenti diacronica (o narrativa) e sincronica (o compositiva interna) delle immagini in movimento. Restaurare un film, sia esso concepito come supporto fisico o come opera d'arte immateriale, vuol dire anche orientarsi tra questi due piani, quindi tra due tradizioni di restauro diverse tra loro; quindi, in ultima analisi, tra due concezioni ideologicamente determinate dei concetti di "falso" e "originale". Da un lato, infatti, il restauro cinematografico accoglie al suo interno caratteristiche proprie della filologia lette-

raria (componente diacronica) per cui l'integrazione di e attraverso fonti secondarie, se adeguatamente motivate, è legittima: il *corpus mysticum*, in questo tipo di operazione, non deve necessariamente corrispondere al *corpus mechanicum*, né il suo carattere di originalità è in alcun modo da riferirsi ad esso. Dall'altro, per restaurare l'immagine cinematografica nella sua componente sincronica è necessario attingere alla tradizione del restauro d'arte, per cui al contrario un originale a cui attenersi esiste: in questo tipo di approccio, "*corpus mysticum* e *corpus mechanicum* coincidono" (Canosa 2001: 1080). Ciò si interseca ulteriormente con quanto evidenziato in precedenza: il carattere esperienziale e "orale" del cinema, inteso come evento spettacolare dotato di un *hic et nunc* (Costa 1994). Le tecnologie digitali sembrano segnare ulteriore cambio di paradigma, in tal senso: come nota Casetti, le dinamiche di rilocalizzazione dell'immagine filmica al di fuori del contesto della sala cinematografica fa sì che non sia più il dispositivo "a determinare l'esperienza, ma l'esperienza a trovare la sua *macchina*" (2015: 112). La qualità esperienziale e decontestualizzabile del cinema - ossia, la capacità di "fornire, pur lontano dalla sala buia, nuove occasioni di reincantamento" (2015: 112) - diventa quindi la condizione stessa di sopravvivenza del *medium*, ed è quindi al ripristino di tale qualità che dovrebbe puntare, secondo questa linea di pensiero, il restauro filmico. Sulla stessa linea Rodowick, secondo cui se il cinema può effettivamente sopravvivere all'interno di nuovi supporti, dispositivi e contesti, "colonizzandoli", a venir meno è la "fenomenologia filmica", l'unica - secondo lo studioso - in grado di caratterizzare il cinema in quanto tale. Il *quid* del cinema, in questo senso, "non è la semplice natura, ma ciò che la fenomenologia chiama *Lebenswelt*": ossia, "l'accumulo di eventi, azioni, attività e contingenze della vita quotidiana, un mondo a-soggettivo che supera la percezione e coscienza individuale" (Rodowick 2007: 77). È precisamente alla rigenerazione di questo *Lebenswelt*, quindi alla fenomenologia del film, che qualsiasi restauro "interpretativo" (e abbiamo visto come, almeno in parte, quello cinematografico non possa essere che tale), deve guardare.

² Traduzione mia.

Alcune ipotesi sul concetto di originale cinematografico portano quindi da un lato a identificarlo con il film quale fu visto la prima volta dal pubblico, dall'altro con il film quale fu concepito da chi lo ha creato (il regista e, in alcuni casi, il produttore), dall'altro ancora con il film che funziona meglio per il pubblico moderno (Beni, Sedda 1992). Ed è proprio per questa sovrapposizione tra tradizioni, come sottolinea Catanese, che diventa importante "riconoscere al restauro un importante momento interpretativo, che ne correla l'attività all'ermeneutica del testo" (2013: 13). Qualunque tipo di restauro cinematografico, per quanto critico e fedele a un originale, vero o presunto che sia, si presenta in questo senso come una tra le tante tipologie di falsificazione (da cui la piena applicabilità della teoria di Grafton).

