

CONSERVAZIONE E RESTAURO DEI DOCUMENTI FOTOGRAFICI

Fabrizio C. Celentano

Innanzitutto desidero porgere un saluto a tutti i presenti e ringraziare calorosamente gli organizzatori, che mi hanno dato l'occasione di venire in questo Paese antico e di incontrare tante persone interessanti, con le quali mettere in comune esperienze su un argomento che sta a cuore a tutti noi.

Lasciatemi poi sottolineare il fatto che la presenza di relatori di vari Paesi contribuisce in maniera essenziale ad affermare con forza che la conservazione del materiale d'archivio, fotografico e non, è un problema comune a tutta la cultura europea. Questa si articola, è vero, in una serie di ambienti culturali nazionali e regionali ben definiti, ma costituisce comunque un insieme molto caratteristico, la cui identità va salvaguardata di comune accordo, proprio perché è un patrimonio comune, che va ben oltre i confini nazionali. Senza un impegno comune sarà difficile trovare le forze, umane ed economiche, necessarie per dare impulso a un lavoro capillare che ha dimensioni colossali.

Questi incontri fra specialisti di diversa nazionalità sono la piattaforma sulla quale, sono convinto, potranno nascere, se sapremo chiederlo, iniziative comuni di più ampio respiro, programmi di studio internazionali, scuole di conservazione e restauro, centri di studio, programmi di scambio di ricercatori e studenti finanziati da progetti sul tipo di Erasmus. Per questo dobbiamo essere grati agli organizzatori del convegno e sperare che il loro esempio venga seguito da altri e che le possibilità di incontro e di discussione si moltiplichino.

Venendo al tema specifico del nostro incontro, dico subito, e spero di riuscire a dimostrarlo, che la conservazione e il restauro delle fotografie non possono venire presi in considerazione isolatamente, ma fanno parte di un insieme complesso di operazioni, che non si esaurisce nell'atto di conservare in maniera opportuna le immagini, dopo aver provveduto a riparare eventuali danni.

In effetti i primi problemi di rilievo si pongono già al momento dell'acquisizione del materiale da conservare e sono indicativi di quelli che si porranno in seguito.

Devo avvisare subito che quanto mi appresto a dire parte dal presupposto che la conservazione delle immagini non sia fine a sé stessa, ma venga fatta per servirsene come oggetto di documentazione e di studio e, immediatamente dopo, perché anche il pubblico dei non specialisti possa fruirne, grazie all'organizzazione di mostre, alla realizzazione di pubblicazioni o in qualsiasi altro modo che ne rispetti l'integrità.

Ciò è importante per diffondere una cultura della conservazione e della salvaguardia del patrimonio culturale che è difficile possa attecchire se il pubblico e, perché no, anche l'ente finanziatore non ne vede, quanto prima possibile, dei risultati tangibili e gratificanti.

Trovo, in effetti, che sia scarsamente produttivo impiegare il poco spazio e gli scarsi fondi delle istituzioni deputate alla raccolta del materiale artistico e storico per operazioni di acquisizione per le quali non si preveda uno sbocco in tempi ragionevoli, certamente prima che il materiale diventi inutilizzabile a causa del suo decadimento naturale.

Ne trovo utile spingere la raccolta del materiale in modo tale che il doversi occupare della sua sistemazione iniziale, che richiede non poco lavoro, come vedremo, rallenti, fino a renderla impossibile, la sua preparazione per l'utilizzo a fini di studio.

Si pone quindi come preliminare l'esigenza di definire un piano di acquisizione del nuovo materiale e di salvaguardia di quello esistente, in base a un preciso programma di lavoro, distribuendo opportunamente i compiti fra le diverse istituzioni interessate.

Due esempi tratti dalla situazione italiana e una ipotesi di lavoro.

