

Restauro e Conservazione

Film da salvare: guida al restauro e alla conservazione, a cura di Paolo Cherchi Usai in «Comunicazione di massa», vol.III, anno IV, Sugar- co Edizioni, settembre/dicembre 1985, pp. 190.

Segnospeciale - c'era una volta in cineteca, sezione monografica a cura di Paolo Cherchi Usai, in «Segnocinema», V, n. 20, novembre 1985, pp. 17-30.

Molti anni sono passati da quando critici e studiosi si adoperavano perché il cinema venisse considerato un'arte. Eppure, a tutt'oggi, non si può ancora dire che esso venga considerato anche un «bene culturale», e la lettura di queste due riviste ce ne dà conferma.

La cosa è quasi paradossale, dato che riconoscere la natura artistica di qualcosa significa riconoscere anche, implicitamente, la necessità di salvaguardarla dall'usura del tempo per tramandarla alle generazioni future. Ma per quanto paradossale, per il cinema e gli audiovisivi questa necessità non è avvertita neppure (artisticità a parte) come salvaguardia del passato in forma di immagine, come testimonianza della nostra memoria storica.

Da qui l'allarmante scarsità di scuole e istituzioni preposte al restauro e alla conservazione della pellicola, e la deleteria carenza legislativa in proposito. Il risultato, finora, è la perdita definitiva di oltre l'ottanta per cento dei film prodotti nel mondo entro gli anni Dieci, e di una percentuale di poco inferiore per i decenni successivi fino agli anni Cinquanta. E siccome la pellicola al nitrato (usata appunto fino alle soglie degli anni Cinquanta) in condizioni ottimali ha una durata media di circa cent'anni, nel Duemila, come ricorda Cherchi Usai nell'introduzione al numero monografico di «Comunicazione di massa», non ci sarà più molto da restaurare del patrimonio dei primissimi anni. Neppure se ogni cineteca cominciasse oggi a riconvertire tutto quanto ha di infiammabile su supporto di sicurezza, poiché ugualmente il tempo a disposizione non basterebbe a salvare tutto ciò che è salvabile ancora così per poco.

A monte di tutto questo, entrambe le riviste individuano sostanzialmente due cause. La prima riguarda l'annoso conflitto tra interessi economici e interessi archivistici. Il fatidico binomio arte/industria sembra infatti aver prodotto più danni in campo conservativo che produttivo, per la radicata diffidenza dell'industria nei confronti di cineteche e archivi. Questi ultimi infatti oltre a conservare possono pretendere di voler diffondere i film al di fuori del normale circuito distributivo, sottraendo così ai produttori un guadagno potenziale. La conseguenza più macroscopica è l'ostracismo esercitato nei confronti dell'istituzione di un «deposito legale», ora proposto anche da un documento dell'UNESCO del 1980 che «invita» gli stati membri a promulgare una legge che obblighi i produttori a depositare gratuitamente presso le cineteche nazionali una copia di ogni film prodotto. Ma i paesi che hanno concretamente aderito a questo invito sono ancora molto pochi.