Tali preoccupazioni, con la progressiva affermazione delle tecnologie digitali nella produzione cinematografica, sono rimaste invariate; a mutare, semmai, sono state le attrezzature di ripresa, il supporto di registrazione e i dispositivi di visualizzazione. Se è vero che il restauro del supporto, come osserva Cesare Brandi, si configura come "il 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 futuro" (Brandi 1978: 6), la stessa espressione "restauro digitale" sembrerebbe essere un ossimoro. D'altronde, come sottolinea ancora Catanese, la pratica digitale del restauro è nata, prima ancora che da una praticità d'uso, da una nuova esigenza, quella di "predisporre DVD adeguati al mercato dell'entertainment", il che forse ha affievolito la funzione di *work in progress* del restauro, ma non la sua rilevanza (2013: 12). Eppure, nel sistema degli audiovisivi contemporanei la questione si complica, in quanto il digitale favorisce, per sua stessa natura, pratiche di falsificazione dell'immagine, al punto da condurci all'incapacità di distinguere tra i concetti di reale e irreale (Read 2002: 159). Se, come scrive Canova, "il cinema e i film si offrivano come esperienze di verifica o come esercitazioni ermeneutiche di esplorazione dei confini (e delle differenze) tra falso e vero [...] ora il falso è costruito su una programmatica e quindi necessaria

riconoscibilità" (Canova 2011: 23); l'immagine, per così dire, non è più *traccia*, ma *simulacro* di realtà (Bertetto 2007).

Non a caso, per fare un esempio giudiziario, l'immagine fotografica, a differenza di quella analogica, non costituisce prova di reato (De Santis 2014); questo non vuol dire, ovviamente, che l'immagine analogica non sia falsificabile, sia essa statica o in movimento, ma semplicemente che la tecnologia digitale stimola per la sua stessa conformazione (o *affordance*) pratiche di falsificazione che rendono difficile, se non impossibile, distinguere un'immagine autentica da una contraffatta. Si tratta di un fenomeno che può essere esteso a qualunque tipo di contenuto si presenti sotto forma di *file*: Manovich, tra i fondatori dei cosiddetti *software studies*, sottolinea a questo proposito la non neutralità della tecnologia digitale, e il carattere ideologico e ideologizzante del software. Alla base di tale convinzione sta un semplice sillogismo: se il digitale è essenzialmente un codice sul quale, attraverso le tecnologie *software*, si sviluppa un linguaggio, e se ogni linguaggio condiziona il nostro modo di percepire il mondo, il *software* condiziona il nostro modo di percepire il mondo (2001). Questo può portare, concettualmente, ad esiti estremi, come ad affermare che "quasi tutto ciò che i nostri sensi riescono a percepire nell'ambiente che ci circonda è il prodotto di svariate viziature, manomissioni e adulterazioni, generate dall'opera dell'uomo" (Cerbella 2008: VII). Dobbiamo allora arrenderci all'assoluta soggettività dei contenuti digitali, o possiamo individuare dei criteri di oggettività che tengano conto dei mutamenti tecnologici, sociali e culturali in atto? Come, all'interno di tale contesto, possiamo inquadrare i concetti di originale e falso? Abbiamo ancora bisogno di applicarli?

Bertetto tenta di risolvere la questione nei termini di un'ermeneutica interpretativa: la concezione, cioè, di un restauro che dialoghi da un lato con il testo, e con le sue ragioni essenziali, nella sua forma *eidetica*; dall'altro, con il suo tempo e tessuto culturale, e quindi che tenga conto delle eventuali manomissioni determinate da mutamenti di mercato, di gusto o di ideologia. Le strutture e identità del testo sono da riformulare, allora, in termini interpretativi:

l'obiettivo del restauro è quello di "ricostruire i testi che riattivino la forma eidetica del film, come insieme di idee e di spettacolarità, di discorso e di fascinazione", in "un'operazione ermeneutica che unisca un'ermeneutica in atto ad infinite possibili ermeneutiche future" (Bertetto 1994: 41). Il restauro di un film, teorizza Bertetto, è "la presentificazione dell'oggetto secondo la sua struttura, contro il tempo e le sue distruzioni e aldilà dell'economia e dell'eterogeneità delle loro ragioni"; o ancora, è un'esperienza di "riformalizzazione a posteriori" (Bertetto 1994: 41). In questo senso, prosegue sempre Bertetto, offrendoci un gancio per entrare nello specifico della nostra analisi, trova un suo senso anche il restauro del colore, come della musica, per quanto all'uscita del film entrambe le componenti potessero essere variabili:

restituire il colore e la musica al film muto non vuol dire avvicinarsi alla riproduzione del fenomeno, al presunto 'ontologismo' del cinema, ma al contrario allontanarsene, potenziando l'artificialità e la spettacolarità del film. Significa riaffermare il cinema come immagine mobile impegnata a inventare una nuova forma dinamica ed un nuovo processo di fascinazione (Bertetto 1994: 40).