L'Archivio Fotografico Toscano è sorto ex novo pochi anni fa in base a un progetto preciso: raccogliere materiale di autori toscani, o comunque inerente alla Toscana, con il fine di approfondire la conoscenza della regione e dei suoi rapporti con il resto del Paese e di diffondere tale

conoscenza. Un limite preciso, dovuto a motivazioni altrettanto precise, fra le quali fa spicco il fatto che il materiale deve servire per studio, documentazione e divulgazione, non rimanere inerte negli scaffali. Ogni acquisizione è quindi subito seguita almeno da un rapporto preliminare, che generalmente compare sulla rivista dell'Archivio, AFT, fondata appunto a questo scopo. Ne viene quindi intrapreso immediatamente lo studio e cioè giustifica lo stretto collegamento in atto con ricercatori dell'Università di Firenze.

Secondo esempio: per una serie di coincidenze del tutto casuali il Consorzio delle biblioteche del Sebino Bresciano è venuto in possesso dell'archivio di una famiglia di fotografi, che hanno lavorato sulle rive del Sebino fra la fine del secolo scorso e gli anni trenta del nostro. Devo segnalare, per inciso, che solo in un secondo tempo il Consorzio si è accorto che l'atto di donazione non regolava in maniera certa la questione dei diritti di utilizzo delle immagini. I problemi legati al copyright sono intricati e il possesso di un'immagine non autorizza ipso facto il suo utilizzo. L'acquisizione di un fondo pone quindi anche problemi legali da valutare con attenzione.

Questa acquisizione casuale ha, sollevato un dibattito sulla sua utilizzazione e ha portato alla decisione di proseguire in una politica di ricerca e acquisizione di materiale attinente il lago e i suoi dintorni, per farlo conoscere servendosi della rete di biblioteche pubbliche del Consorzio. Anche in questo caso, quindi, è chiara l'intenzione, che spero trovi attuazione, di raccogliere del materiale ben definito per utilizzarlo a vantaggio della conoscenza del territorio e per consentirne la fruizione ai cittadini e agli ospiti (il lago è meta di un notevole flusso turistico).

Ora un'ipotesi, che è anche una speranza. Immagino che in Spagna, come in Italia, esista una grande varietà di istituzioni deputate alla raccolta di materiale storico e artistico: università, archivi, biblioteche, musei, collezioni, centri di studio e fondazioni che si occupano di argomenti ben definiti. Non dovrebbe quindi essere difficile riuscire a dividere il compito dell'acquisizione di nuovi fondi, coordinando l'attività dei diversi enti in funzione delle specifiche competenze. Cioè è importante per assicurarsi che il materiale venga raccolto in base a criteri di priorità definiti con competenza e perché se ne possa immediatamente iniziare l'utilizzazione in un contesto adeguato.

Il decentramento della conservazione e dell'utilizzo del materiale fotografico, che io propongo anche perché sono convinto che un buon coordinamento di istituzioni decentrate possa dare migliori frutti del lavoro di poche istituzioni centrali, pone indubbiamente dei problemi per quanto riguarda la specifica competenza tecnica dei conservatori. Ma questo non è un problema nuovo, che si aggiunga ai molti già sul tappeto: la diffusione della conoscenza dei metodi di conservazione e delle tecniche di prevenzione del loro decadimento va comunque intrapresa, rapidamente e con decisione, perché riguarda tutto il materiale già noto. Quello che si può pensare di organizzare a livello centrale è un gruppo di pronto intervento, in grado di dare rapidamente una consulenza e un aiuto nell'impostazione del lavoro, contribuendo, se non alla formazione, a una prima informazione del personale.

Una volta che un fondo sia stato acquisito, o anche, più semplicemente, estratto dagli scantinati, occorre infatti provvedere immediatamente, e con la necessaria competenza, alla sua stabilizzazione.

Con stabilizzazione intendo un pronto intervento di rimozione di tutte le cause di degrado, evidenti o nascoste, e di preparazione alle fasi successive di studio, conservazione e restauro, se necessario. Una errata, o anche soltanto organizzativamente cattiva, impostazione di questo momento, si rifletterà inevitabilmente su tutto il lavoro successivo e potrà anche compromettere la conservazione del fondo. Come tutti i primi interventi, richiede competenza tecnica, capacità organizzative e l'umiltà necessaria per chiedere consulenza e aiuto da chi ha già superato con successo esperienze simili.

