

scaletta per seminario 14-12-05

UN SISTEMA DI ARCHIVI AUDIOVISIVI

sul tema

Restauro analogico e digitale: criteri di scelta e necessità formative

a cura di
Mario Musumeci
Cineteca Nazionale

novembre 2005

Quadro legislazione in Italia e nell'Unione Europea sugli archivi audiovisivi	1 rapporto Maria Carla Cavagnis Sotgiu Direttore OPIB
Stato della legislazione regionale e locale (Regioni, Province, Comuni) sugli archivi audiovisivi	1 rapporto Vincenzo Bazzocchi - Sovrintendenza per i Beni Librari e Documentari della Regione Emilia Romagna
La legge sul deposito legale in Italia e in Europa	1 rapporto Anna Maria Mandillo - ICCU
La proprietà intellettuale ed economica nell'audiovisivo e nella multimedialità: lo stato attuale, le diverse proposte	1 rapporto Andrea Miccichè avvocato
Modelli di archivi audiovisivi, loro gestione, professionalità	2 rapporti Ansano Giannarelli - Università della Toscana, Consigliere di amministrazione dell'Aamod; Cecilia Angeletti - Biblioteca Nazionale Braidense - Mediateca di Santa Teresa
La catalogazione: standard, modelli, necessità formative	2 rapporti Antonella Pagliarulo - Regesta, documentalista; Cristina Magliano - ICCU
Accesso on line ai metadati e ai dati	2 rapporti Giovanni Bruno - Regesta, amministratore unico; Francesco Baldi Discoteca di Stato Museo dell'Audiovisivo
Restauro analogico e digitale: criteri di scelta e necessità formative	2 rapporti Mario Musumeci Centro sperimentale di cinematografia; Luciano D'Aleo Discoteca di Stato-Museo dell'Audiovisivo

Cominciamo a costruire l'impalcatura, la "scaletta", per gradini e per "pianerottoli".

INTRODUZIONE

Intanto, *il titolo del capitolo* al quale contribuisco. Senza voler dare lezioni, mi sembra però che, per necessaria sintesi, soffra di involontaria ellissi: distinguere *restauro analogico* da *restauro digitale* ha un senso fondato se implica che si voglia parlare (solo) di audiovisivo *filmico* in senso proprio, pellicola fotocinematografica; d'altra parte, la differenza fra analogico e digitale è in quanto tale tipica anche del mezzo elettronico (elettromagnetico) e della tecnologia video.

DIGRESSIONE 1: i francesi molto più efficacemente di noi e degli anglosassoni usano, al posto di *digitale*, il termine *numérique*: più appropriato, perché meno fuorviante e meno foriero di frantendimenti mitologici nel senso comune.

Il "digitale" è immagine, o suono, *elettronici* (elettromagnetici) registrati analogicamente (un sensore traduce gli impulsi di energia luminosa in segnali elettrici) e convertiti attraverso una codifica numerica, cioè in file, *ripetibili senza modifiche* (almeno in teoria) e trattabili mediante procedure complesse ma analoghe a quelle dei file di testo, *in pratica su un computer adeguato*. Ovvero, memorizzabili in quanto impulsi elettromagnetici su un supporto video: ad esempio una videocassetta, che è un nastro di vinile spalmato di emulsione a base di ossido di ferro, magnetizzabile: perfino più labile della buona vecchia celluloida, anche se non tutti lo sanno....

Fra le tante, due questioni: la mole ormai notevole di audiovisivo *geneticamente* elettronico (analogico o digitale), non più frutto cioè di trasferimento da supporto originario in pellicola; ovvero realizzato (negli ultimi cinque anni in modo crescente) mediante processo di *digital intermediate* e quindi, almeno nella sua versione editoriale definitiva, originato da file elettronici digitali, successivamente riconvertiti in immagini ri-registrate su pellicola a una determinata risoluzione.

Come gestire l'esigenza – se pure la avvertiamo – di conservare, preservare, restaurare (anche) questi audiovisivi ?