Cerchiamo dunque, alla luce dei concetti qui esposti, di analizzare il dibattito relativo al restauro del *Voyage*, e la sua rilevanza rispetto alle questioni qui emerse.

Uno, nessuno e centomila falsi

La *querelle* nasce sulle pagine del *Journal of Film Preservation*, organo semestrale del FIAF, e porta le firme degli storici del cinema Roland Cosandey e di Jacques Malthête; quest'ultimo, oltre a essere uno dei massimi studiosi dell'opera di Méliès, è marito di Madeleine Malthête-Méliès, nipote di Georges nonché depositaria della copia considerata "originale" del *Voyage dans la lune*. Senza voler qui ripercorrere le vicende relative all'*origine*, per così dire, di tale *originale*, già ampiamente documentate dallo stesso Malthête

(2013), e riducendo il dibattito a ciò che serve ai fini della nostra analisi, quindi ignorando attacchi personali e giudizi soggettivi di gusto, l'operazione della *Lobster*; secondo i due, sarebbe illecita in quanto:

1. Per colmare le lacune di un falso è stata usata una copia "autentica" ricolorata a mano; quella, appunto, di Malthête-Méliès.
2. Alcuni indizi portano a considerare la copia rinvenuta alla Filmoteca de Catalunya una copia pirata (la tinta ingiallita, le perforazioni della pellicola di tipo americano, etc).
3. La ricolorazione digitale della pellicola non è fedele a quella originaria.
4. Tutta l'operazione è stata accompagnata da una retorica riguardante la casualità della scoperta, l'eroicità del restauro, l'ammontare della somma di denaro stanziata, laddove la scoperta non era tale, la copia non era così degradata come si vuol far credere e il denaro, di per sé, non è garanzia di qualità.
5. Non vi è ragione di prediligere la copia spagnola ad altre presenti in altri archivi.
6. Rispetto ad altre opere di Méliès, non vi è ragione di prediligere il *Voyage*, film che lo stesso autore definiva "mediamente rappresentativo" della sua filmografia (Cosandey, Malthête 2012: 7).

Possiamo notare, *en passant*, come toni e argomenti simili verranno adottati, pochi mesi dopo, sul periodico spagnolo *Secuencias*, in un articolo firmato da due membri della Filmoteca de Catalunya, dove la pellicola era stata presa in prestito: pur rallegrandosi del successo dell'operazione, infatti, i due negheranno legittimità alla stessa (Bruzzo, Cadorna: 2012). L'aspetto più interessante dell'intervento è che esso non sembra particolarmente interessato a sviluppare un discorso di merito, limitandosi a citare l'articolo di cui sopra; ad animarlo, piuttosto, sembra essere, al di là dei risentimenti personali, la necessità di sottolineare la rigosità dell'istituto, di prendere le distanze dalle logiche di commercializzazione della *Lobster Films*. Vedremo, più avanti, come questo aspetto si ri-



Fig. 1
Un fotogramma del *Voyage dans la Lune* prima e dopo l'intervento della Lobster Films.

veli centrale.

Tornando all'invettiva di Cosandey e Malthête, e cercando di rispondere alle questioni di partenza, è particolarmente significativo il fatto che i due, per attaccare l'operazione di restauro effettuata, tirino in ballo, appunto, il concetto di falso: "al di là di questa pratica allarmante, non saremmo in presenza di un falso storico e artistico? Siamo, in ogni caso, davanti a un oggetto che nessun archivio degno di questo nome potrebbe, ai nostri occhi, qualificare come restauro".³ L'operazione della Lobster Films, possiamo dire parafrasando le parole dei due, non può essere considerata un restauro cinematografico propriamente inteso, venendo a mancare qualunque criterio di fedeltà all'originale, ma semmai un'invenzione destinata a una rimessa in circolazione spettacolare, di cui l'archivista non può tenere conto [Fig. 1]. Le aggiunte di suoni e colori alle immagini d'archivio affinché esse sembrino "più vere" non sono, in quest'ottica, illegittime a priori, ma devono essere esplicitate come

³ Traduzione mia.