La stabilizzazione richiede innanzitutto un primo intervento di studio e di analisi del fondo, che deve vedere congiunte le competenze del conservatore, dello storico e dell'archivista, in quanto può richiedere un'operazione sempre poco gradita agli archivisti: la separazione del materiale dai suoi contenitori e la sua suddivisione in funzione delle sue caratteristiche tecniche, smembramento che, comunque, va effettuato seguendo, oltre a quelli tecnici, prioritari per la salvezza del fondo, anche criteri di coerenza storica e archivistica.

Non si può infatti pensare di continuare a conservare immagini fotografiche a contatto con carte acide o entro contenitori di cartone acido o collato con leganti fenolici. Anche le scatole di legno vanno ben controllate per assicurarsi che non liberino ancora resine, tannini o prodotti volatili. I negativi su base di vetro o di acetato vanno separati da quelli su nitrato, e anche quelli al collodio vanno divisi da quelli che usano albumina o gelatina come legante. Lastre e negativi, le prime in particolare, vanno disposte in modo che la superficie con l'immagine sia libera e non possa venire toccata in alcun modo. Sempre per la facile decomponibilità del nitrato di cellulosa, con liberazione di ossidi d'azoto estremamente dannosi, occorre separare da tutte le altre le stampe su carta alla celloidina. E, infine, vanno individuati, e immediatamente isolati, i materiali oggetto di aggressione biologica, ad opera di batteri, muffe e parassiti di altro tipo ben noti a chi si occupa di conservazione della carta.

L'intervento di stabilizzazione richiede quindi il riconoscimento dei procedimenti fotografici e di tutti i materiali usati per raccogliere il fondo nelle condizioni originali. I singoli componenti vanno anche classificati in funzione del degrado subito e, se necessario, inviati al laboratorio, questo si centralizzato, che provvede alla disinfezione con ossido di etilene, alla deacidificazione e all'eventuale restauro. L'intervento può ritenersi concluso con l'imbustazione dei singoli negativi o positivi in buste apposite di carta neutra (evitare i materiali sintetici, indipendentemente dalla loro stabilità), oppure con il loro inscatolamento in contenitori che li mantengano separati, e quindi con la numerazione di tutto il materiale e la descrizione del modo in cui era raccolto nei contenitori originali.

Tutte le fasi del lavoro vanno certamente documentate con appunti scritti e con fotografie, ma credo sia molto utile iniziare subito altre due operazioni connesse a tale documentazione e comunque da farsi in un secondo tempo: la riproduzione fotografica delle immagini (se non altro per documentarne lo stato) e la loro catalogazione al computer, che inizia appunto con la numerazione, l'identificazione del procedimento e la descrizione dello stato di conservazione e della posizione nel fondo.

È evidente che, al termine di tutte queste operazioni, il conservatore, l'archivista e lo storico che hanno cooperato nel lavoro di stabilizzazione sono già in possesso di moltissime informazioni, che possono consentire, anche se molte saranno ancora da confermare, la pubblicazione di un rapporto preliminare e forse anche di organizzare una prima esposizione del fondo. Questa sarà ancora priva di riscontri critici, ma potrà consentire agli specialisti che non hanno partecipato al lavoro di farsi un'idea dell'importanza del materiale e al grande pubblico di cominciare a godere di un bene alla cui salvaguardia ha collaborato indirettamente, pagando le tasse, e continua a collaborare, pagando il biglietto d'ingresso e acquistando un poster, qualche riproduzione, delle cartoline. Una collaborazione dalla quale deve essere cosciente e per la quale noi dobbiamo essergli grati.

Terminata la fase di stabilizzazione, il fondo va conservato e preservato, mentre si procede al restauro delle immagini danneggiate.

Date le premesse che ho fatto, è chiaro che io sostengo con vigore che, anche se è doveroso, non serve certamente molto a nessuno il conservare del materiale che non viene usato. Tutto

il materiale va messo con liberalità a disposizione degli studiosi e del pubblico, ma cioè lo pone a rischio e quindi la liberalità deve accompagnarsi a molta prudenza. Ecco perché, accanto a quello della conservazione, si pone il problema della preservazione.