La seconda riguarda invece l'ignoranza delle più elementari norme di conservazione e restauro. È per ignoranza che numerosi collezionisti, privati e non, hanno lasciato deperire numerosi film a loro completa insaputa. E lo stesso fenomeno rischia di riprodursi oggi presso i collezionisti di nastri magnetici, che accumulano e archiviano registrazioni senza ancora conoscere la loro effettiva durata. È per questo forse che, sintomaticamente, la maggior parte degli articoli raccolti in *Segnospeciale* ha il tono del consiglio, del suggerimento, e l'uso dei tempi verbali è caratterizzato da un netto prevalere del condizionale sul futuro... Qui lo scopo del resto è quello di offrire al lettore non specializzato un primo orientamento, teorico e scientifico, su questo tipo di problemi, con più attenzione alla situazione italiana. All'introduzione di Cherchi Usai (*Dedicato ai film da salvare*) segue un saggio di Rosa Carluccio (*Dai primi cineclub alla biblioteca dell'immagine*) che traccia un breve panorama storico dell'organismo cinetecario fino alla nascita della RAF (Fédération Internationale des Archives du Film, sorta di Nazioni Unite del cinema) per poi concentrarsi, appunto, sulla (grave) situazione italiana. Segue Aldo Bernardini, che in *Cineteca, che passione!*, auspica da buon storico una più sistematica collaborazione tra cineteche e storici del cinema (quella attuale è occasionale e volontaristica). Quindi Alain Lacasse (membro del *Projet d'analyses filmographiques* dell'Université Laval, Quebec, diretto da André Gaudreault) in *Il primo cinema, ora più accessibile* fa un resoconto delle iniziative di interpretazione dei reperti conservati nelle varie cineteche nazionali, e del macroscopico progetto, in cui è impegnato da due anni, di stesura di una filmografia analitica di gran parte della produzione internazionale tra il 1900 e il 1906 - progetto che di fatto sarà la prosecuzione ideale del secondo volume di *Cinema 1900-1906: An Analytical Study* (FIAF, 1982) che raccoglieva le schede filmografiche dei 600 film proiettati a Brighton nel '78, per il 34° congresso FIAF.

Seguono un paio di saggi centrali su problematiche archivistiche: uno di Carlo Montanaro (*Cineteca piccola tutta mia*) che sottolinea l'importanza del collezionismo privato, legato all'evoluzione del supporto domestico (in acetato di sicurezza ininflammabile fin dai primi anni del cinema); e uno di Donata Pesenti Campagnola (*Verso un archivio dell'immagine*) che traccia un resoconto dei più recenti progetti di sistemazione filmografica e catalografica del patrimonio filmico, finalizzati ad aiutare l'utente della cineteca a valutare cosa considerare pertinente rispetto alla propria ricerca. Viene poi un saggio squisitamente tecnico di Riccardo Redi (*Conservazione: innanzitutto pulizia*) che esorta a considerare la pulizia una condizione primaria, al pari della temperatura e dell'umidità costante, per una adeguata conservazione della pellicola, e ad adottare come pratica un test rivelatore della presenza di residui di iposolfato di sodio (o tiosolfato), costituente principale del bagno di fissaggio ma anche causa di gravi alterazioni nella conservazione. Roland Cosandey, infine, in *Un film è un film*, offre un ampio panorama critico-bibliografico sulla materia; e sottolinea l'importanza di un corretto accostamento filologico al cinema muto.

Il numero monografico di «Comunicazione di massa», invece, raccoglie interventi assai più specialistici, che integrano cioè i consigli di «Segnocinema» con vere e proprie istruzioni, sostituendo l'uso del condizionale con l'imperativo. Si tratta del primo contributo italiano in questo senso (il catalogo pubblicato dalla ERI in occasione del convegno di Venezia dell'81 dal titolo *Il film come bene culturale* raccoglieva infatti contributi dal taglio principalmente teorico) e vuole essere al tempo stesso un manuale di restauro, un documento sullo stato dei lavori e uno strumento di discussione.

Anche qui si trova una bella introduzione di Cherchi Usai, a cui segue un primo saggio di André Gaudreault. *Lo storico del cinema di fronte alle cineteche*, che affronta in un contesto più internazionale i temi già trattati da Bernardini nell'altra raccolta, e chiarisce metodi e finalità dell'alleanza tra storici del cinema e responsabili delle cineteche (e a chi fosse interessato alla questione anche da un punto di vista informativo, ricordiamo il bel libro

di Raymond Borde *Les cinémathèques*. L'Age d'Homme, Lausanne 1983). Ancora alle cineteche è dedicato il saggio di Rosa Carluccio (*Gli archivi audiovisivi. Dalle prime collezioni cinematografiche alla «biblioteca dell'immagine»*) che analizza qui la situazione cinetecaria straniera: quello di Marta Luttor (*L'istituto di cinematografia dell'Ungheria - Storia e progetto della salvaguardia di un patrimonio filmico nazionale*) che traccia un panorama puntuale dell'esperienza cinetecaria ungherese; quello di Donata Pescati Campagnola (*Cineteche e archivi televisivi - ipotesi e problemi per la catalogazione delle fonti audiovisive conservate*) che qui affronta il problema più specifico della catalogazione di-veversa richiesta per le cineteche e per gli archivi televisivi; e quello di William Speed (*La «biblioteca del film» ideale - guida pratica all'attrezzatura e alla distribuzione spaziale*) che disegna una vera e propria piantina relativa all'ubicazione ottimale di ciascun locale il cui dovrebbe essere composta una buona cineteca, o «biblioteca dell'immagine», allo scopo di fornire soprattutto un buon servizio al pubblico.