Fig. 2
Copertina di *Le Voyage Extraordinaire*, libro e film documentario di Serge Bromberg ed Eric Lange.



tali, pena la credibilità del risultato finale; ciò si lega ancora, peraltro, alle riflessioni di Grafton, per cui non c'è nulla di più falso che il tentativo, impossibile, di immedesimarsi in un passato (Grafton 1996). Cosandey e Malthête, in definitiva, con la loro invettiva adottano il punto di vista dell'archivista, e ne sposano appieno i valori: un'opera non-autentica ha senso di esistere solo laddove si riveli la sua non-autenticità, e non a caso i due chiudono l'articolo auspicando la definizione di uno "standard catalografico che permetta di cogliere le varianti"⁴ (Cosandey, Malthête 2012: 9). È da questo ultimo punto che prende le mosse Serge Bromberg, fondatore della Lobster Films, che nelle pagine seguenti ribatte alle accuse avanzategli affermando, sostanzialmente, quanto segue:

1. La documentazione delle varianti è stata ampiamente documentata ed è liberamente consultabile attraverso il libro e il documentario dedicati all'operazione [Fig. 2].

⁴ Traduzione mia.

2. Non vi è nulla che provi con esattezza il fatto che si tratti di una copia pirata: la colorazione spagnola, infatti, benché ricavata da una stampa di seconda generazione, è contemporanea all'uscita del *Voyage* nel suo paese di origine, la Francia (1902).
3. Essendo effettuato da una società privata, quindi non iscritta al FIAF e non finanziata con fondi pubblici, è legittimo e necessario che il restauro abbia una finalità commerciale.
4. Nessuno ha mai affermato che si tratti di una scoperta inedita, anzi, gli anonimi che hanno donato la copia alla FilMOTECA de Catalunya sono stati sistematicamente citati e ringraziati.
5. A parte la colonna sonora, il restauro è fedele alla copia originale, al punto tale da riprodurre gli errori.
6. La colorazione digitale rende il tremolio del film quale era percepito dagli spettatori dell'epoca meglio di quanto la fedeltà a una pellicola originale avrebbe potuto fare (Bromberg 2012).

In questo ultimo punto, in particolare, Bromberg sottolinea la scelta, potremmo dire, di riferirsi al cinema nella sua accezione di *corpus mysticum*: l'effetto "vibrato" e volutamente imperfetto della colorazione digitale, in questo senso, concorrerebbe a restaurare il film non in quanto supporto fisico, ma in quanto esperienza sensoriale (Busche 2006: 15),⁵ in virtù del carattere "orale", per riprendere Costa, del film (Costa 1994). Cosa ancor più significativa, Bromberg riprende la questione posta da Cosandey e Malthête ("non saremmo in presenza di un falso storico e artistico?"), da essi lasciata inavasa, per approdare a un discorso più ampio, riguardante il carattere sostanzialmente aleatorio della nozione di originale cinematografico: "il cinema è l'arte della riproduzione. L'originale è un negativo, che nessuno vedrà mai. Per *Le Voyage dans la Lune*, qual è la copia più autentica?"⁶ (2012: 12). In questo senso, peraltro, Bromberg ha buon gioco a ricordare come sia stato proprio lo stesso Méliès, in una sua intervista, a suggerire un re-

⁵ Traduzione mia.

⁶ Traduzione mia.

stauro delle proprie opere sulla base di copie di seconda generazione. In questo senso, come già suggerito da alcuni studiosi del restauro, l'opinione dell'autore del film rappresenta la principale linea guida da seguire (Fossati 2009); un approccio che filologicamente, in assenza di un originale materiale, diventa ancor più necessario.