Preservazione vuol dire, innanzitutto, evitare la manipolazione degli originali, quando questa non serve per ottenere informazioni.

L'originale certamente non serve quando lo studioso sta semplicemente facendo una cernita per trovare delle immagini da analizzare in un secondo tempo. Oppure quando si vuole proporre ai visitatori un percorso attraverso una collezione, facendo magari anche dei confronti con immagini appartenenti ad altre collezioni. In questi e altri casi consimili una riproduzione elettronica presenta una qualità più che accettabile. Anzi, la possibilità di collegamento con il catalogo elettronico, che dovrebbe essere realizzato utilizzando tecniche ipertestuali, consente una ricerca accurata, acquisendo contemporaneamente tutte le informazioni note sulle immagini, che successivamente si potrà chiedere di consultare in originale.

Ma in molti casi la ricerca non richiede necessariamente la visione dell'originale, con tutte le manipolazioni che questa comporta.

Pensiamo a un architetto che vuole studiare l'organizzazione urbanistica di un quartiere. Una buona serie di duplicati, sui quali, fra l'altro, potrà effettuare misure o tracciare linee, sarà certamente più che adeguata.

E pensiamo poi all'impossibilità di esporre degli originali fragili e sensibili alla luce. La fotografia è per sua natura un multiplo e non possono esservi scandali se si espone un buon duplicato.

Ma il duplicato per l'architetto di cui sopra e quello destinato all'esposizione o alla riproduzione tipografica presentano problemi diversi, in quanto devono rispondere a esigenze diverse. Il primo può dover essere di dimensioni superiori a quelle dell'originale e venire stampato su una carta con superficie che faciliti la leggibilità dei dettagli. Gli altri devono rispettare la tonalità di colore dell'originale e, nel caso di quello destinato all'esposizione, deve avere anche le medesime dimensioni e la medesima struttura superficiale. Se per la stampa tipografica appare preferibile una buona diapositiva a colori, per l'esposizione non si può che ricorrere al procedimento originale: carta salata, albumina, platinotipia o quanto altro, ivi compresa la dagherrotipia.

Non si può quindi parlare di duplicato, possono essere necessari molti duplicati, a seconda dell'uso che si prevede di farne, e che non è detto coincidano con la ripresa fatta in sede di stabilizzazione, anche se con questa si può, e quindi si deve, quando possibile, cercare di soddisfare l'esigenza di avere un negativo per uso generale.

Cioè pone in evidenza l'esigenza di istituire, accanto ai laboratori di restauro, dei laboratori specializzati nel lavoro di riproduzione e duplicazione, al passo con le nuove tecniche elettroniche di elaborazione e restituzione delle immagini su videodisco analogico, e dischi ottici numerici (WORM, CD-ROM). Questi sono particolarmente adatti all'impiego congiunto con il software di gestione di ipertesti che, non solo a mio avviso, rappresenta il prossimo futuro dei cataloghi aperti, in grado di crescere con l'aumentare delle nuove conoscenze, e che lasciano l'utente libero di seguire un proprio itinerario di ricerca. Cataloghi, quindi, che non sono un elenco rigido e predefinito, e quindi statico, di notizie, ma consentono di saltare liberamente da un'informazione all'altra, fino a che ve ne sono di disponibili, e di aggiungerne, altrettanto liberamente, di nuove, senza l'obbligo di seguire un formato di scrittura, e quindi di lettura, definito al momento dell'installazione.

Il prosieguo del lavoro di preservazione sfocia in quello di conservazione.

Occorrono innanzitutto ambienti sani, per quanto riguarda temperatura, umidità, presenza di polvere, muffe e flora batterica, e illuminazione. Ricordando che non importa solo l'intensità

dell'illuminazione ma anche la sua qualità (caratteristiche spettrali delle lampade, che devono avere bassa emissione nell'ultravioletto e nell'infrarosso).