E ancora e soprattutto: centrare l'attenzione sui "criteri di scelta" fra "analogico" e "digitale" fotografa certo un dilemma del presente, ma di un presente che già dissolve nel passato prossimo; di un presente nel quale tutti, nella "famiglia" degli archivi audiovisivi e nei laboratori che lavorano con noi, abbiamo lavorato soprattutto alla definizione di una teoria e di una etica (e ovviamente di pratiche) adeguate del restauro dell'opera filmica, arrivando alla fase matura di questo percorso proprio mentre la tecnologia, sospinta da forze "estrane": il mercato ! la globalizzazione ! irrompeva sulla scena introducendo nuove e più complesse variabili, stravolgendo ineluttabilmente e trascinandoci bruscamente verso nuovi confini le pratiche e le etiche e le teorie appena consolidate.

A questo punto, vorrei dunque rovesciare la presunta "sofferenza involontaria" delle ellissi del titolo in volontario intendimento di problematicità, che d'altra parte è ben sotteso alla seconda questione posta, le "necessità formative", in quanto si coglie qui una lacuna del presente e un obiettivo strategico, uno degli obiettivi di una politica culturale da costruire.

IL BACKGROUND: UNA POLITICA CULTURALE

Rifacendomi a quanto già accennato, il lavoro intenso e complesso attraverso il quale nell'arco di circa un decennio siamo giunti a definire una "teoria del restauro del film" ha tratto forte giovamento dalla applicazione – dapprima pedissequa forse, poi via via più elaborata e raffinata – al film delle idee della scuola italiana del restauro delle opere d'arte, la cui sintesi più autorevole è come è noto la *Teoria* di Cesare Brandi.

Teoria che ha conosciuto a sua volta, in anni più recenti, sviluppi critici, quali quelli di Alessandro Conti che, in vari scritti e più organicamente nel postumo *Manuale di restauro*, ha posto in evidenza e *mostrato* che il background indispensabile di ogni teoria o etica o corpus tecnico di restauro di opere sia una *politica culturale*: ad esempio, osservando saggiamente (cito a memoria) che spesso una onesta, consapevole, programmata routine di preservazione / conservazione delle opere, razionalizzando e economizzando l'investimento delle risorse, può risultare alla lunga più efficace dell'accanimento di restauro, spesso invasivo, certo più appariscente, su poche, singole opere emergenti.

Appunto, ogni etica o teoria o scelta tecnica, non prescinde – oggettivamente, mai – da una strategia, da una politica culturale: persino l'assenza (apparente ?) di strategia è, oggettivamente, una (cattiva, per lo più) politica culturale.

DIGRESSIONE 2: TERMINOLOGIA.

L'adozione di criteri rigorosi e scientifici presuppone evidentemente la chiarezza delle accezioni dei termini impiegati, quale affermazione preliminare di metodo e di intenti.

Il termine "restauro", in tale ambito metodologico, va inteso in due accezioni, separate e distinte anche se necessariamente correlate: una ampia, che indica il complesso delle attività miranti a dare continuità all'opera *e al suo rapporto con il pubblico* (accezione che equivale sostanzialmente a quella di "conservazione"); e una, più propria e specifica, indicante *un complesso di interventi particolari sull'opera*.

Coerentemente, per *preservazione* si intende la produzione, a partire dai materiali originari esistenti, di *nuovi materiali filmici intermedi*: duplicati positivi (lavanda o interpositivi) e/o duplicati negativi (controtipi o internegrativi), nei quali l'opera originaria sia trasferita, riprodotta e riproducibile, a conclusione di un processo mirante a perpetuarne, con la massima fedeltà possibile e a lungo termine, le qualità espressive, visive e sonore, proprie.

Tale processo, attuato mediante interventi tecnici appropriati, con l'impiego delle più adeguate tecnologie disponibili, va intrapreso *senza distinzioni* per qualsiasi versione (da intendersi, in questo ambito, quale "variante", se accertata e riconosciuta) di un'opera filmica che sia oggetto dell'intervento.