Il compito di mediare tra le due istanze spetta infine a Béatrice de Pastre, che sullo stesso numero del *Journal* sottolinea come il restauro della copia catalana del *Voyage* abbia una sua legittimità, esattamente come le versioni precedenti del film, di cui è per alcuni versi complementare. Alla base del ragionamento di De Pastre stanno le stesse questioni a cui qui abbiamo più volte fatto accenno: "qual è l'oggetto da restaurare? [...] Come si fa a ordinare tutto ciò? Ordinare rispetto a cosa?"⁷ (De Pastre 2012: 19). Le conclusioni a cui arriva la studiosa sono chiare, e rilevanti ai fini della nostra analisi. In primo luogo, "questi oggetti sono il frutto di una storia culturale e di una storia tecnologica che ne fanno l'originalità, il valore"; restaurare non vuol dire, quindi, cancellare questi particolarismi, i quali al contrario sono "la chiave della comprensione dell'oggetto da trattare e da mostrare"⁸ (De Pastre 2012: 21). In secondo luogo, come sottolinea sempre De Pastre, e come in questa sede abbiamo detto, l'oggetto o gli oggetti sui quali si appoggia il lavoro di restauro sono artefatti eterogenei, variazioni di un'opera inaccessibile che, in quanto tale, spesso non ha che un'esistenza puramente intellettuale. Ed è proprio la presenza di questa esistenza puramente intellettuale, potremmo dire, che sembra giustificare la divergenza in atto, sottolineando la portata ideologica dei concetti di originale e falso, e contrapponendo archivisti e storici, da una parte, e aziende private, dall'altra. A questi due poli corrispondono altrettante istanze, e altrettanti intenti: da un lato quello di conservare, dall'altro quello di divulgare. Cercando di astrarre dal caso specifico, possiamo quindi descrivere i due

⁷ Traduzione mia.

⁸ Traduzione mia.

approcci nel modo seguente.

Per l'istanza archivistica (qui incarnata da Cosandey, da Malthête e dalla FilMOTECA de Catalunya), è autentico ciò che l'autore riconosce come tale; se esiste un'originale riconosciuto come tale, ad essere autentico è l'originale; altrimenti, ad essere autentica è la copia definita dall'autore come tale, che assume quindi lo status di *copia autentica di un originale ideale*. Di converso, è falso tutto ciò che l'autore non ha indicato come autentico e che viene presentato come tale da un qualsiasi soggetto terzo. È vero, al contrario, tutto ciò che non è falso, ossia tutto ciò che non necessariamente l'autore ha definito autentico, ma che nessuno presenta come falso (è il caso del *Voyage a colori*). In tal senso, anche un oggetto inautentico, derivato cioè da un originale o da una copia autentica dell'originale, può avere una sua verità, se vengono rese evidenti le tracce degli interventi che lo rendono tale. In linea di massima, tuttavia, qualunque oggetto non sia la copia autentica di un originale, ideale o reale che sia, è da considerarsi inautentico (ragionamento deduttivo). Questo discorso si può applicare sia alle singole opere sia alle procedure di restauro che da tali opere prendono le mosse (entrambi i casi sono stati, qui, presi in esame): qualunque opera non venga definita come autentica dall'autore e qualunque procedura non rispetti il criterio di autenticità dell'opera, in altre parole, è da considerarsi come inautentica, o "invenzione", e trova una propria legittimità solo nel caso in cui renda manifesta tale velleità.

Per l'istanza spettacolare, al contrario (qui incarnata dalla Lobster Film), la questione su cosa sia l'originale viene evasa affermando che l'originale, sostanzialmente, non esiste, né nella sua accezione materiale né in quella ideale; o meglio, esistono tanti originali, ognuno dei quali è vero di per sé. Un'opera, in quest'ottica, è vera nella misura in cui non è definibile come falsa, in quanto cioè non presenta nessun attributo non corrispondente all'opera che intende imitare, per il semplice fatto che non è comprovabile che cerchi di imitare un'altra opera. Se l'originale non esiste, ogni copia è vera e originale di per sé, e conseguentemente autentica, in quan-

to, tautologicamente, non c'è nulla che ne provi l'inautenticità, essendo il concetto di autenticità legato a una nozione di originale che, appunto, non ha senso di esistere. Tutto ciò può essere esteso in maniera pacifica alle procedure di restauro: qualunque cosa miri a restituire l'impressione della copia oggetto di restauro non deve essere classificata come "invenzione", in quanto il termine presuppone una presunzione di inautenticità, laddove, come abbiamo visto, qualunque opera che non pretenda di essere altro da sé ha una sua autenticità intrinseca, a meno che qualcuno provi che la stessa è stata prodotta con l'intento di essere altro da sé; che rappresenti, cioè, una consapevole falsificazione di un originale. Detto altrimenti, nell'istanza spettacolare i concetti di vero, autentico e originale tendono a sovrapporsi e ad annullarsi, e con essi anche i concetti opposti: se niente è *falso, inautentico* o *copia*, di converso niente può essere *vero, autentico* o *originale*. Questa è l'ideologia che sta alla base dello spettacolo, ed è straordinariamente coincidente, per riprendere Manovich, con quella del *software*; vediamo, quindi, per concludere, dove può condurci una simile analogia.