Poi occorre preoccuparsi anche della qualità dell'aria, che contiene polveri, spore, fumi, aerosoli, gas ossidanti e acidi, tutti deleteri per la stabilità delle immagini fotografiche. Il problema è particolarmente grave nelle regioni industrializzate. Gli impianti termoelettrici, soprattutto se a carbone, liberano grandi quantità di anidride solforosa, i mezzi di trasporto producono, con l'aumentare dell'efficienza dei motori, quantità crescenti di ossidi d'azoto. Questi ultimi, non dimentichiamolo, vengono prodotti anche nella decomposizione dei materiali fotografici a base di nitrato di cellulosa, cellulose o collodio che sia.

Quindi le fototeche producono in proprio gas pericolosi per la loro esistenza. Alcuni di questi provengono dall'attività stessa dell'istituzione, come gli ossidi d'azoto e la formaldeide di decomposizione dei leganti fenolici dei cartoni. O l'anidride solforosa e l'idrogeno solforato dei bagni fotografici del laboratorio di fotodocumentazione. Altri provengono dagli intonaci plastici, dalle pitture, dalle scaffalature di legno, dai detersivi usati per la pulizia dei locali.

La produzione interna di inquinanti si riduce con una scelta oculata dei materiali da costruzione e di uso corrente. Poi i materiali contenenti nitrati e i cartoni che non si possono eliminare devono venire conservati in locali appositi, ben frazionati e opportunamente ventilati.

Gli inquinanti provenienti dall'esterno vanno invece eliminati. Cioè è fattibile solo se i locali di magazzinaggio sono ben raccolti e poco frequentati, un altro motivo per cui è opportuno usare, fin che è possibile, dei duplicati, al posto degli originali. Per quanto riguarda i locali di esposizione, si può ovviare al problema montando il materiale in cornici ben chiuse e disponendo in vetrine quello più prezioso. Unitamente al controllo della temperatura e dell'illuminazione, questo semplice provvedimento garantisce il più delle volte, se l'umidità non è eccessiva, una ragionevole protezione.

Naturalmente tutte queste precauzioni hanno un senso se si definisce anche una procedura di controllo degli ambienti e delle loro condizioni atmosferiche. È indispensabile mantenere sotto controllo tutti gli ambienti, con continuità, per quanto riguarda le misure più economiche, come quelle di temperatura e umidità, a intervalli regolari per tutte le altre.

Ma è ancora più importante mantenere sotto controllo densitometrico e colorimetrico una serie di campioni rappresentativi dell'intera collezione. Esistono metodi derivati dalle tecniche di controllo statistico della qualità nelle linee di produzione, per ottimizzare il numero dei campioni da controllare, in presenza di grandi numeri di immagini omogenee.

L'andamento nel tempo della densità e delle variazioni di colore è l'indice più sicuro dello stato di salute di una collezione e della bontà dei metodi di conservazione adottati. Consente, fra l'altro di estrapolare l'andamento nel tempo del decadimento, e quindi di decidere a ragion veduta le priorità di eventuali nuovi interventi sui locali e sulle condizioni di conservazione della collezione in pericolo.

Ho lasciato per ultimo il problema del restauro perché si tratta della questione più spinosa, incerta, discutibile e dai risvolti etici ancora mal definiti nel nostro settore.

Un intervento di restauro presuppone una conoscenza buona, se non completa, del materiale da trattare. E della fotografia e dei meccanismi del suo decadimento, in realtà si sa pochissimo. Si conoscono a grandi linee i procedimenti e i materiali usati, ma non si sa nulla, a meno di pochi casi fortunati, delle varianti individuali introdotte usualmente dai singoli fotografi e men che meno delle impurezze presenti nei prodotti chimici e del loro effetto sulla stabilità delle immagini.

Faccio due soli esempi. Analizzando alcune carte de visite con la tecnica della fluorescenza dei raggi X, nel laboratorio del Prof. Milazzo, all'Università di Milano, ho visto che spesso, ma