Un secondo gruppo di saggi riguarda invece la questione del restauro. Con tono quasi propedeutico lo scritto di Vincent Pinci (*Il restauro del film: prospettive e problemi*) passa letteralmente in rassegna l'ordine prioritario delle attività che il restauratore deve saper affrontare: trasferimento di pellicola al nitrato su supporto di sicurezza; ristampa; restauro (in caso di copie in cattive condizioni: ricostruzione (in caso di copie lacunose); raccolta di più copie per il confronto delle varianti...

Più concentrato su un'importante esperienza concreta invece è Roland Cosandei in un'intervista a Enno Patalas, restauratore del *Nosferatu* di Murnau; come pure Berndt Heller, musicista, che ne *La musica per la «Festa di Nosferatu»* illustra la sua collaborazione con Patalas per la ricostruzione della partitura d'accompagnamento originale di *Nosferatu* di Erdmann, e l'importanza di questa partitura per la ricostruzione filologica dell'originale visivo (velocità di proiezione, pause intermedie, durata e completezza delle scene...). E da un'esperienza concreta deriva anche il saggio di Kemp R. Niver (*Dal film alla carta al film*) che racconta l'interessante esperienza di restauratore alla Library of Congress di Washington che da dieci anni riconverte in pellicola (16 mm) i numerosi film che i produttori depositavano sotto forma di rotoli o copie su carta (*paper-prints*), per garantirsi dalle imitazioni prima del 1912 (anno in cui la legge sul *copyright* stabilì nuove disposizioni sul deposito delle pellicole).

Un ultimo gruppo di saggi infine affronta in modo specialistico le diverse competenze tecniche. Paul L. Gordon, in *Il manuale del proiezionista*, fornisce preziose informazioni sulla pellicola e sul modo di fare le giunte (con la colla o col nastro), e abbozza un tentativo di terminologia comune per designare i danni più diffusi e poter procedere poi alla riparazione effettivamente necessaria. Herbert Volkmann, in *La pellicola cinematografica: proprietà, conservazione, ripristino*, fornisce informazioni sulla pellicola al nitrato e all'acetato e sulle condizioni per la sua conservazione ottimale, e sulla conservazione delle registrazioni magnetiche. Dumitru Moruzan, in *Rigenerazione e restauro del colore nelle pellicole multistrato* affronta il capitolo forse più spinoso oggi per i restauratori: quello della conservazione e del restauro del colore, il modo per determinare il grado del danno, quello di procedere al restauro chimico, e alla rigenerazione del colore mediante stampa correttiva. Infine Anatoli Polischko, in *Proprietà e restauro della colonna sonora cinematografica*, fornisce le regole per la conservazione delle incisioni sonore (ottiche e magnetiche) e per il loro restauro.

Last but not least, il volumetto è corredato anche da alcune utili appendici: la «Carta dei diritti del film», ovvero il citato documento promulgato dall'Unesco nel 1980; l'elenco delle cineteche aderenti alla FIAF; e una bibliografia ragionata molto ampia (otto pagine fitte) che raccoglie, senza pretesa di esaustività, scritti specialistici dal 1898 al 1985, a cui andrebbe senz'altro aggiunto il n. 3 della rivista «Iris» (1984) dedicato a *Archives, document, fiction*, che tra i numerosi saggi di taglio teorico ne contiene anche uno (Jon Gartenberg, *The Brighton Project: the Archives and Research*) dedicato all'importanza della collaborazione tra ricercatori e archivisti per la messa a punto di una nuova versione degli inizi della storia del cinema.

Elena Dagrada