L'originale utopico

Nel 1991 l'artista Maurizio Cattelan viene chiamato a esporre alla Galleria Luciano Inga-Pin di Milano. Al posto dell'opera fisica viene esibita, incorniciata, la denuncia di un furto, convalidata dalla Questura di Forlì, dove l'artista si era recato a denunciare la scomparsa, si legge, di un'opera "invisibile". Ovviamente l'opera in questione, come il titolo suggerisce, non esiste; o meglio, esiste solo nella misura in cui un ente – la Polizia di Stato – ne ha certificato l'esistenza. In questo senso, potremmo spingerci a dire, l'opera d'arte coincide con la propria definizione da parte di un soggetto esterno, al punto tale che la certificazione di esistenza si fa esistenza essa stessa, acquisendo una propria autenticità, vera in quanto frutto di un atto vero (la messa a verbale della denuncia di furto), pur basata su fatti mai avvenuti, quindi falsi (la creazione di un'opera

d'arte e il relativo furto).

L'operazione messa in campo da Cattelan rende manifesto ed estremizza quanto già emerso dall'analisi del dibattito in merito al restauro della copia a colori del *Voyage*: la natura soggettiva, sociale e culturale del concetto di falso, e di tutti i concetti ad esso connesso (originale, vero, autentico, copia etc.). Tali concetti, giunti a questo punto, sono forse da estendere ai contenuti digitali in senso lato, siano essi opere d'arte, notizie, commenti, etc. La presenza, in tutti questi ambiti, di qualcuno che tenti di stabilire cosa è vero e cosa non lo è viene vista spesso con una certa indifferenza, se non addirittura con fastidio (Seabrook 2000): nel momento in cui tutto ciò che è falso è potenzialmente, allo stesso tempo, vero e autentico, per il semplice fatto di venire enunciato come tale, qualunque tentativo di demistificazione rischia, per sua stessa natura, di essere percepito come superfluo. Come dimostra efficacemente l'opera di Cattelan, certificare una cosa come vera conferisce ad essa, di per sé, uno statuto di verità, in assenza di qualcuno che provi il contrario.

Detto altrimenti, e tornando all'oggetto della nostra analisi, l'operazione della Lobster Films può essere interpretata, sintetizzando il *J'accuse* di Cosandey e Malthête, come il restauro infedele di un falso; eppure contemporaneamente, sintetizzando la replica di Bromberg, essa può anche essere interpretata come il restauro fedele, in quanto personale e derivante da gusti ed esigenze del presente, di un documento autentico, in assenza di prove che dimostrino il contrario. In questo senso il *Voyage*, come sottolinea ancora De Pastre, è un film che vive tra la "sfera ovattata e protetta del mondo degli archivi" e quella, ad essa contrapposta, del "marketing e dei prodotti culturali"⁹ (De Pastre 2012: 21). Il restauro così inteso, per riprendere Venturini, "non contribuisce solo alla storiografia e alla storia del cinema sottoponendo allo storico i testi *corretti* su cui lavorare"; al contrario, esso "*aggiunge* oltre che *recuperare*, ovvero *crea* una nuova storia e una nuova estetica, e si