I nuovi materiali intermedi sono destinati alla riproduzione dell'opera e, in ultima istanza, alla stampa di copie di proiezione.

Tutti i materiali prodotti devono essere, a loro volta, oggetto di adeguata conservazione.

Per *restauro in senso proprio* si intende, nell'ambito di un processo di preservazione, quell'insieme di interventi straordinari e/o di particolare complessità e difficoltà, che si siano resi necessari, per il raggiungimento dello scopo finale, a causa dello stato fisico e/o testuale degli originali.

La preservazione, e tanto più il restauro nel senso proprio sopra descritto, devono essere verificabili e reversibili.

Ne consegue che ogni intervento – che deve essere rigorosamente documentato – deve perseguire l'obiettivo di non danneggiare o alterare i materiali di partenza, che vanno *comunque e finché possibile* conservati in vista di eventuali, diversi interventi resi possibili da approfondimenti filologici o da sviluppi tecnologici.

L'ETICA

Non è una pratica da manuale, episodica o frammentaria, non è precettistica: è un atteggiamento generale, nella sua forma più astratta si può desumere ad esempio dai Dieci Comandamenti. Corrisponde a una scelta, sempre verificabile e falsificabile, e sta dentro una politica. Indica e detta una tensione, un atteggiamento, non prescrive dei risultati automatici.

L'ORIGINALE

Nel restauro (e nella vita ?) è una astrazione (affermazione dimostrabile esemplificando: l'opera non esiste come assoluto in sé e per sé, esiste in quanto è uno dei termini di un rapporto di percezione / fruizione; e chi sa come è stata vista la *Gioconda*, la prima volta ?.....) ma non per questo si può / deve prescindere dall'istanza etica di preservare (tendenzialmente e per quanto possibile) la qualità del testo (narrazione / immagine) di un'opera e dell'esperienza percettiva originarie congetturabili.

IL MERCATO

Conservazione / restauro sono costosi e poco convenienti in termini industriali e di mercato, quindi da sempre soccombono a logiche esterne.

Tuttavia, le nuove tecnologie che hanno messo in crisi il cinema offrono l'opportunità di ri-contestualizzare conservazione e restauro nel mercato, se si sblocca il patrimonio dai meccanismi attuali di regolamentazione dello sfruttamento (obsoleti: pensati per il film, per il cinema che sta per non esserci più), che sono pura rendita senza rischio-investimento.

Utilizzare quello che si è conservato, preservato, restaurato.

PROVIAMO COL METODO RISIKO

Per "calare" sul merito tecnico del nostro dilemma (analogico o digitale ?) proviamo a descrivere a mo' di algoritmo discorsivo le ipotetiche vicende attuali di un eventuale restauro, avendo presente contenitore esterno, il contesto, che è appunto il manifestarsi di una politica culturale, attiva o passiva, consapevole o inconsapevole.

Esemplifichiamo.

Il meccanismo attuale:

la cineteca (*ai fini della comprensione delle logiche "meccaniche" poco conta se sia la nazionale o un'altra: basta tenere conto che direttamente o indirettamente, in Italia, opera con finanziamenti pubblici, statali o allargati, al 95%, se non al 100%*) chiede l'accesso ai negativi del film X, da restaurare, all'avente diritti K, che accetta e acconsente a patto che

a) la cineteca paghi in toto le spese,

b) K abbia per sempre accesso anche ai nuovi materiali restaurati (spesso nicchiando rispetto al fatto che questi restino in deposito alla cineteca che pure li ha pagati),

c) la cineteca usi copie del film restaurato per proiezioni (solo in pellicola !) assolutamente no-profit (spesso nicchiando e pretendendo di essere avvertito volta per volta e a volte anche pretendendo di avere potere di veto).

A volte, K chiede anche che

d) le lavorazioni si svolgano presso un laboratorio di sua scelta (in qualche caso, di sua proprietà).