non sempre, il picco della radiazione di fluorescenza dell'oro è accompagnato dal picco del rame. Segno che il cloruro d'oro usato per il viraggio era ottenuto talvolta sciogliendo del rottame d'oro. Poi si è osservato il picco del bario (baritaggio del cartone di supporto) in immagini precedenti il periodo nel quale questo doveva essere stato introdotto, secondo un affidabile tecnico del settore. Peggio ancora, in alcuni esemplari si sono notati contemporaneamente i picchi dello zinco e del piombo (patinatura con litopone) e del bario, a indicare una miscela di litopone e solfato di bario ignorata dai testi sulla produzione della carta nel secolo scorso, almeno da quelli consultati. Tornando al viraggio all'oro, la quantità di metallo deposto è molto variabile e non in rapporto con lo stato di conservazione dell'immagine. Le analisi fatte non sono abbastanza numerose da consentire di trarre inferenze statisticamente significative, ma comunque mostrano chiaramente l'esistenza di un problema. Forse l'effetto protettivo dell'oro è dovuto non a un rivestimento più o meno completo dei filamenti d'argento ma alla disorganizzazione della loro struttura superficiale (protezione dalla corrosione per aumento di entropia, un'idea recente nel campo della corrosionistica).

In queste condizioni non pare proprio il caso di fare degli interventi sull'immagine. L'esperienza passata ci insegna che possono essere controproducenti.

È possibile invece, e va certamente fatto, tutte le volte in cui risulti necessario, un intervento sul supporto o sul contenitore.

Le custodie dei dagherrotipi e delle ambrotipie devono venire smontate e ricomposte se si è rotto il vetro di protezione (che va tassativamente sostituito) o se hanno perso la loro impermeabilità all'aria. Per questo occorrono competenze sul restauro delle legature, del cuoio e dei tessuti. Le stampe all'albumina vanno staccate dal cartone di supporto, se questo mostra segni di acidità o di attacco da parte di parassiti, ma non vi è unanimità riguardo all'opportunità di rimontarle dopo deacidificazione del supporto incriminato. Gli album in cartone acido vanno scomposti e deacidificati. Poi è meglio ricomporli con delle copie, conservando a parte le fotografie originali. Gli strappi e i buchi nelle carte e cartoni possono venire ricomposti con le tecniche ben note ai restauratori della carta, escludendo l'impiego di leganti potenzialmente acidi, come il polivinilacetato diluito. La gelatina staccata dalle lastre di vetro può venire staccata completamente e rifatta aderire al vetro ben ripulito e trattato con gelatina morbida. La gelatina delle negative su supporto di nitrato può venire trasferita su acetato, cosa indicata, più che da segni di decadimento del supporto, da variazioni significative della densità del campione sottoposto a controllo densitometrico.

Ma, a parte questi, e pochi altri, interventi ormai consolidati e sicuramente privi di rischi, è bene preferire interventi passivi di conservazione agli interventi attivi che possono mettere a rischio l'immagine. In ogni caso, tutti gli interventi, anche minimi, vanno documentati in maniera esauriente su un'apposita scheda storica del catalogo.

Concludo sottolineando alcune conseguenze di un fatto che ha fatto ripetutamente capolino fra quanto ho detto: non si può intervenire quando non si conosce sufficientemente il settore di intervento e, nel nostro settore, conosciamo poco di tutto.

È quindi indispensabile promuovere la ricerca, per migliorare le nostre conoscenze. Ricerca che deve coprire tutti i settori che interessano chi si occupa del linguaggio delle immagini, che la fotografia ha portato a un livello di perfezione altissimo.

Allora ricerca sui materiali, i procedimenti, i metodi analitici non distruttivi, le cause del degrado e la loro eliminazione. Questo vuol dire collagorare anche con chi si occupa di archeologia industriale, una disciplina che, fino ad ora, ha badato più agli insediamenti industriali, alle macchine e ai risvolti tecnico-economici, che non ai processi produttivi, alle materie prime, agli aspetti merceologici.

Ma anche tanta ricerca sui metodi che consentono il recupero delle informazioni contenute nelle immagini per utilizzarle nelle discipline e nei campi più diversi. Solo in questo modo, infatti, dimostrando agli studiosi che possono disporre di un nuovo e potente strumento di indagine, si può sollevare intorno alla fotografia l'interesse indispensabile per chiedere i fondi, i mezzi strumentali, lo spazio, i laboratori, le scuole indispensabili per la formazione e l'aggiornamento del personale necessario per l'organizzazione e la conservazione degli archivi e delle collezioni fotografiche.