costituisce come forma particolare e interna al cinema a sé contemporaneo" (Venturini 2006: 16). Se nel restauro, in definitiva, è sempre presente una componente creativa, essa è straordinariamente attinente alla creazione cinematografica: non a caso Bazin assimilava il cinema e la fotografia alla tassidermia, sostenendo che alla base di qualunque arte figurativa vi sarebbe sempre e comunque l'idea di difendersi contro il tempo, e in parallelo di vincere la morte, attraverso una "falsificazione artificiale della realtà che pure cerca di essere il più possibile attinente alla realtà" (Bazin 1958: 3). Dobbiamo allora arrenderci di fronte all'impossibilità di distinguere tra originale e falso, tra originale e copia, tra autentico e inautentico, limitandoci a registrare la relatività di tali categorie? Ovviamente no. Come il caso di studio preso in esame dimostra, infatti, in primo luogo l'attenuazione delle distinzioni tra tali concetti non è necessariamente criticabile sul piano etico, in quanto si fonda su una presunzione di verità (è vero tutto ciò che non viene dimostrato essere falso) che ha una sua legittimità *a priori*. In secondo luogo, soprattutto, come abbiamo visto, vero e falso sono due concetti soggettivi, elastici, il cui significato muta a seconda del punto di vista che si intende adottare; e tuttavia essi sono complementari, in quanto l'uno non esisterebbe senza l'altro. Lo stesso si può dire delle due istanze restauratrici, come abbiamo visto: l'istanza archivistica deve puntare a ristabilire la nozione di originale, reale o ideale che sia, e a criticare l'istanza spettacolare non a priori, ma solo ed esclusivamente nel caso di eventuali manipolazioni di tale originale che non vengano esplicitate come tali. Tutte le manipolazioni, anche e soprattutto quelle tese a riprodurre il carattere "orale" dell'esperienza cinematografica (come nel caso della colorazione digitale del *Voyage*), devono quindi recare traccia del proprio intervento sull'originale ed essere, in ogni caso, reversibili; non devono, cioè, intaccare la struttura dell'originale, il *corpus mechanicum* del film, sia esso materiale (analogico) o immateriale (digitale).

In conclusione, se, come dicono ancora Candreva e Di Barbora, lo storico ha già accettato l'impossibilità di una storiografia "oggetti-

⁹ Traduzione mia.

va”, è altresì vero che tale distinzione non cessa di essere necessaria a livello ermeneutico: al contrario, essa è indispensabile “non per procedere a una selezione tra documenti da utilizzare in quanto autentici e documenti da scartare in quanto falsi, ma per interpretarli correttamente” (2016: 3). In definitiva, il lavoro del critico oggi, tanto nel campo dell’arte quanto in quello dell’informazione o della circolazione di contenuti medialti in senso lato, non deve mirare tanto, o non solo, a smascherare i falsi: esistono molti presunti “veri”, infatti, la cui falsità non è dimostrata né dimostrabile, ma solo ipotizzabile, e la loro crescita è aumentata in modo esponenziale nella comunicazione digitale. Il lavoro del critico deve piuttosto tendere a ridefinire di volta in volta, in base alle sue conoscenze, il concetto di originale, e con esso quello di autentico, nella piena consapevolezza che tale giudizio scaturisce da un punto di vista necessariamente parziale e soggettivo, e che come tale verrà recepito.

Il concetto di originale insomma, come il caso preso in analisi evidenzia, si manifesta quindi nel suo carattere essenzialmente utopico: la necessità di stabilire un originale è tanto più pressante quanto più esso venga materialmente a mancare, e quanto più tale assenza dia *origine*, appunto, a una serie casuale di variazioni e attribuzioni. L’originale, in questo senso, è assimilabile a quella “cosa in sé” di cui parla Ginzburg, “l’approssimarsi alla quale e la cui interpretazione e resa al destinatario costituiscono il lavoro delle storiche e degli storici” (Candrea, Di Barborà 2016: 2). È quindi il percorso verso l’originale, più che il raggiungimento dello stesso, a rivelarsi fondamentale: le nozioni di “originale” e “falso”, in questo senso, non solo rivelano la loro natura soggettiva, come abbiamo visto, ma si pongono e si impongono come universali logici e discorsivi; come strumenti, cioè, necessari per avvicinarsi a una verità.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN A. (1958) “Ontologie et langage”, in Id., *Qu’est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du Cerf, Paris [tr. it. *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano].
- BENI G. - SEDDA C. (1992), “La copia infedele. Per una filologia dell’opera filmica”, in *Cinema&Cinema*, IX: 63, pp. 49-58.
- BENJAMIN W. (1935), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [tr. it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino].
- BERTETTO P. (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano.
- Id. (1994), “Il restauro come interpretazione”, in GIACCI V. (a cura di), *Via col tempo. L’immagine del restauro*, Gremese, Roma.
- BOUCHARD D. (2010), “L’artiste et le faussaire: la vérité n’a rien à voir avec l’existence d’une œuvre”, in *Séquences*, 269, p. 23.
- BRANDI C. (1963), *Teoria del restauro*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- BROMBERG S. (2012), “Le Voyage dans la Lune. Une restauration exemplaire”, in *Journal of Film Preservation*, 87, pp. 11-18.
- BRUZZO M. - CARDONA R. (2012), “La copia española de *El viaje a la luna*, un objeto a restituir”, in *Secuencias*, 36, pp. 130-132.
- BUSCHE A., “Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration”, in *The Moving Image*, 6: 2, pp. 1-29.
- CANDREVA G. - DI BARBORÀ M. (2016), “Fake.Vero, falso, verosimile”, in *Zapruder. Rivista di storia della conflittualità sociale*, 39, Oradek, Roma.
- CANOSA M. (2001), “Per una teoria del restauro cinematografico”, in BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino, pp. 1069-1118.
- CANOVA G. (2011), “Falso”, in *Segnocinema*, XXXI: 170, p. 23.
- CASSETTI F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- CATALANO G. - CICCARINI M. - MARCIALIS N. (2015), *La veri-*