La cineteca restaura il film, paga (nel caso d, paga allo stesso K: da testimonianze attendibili, può accadere anche negli USA), acquisisce i materiali.

La cineteca mette in testa alla copia restaurata un cartello con il quale (oggettivamente, a nome del contribuente) “ringrazia K che ha reso possibile il restauro” e cita il laboratorio che ha eseguito le lavorazioni (nel caso d, offre a K anche questa ulteriore pubblicità).

La cineteca presenta il film in un evento più o meno speciale, senza lucro, alla presenza di più o meno personalità e di un pubblico variabile da 30 a 3000 (!) persone. Successivamente lo presta per proiezioni (solo in pellicola !!) a festival o simili, secondo una norma legislativa pensata negli anni Cinquanta e Sessanta per i Circoli del Cinema, sempre che K non abbia anche posto la condizione che

e) sia necessario l'assenso di K prima di dare il film a proiezioni anche gratuite

perché in tal caso può accadere che K neghi l'assenso a una determinata proiezione; ovvero che, non avvertito per dimenticanza, intervenga a pretendere il blocco della manifestazione: in entrambi i casi, come potrà la cineteca sostenere un diverbio con K che potrebbe in futuro negare l'accesso ad altri suoi film ? in questo ultimo caso, la cineteca sarebbe indebolita nel suo compito di preservare e restaurare e conservare il patrimonio audiovisivo nazionale, e prestarlo ai Circoli del Cinema ecc.

K vende il film: TV, satellite, pay, home... e guadagna, a volte perfino molto .

La cineteca chiede a K come mai non è stata citata e ringraziata nel dvd del film restaurato.

K cade dalle nuvole e passa la questione al laboratorio che ha editato il dvd.

Il laboratorio spiega alla Cineteca che ha fatto il master beta per la edizione restaurata in dvd telecinemando direttamente il negativo originario, non ha avuto bisogno dei nuovi materiali in pellicola realizzati dalla cineteca.

Riflette (a malincuore, dapprima, poi via via più pensoso e dialettico) il cinetecario non-conservatore (in senso politico):

che il dvd è per un verso più democratico della proiezione in pellicola: potenzialmente, disponibile per un pubblico più ampio e meno selezionato.

Però a pagamento.

E però escluso dalla “ripetizione” (almeno per approssimazione) della esperienza originaria del 35 mm (o 16 mm) sul grande schermo.

E la qualità del dvd ? Che preparazione ha chi lo prepara ?

(Esempi di “restauro” in dvd: *Il sentiero delle belve* ecc.)

STRATEGIE: POLITICA E TECNOLOGIA

Utilizzo delle opere: concetto di “repertorio” e uso creativo dell’audiovisivo de-contestualizzato.

POLITICA CULTURALE

= politica (economia) + cultura.

Ovvero: a chi giova ? Perché lo facciamo ?

LO STATO DELL’ARTE. TECNOLOGIA E MERCATO

La pellicola: costi attuali dei materiali e del processo e trend. Scomparirà entro dieci anni ?

Il digitale: come sopra.

Analisi e ipotesi.

La pellicola in poliestere, al momento, è il supporto di conservazione dell’immagine più affidabile nel lungo periodo.

Il digitale non deve essere un feticcio in mano ai mercanti di tecnologia, ma uno strumento.

SCENARIO 1

Programma digitalizzazione a tappeto, mirato, con *back up* dal primo anno in poi.

A che risoluzione ?

Con quali strumenti, a quali standard ?

+ risoluzione = + qualità = + costo (tempo / risorse)

SCENARIO 2

Progetto preservazione differenziata

Base “analogica” (cioè, fotochimica), a costi al momento più contenuti (a parità di qualità) fino a un certo standard dei materiali; ricorrendo alla digitalizzazione dove il processo fotochimico implica costi uguali o maggiori (tempo / risorse) con qualità uguale o minore.

Strumenti ?

Standard ?