- tà del falso. *Studi in onore di Cesare G. De Michelis*, Viella, Roma.
- CATANESE R. (2013), *Lacune Binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali*, Bulzoni, Roma.
- CERBELLA M. (2008), *I falsi. Come riconoscerli nell'arte e nell'antiquariato*, Bracciali, Arezzo.
- CHERCHI USAI P. (2010), "The conservation of moving images", in *Studies in Conservation*, 55: 4, pp. 250-257.
- COSANDEY R. - MALTHÊTE J. (2012), "Le Voyage dans la Lune (Lobster Films / Georges Méliès, 2011). Ce que restaurer veut dire", in *Journal of Film Preservation*, 87, pp. 7-10.
- COSTA A. (1994), "O for Original", in FARINELLI G. L. - MAZZANTI N., *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Grafis Edizioni, Bologna, pp. 35-39.
- DE PASTRE B. (2012), "Polémique autour d'un Voyage", in *Journal of Film Preservation*, 87, pp. 19-22.
- DE SANTIS A. (2014), *Strumenti e tecniche per la creazione di un falso alibi digitale*, Università degli Studi di Salerno. Dipartimento di Informatica, Salerno.
- DOANE M. A. (2002), *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University press, Cambridge (MA)/London.
- FOSSATI G. (2009), *From grain to pixel. The archival life of film in transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- GINZBURG G. (2006), *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano.
- GOODMAN N. (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis [tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Torino].
- GRAFTON A. (1990), *Forgers and critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton University Press, Princeton [tr. it. *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Einaudi, Torino].
- DUVAL G. - WEMAERE S. (2011), *La couleur retrouvée du Voyage dans la lune de Georges Méliès*, Éditions Capricci, Paris.
- HEDIGER V. (2005), "The original is always lost. Film History,

- Copyright Industries and the Problem of Reconstruction", in DE VALCK M. - HAGENER M. (a cura di), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 135-149.
- MALTHÊTE J. (2013), "Un nitrate composite en couleurs. Le Voyage dans la Lune de Georges Méliès, reconstitué en 1929", in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 71, pp. 163-181.
- MANOVICH L. (2001), *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) [tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano].
- READ P. (2002), "Digital Image Restoration. Black Art or White Magic?", in NISSEN D. - LARSEN L. R. - JOHNSEN J. S., *Preserve then Show*, Danish Film Institute, Copenhagen, pp. 158-167.
- RODOWICK D. N. (2007), *The virtual life of film*, Harvard University press, Cambridge (MA)/London [tr. it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano].
- SEABROOK J. (2000), *Nobrow. The culture of marketing, the marketing of culture*, Methuen, London.
- SOLOMON M. (a cura di) (2011), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Melies's Trip to the Moon*, University of New York Press, Albany, 2011.
- VENTURINI S. (2006), *Il restauro cinematografico*, Campanotto, Pasion di Prato.