In entrambi gli scenari, ha un ruolo strategico la ricerca:

- strumenti e standard per la digitalizzazione ad alta qualità e a costi accettabili

- **supporti di conservazione a lungo termine delle immagini digitalizzate ad alta risoluzione (grande quantità di informazione).**

La ricerca è il core di una politica culturale.

La formazione è il core della ricerca.

APPENDICE: LINEE DI PROGETTO POSSIBILI

Elementi di contesto:

- lo sviluppo esponenziale e accelerato delle tecnologie elettroniche digitali, lungo un *trend* evidente che lascia facilmente prevedere una progressiva obsolescenza della pellicola cinematografica fotochimica quale *medium* di registrazione e fruizione dell'immagine in movimento: il *digital intermediate* è un procedimento che sta rapidamente diffondendosi e, nella prospettiva del medio termine, prevalendo nella post produzione; sempre più nuovi film vengono realizzati "girando" in elettronico digitale; è probabile che nell'arco di dieci anni il rapporto attuale di costo pellicola / elettronica si inverta: la pellicola tenderà a rarefarsi su un mercato dove sarà accessibile tecnologia elettronica digitale di **alta qualità a costi convenienti**;

- la parallela, crescente valorizzazione in termini di mercato - ma anche di "creatività" - dell'imponente patrimonio di immagini in movimento accumulato dal 1895 ad oggi: il concetto di "repertorio" (*footage*) è ormai superato su scala globale dalla domanda di consumo di immagini (*network, pay tv, home video, satellite.....*) costantemente in crescita. Questa tendenza sta anche gradualmente contribuendo a stravolgere, soprattutto in Europa, la tradizionale concezione e la normativa in materia di "Diritto d'autore": è molto probabile che a breve/medio termine si affermi il principio che i *detentori*, anche non "proprietari", di "archivi" o "fondi" o "collezioni" o "magazzini", a determinate condizioni, possano legittimamente utilizzare commercialmente le opere conservate, purchè reinvestano gli utili nella conservazione e nel restauro ecc.

Ipotesi:

a) opere non rivendicate da oltre 25 anni: utilizzabili

b) brani di opere fino a tre minuti: utilizzabili, a tariffa controllata (differenziata: la Perugia per una pubblicità deve pagare di più di un documentarista esordiente), destinando gli utili a un fondo nazionale per la conservazione.

Siamo dunque nella fase di transizione verso una nuova era non solo della produzione, ma anche della *conservazione, della preservazione, del restauro e dello sfruttamento* del patrimonio audiovisivo.

In materia, si rinvia in particolare agli atti del Progetto europeo FIRST (2003-2004); nonché alla imponente documentazione specialistica, reperibile ad esempio nei siti web della FIAF (Federazione degli archivi cinematografici), della Kodak, dell'AMIA (Associazione statunitense dei cinearchivisti).

Un ulteriore progetto europeo, PRESTOSPACE (tuttora in corso), specificamente ideato a misura esclusiva dei grandi archivi *video* (BBC, RAI ecc.) sta coerentemente studiando su questo versante i temi comuni della *conservazione* (durata nel tempo dei supporti e interfacciabilità degli *standard* e/o trasferibilità dei dati) e della *gestione* del patrimonio audiovisivo digitalizzato: al momento, la tecnologia digitale già disponibile offre uno *standard* di qualità dell'informazione / immagine (4 K, 6 K e oltre) comparabile con quello fotocinematografico e a costi rapidamente decrescenti; viceversa, sul piano della archiviazione dei dati e su quello della durata nel medio / lungo termine, gli *standard* della pellicola fotocinematografica sono ancora lungi dall'essere eguagliati, e questo è *quindi il terreno attuale più avanzato e più interessante per la ricerca.*

Occorre rilanciare in termini adeguati e aggiornati l'iniziativa - *culturale e insieme industriale e commerciale* - di

- **raccolta**
- **catalogazione**
- **conservazione**
- **preservazione**
- **restauro**
- **diffusione**

del patrimonio cinematografico e audiovisivo.