

IL RESTAURO DEL FONDO ALBERT SAMAMA CHIKLI DELLA CINETECA DI BOLOGNA

Melissa Gianferrari*, **Elena Correr**** **Antonella Salvi *****

* Restauratrice di Materiali Cartacei e Fotografici, Ditta individuale e docente Accademia di Belle Arti di Bologna, via S. Viganò 2/A, 40124, Reggio Emilia, Italy port. +39 3929852960 info@melissagianferrari.it www.melissagianferrari.it

** Cineteca di Bologna, settore Ricerca e Progetti speciali, port. +39 3402364903 elena.correra@cineteca.bologna.it www.cinetecadibologna.it

*** Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna (IBC), Responsabile Conservazione e Restauro Patrimonio culturale regionale Antonella.Salvi@regione.emilia-romagna.it +39 3472739923 +39, 0515276604 www.ibc.regione.emilia-romagna.it/

Abstract

Con questa comunicazione ci proponiamo di illustrare il restauro dedicato al fondo di fotografie, positive e negative di Albert Samama Chikli, risalente ai primi del Novecento.

L'intervento di restauro, per molti aspetti complesso e articolato, è stato condotto nell'ambito del progetto "FUCINE. Restauri in prima visione", facente parte di un programma più ampio, "Tre Istituzioni e un Patrimonio", sostenuto dall'Istituto dei Beni Culturali dell'Emilia-Romagna (IBC) per la conservazione e la valorizzazione di beni culturali di differente tipologia attraverso laboratori didattici-formativi. Il progetto Fucine, iniziato nel 2018, vede la collaborazione dell'IBC, dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e di una terza Istituzione, quella titolare dei beni culturali oggetto di restauro, in questo caso rappresentato dalla Cineteca di Bologna.

Le attività complessive di "Fucine", dalle operazioni conservative, alla diagnostica e ricerca sperimentale, dalla realizzazione grafica e filmica, alla comunicazione e valorizzazione del patrimonio trattato, sono state gestite sin dalle prime fasi dagli studenti e docenti dell'Accademia dei corsi di Restauro [1].

Il fondo è stato recuperato dalla sede originaria tunisina e trasferito presso l'archivio fotografico della Cineteca nel 2015. Albert Samama Chikli (1872-1934) fu pioniere del cinema e della fotografia tunisina e africana; curioso avventuriero e grande sperimentatore, Samama è un vero emblema della modernità e incarna la ricca e complessa identità culturale di cui è figlio. Nel fondo sono state individuate diverse tipologie di supporti e tecniche fotografiche: il riconoscimento si è rivelato complicato proprio per la caratteristica dell'autore di apportare modifiche ai procedimenti canonici; anche i soggetti ripresi apparivano estremamente eterogenei. Molti esemplari hanno subito un grave danneggiamento nel luogo di deposito originale e l'intervento di restauro è stato ponderato in modo specifico per ognuno di essi. In alcuni casi, le fotografie erano completamente illeggibili, perché piegate, lacunose e mancanti degli strati superficiali. Metodologie tradizionali e nuove applicazioni per il recupero di materiale fotografico hanno svelato immagini inedite, che apparivano illeggibili prima dell'intervento: i padiglioni dell'Esposizione Universale di Parigi del 1901. L'intervento è stato finalizzato al recupero delle immagini non più visibili, con interventi mirati alla gestione di un fondo compromesso, che aveva la necessità di essere conservato, digitalizzato e schedato all'interno dell'archivio di provenienza. Le singole fasi del restauro compiuto sono pertanto l'oggetto centrale della comunicazione proposta.

Introduzione

Nel caso di Chikli vale la pena partire dalla fine, dalle parole incise sulla sua lapide, al cimitero ebraico di Borgel a Tunisi: "Instancabile nella curiosità / Audace nell'impresa / Ostinato nella sfida / Rassegnato nella sventura / Lascia molti amici". Albert Samama Chikli (1872-1934) proviene da una tra le più note e abbienti famiglie ebraiche di Tunisi [2]. Il padre David Samama era il banchiere del Bey, e il creatore della prima istituzione bancaria tunisina. Il nome Chikli invece fu scelto da Albert Samama per via della piccola isola omonima situata nel lago di Tunisi, comprata dal padre nel 1860. La Tunisia di quegli anni era un Protettorato francese, istituito nel 1881 con il Trattato del Bardo, situazione politica che perdurò fino all'indipendenza tunisina del 1956, e che di fatto concretizzava una convivenza meticciosa di musulmani, cattolici ed ebrei, arabi, francesi, italiani e maltesi [3].

Cresciuto in un ambiente fertile e poliglotta, curioso avventuriero e grande sperimentatore, Samama è un vero emblema della modernità e incarna la ricca e complessa identità culturale di cui è figlio. Attraverso una continua esplorazione delle più nuove tecnologie, dai raggi x al telegrafo, la radio e soprattutto la fotografia e il cinema, Chikli viene riconosciuto fin da subito come colui che introduce il cinema in Tunisia [4] per aggiudicarsi poi il primato di pioniere del cinema del continente africano. La vita di Chikli è un romanzo d'avventura, dal protagonista leggendario, una mitologia che Samama stesso contribuisce a creare, e in cui si definiscono facilmente tre capitoli principali. La stagione più folle e avventurosa è quella della belle époque (1890-1914): a poco più di sedici anni si imbarca come marinaio per le Antille, a diciassette raggiunge l'Australia e a venti compirà il primo viaggio in bicicletta (da lui introdotta nel continente africano); nel 1895 apre un suo laboratorio

di radiografie, l’anno successivo studia il telegrafo senza fili appena brevettato da Marconi e, coevo dei Lumière, è uno dei primi a proiettare i loro film a Tunisi. Il secondo capitolo è segnato dalla Prima guerra mondiale: Chikli è sul fronte, fotografo e operatore dell’armata francese. L’ultimo capitolo prende vita negli anni Venti, quando realizza i primi film di finzione del continente africano: *Zohra* (1922), e *Ain el Ghazel* (1924).

Sui primi rapporti che la Tunisia intraprende con il cinematografo apprendiamo molto dalle recenti ricerche di Morgan Corriou [5], e nello specifico per la filmografia di Chikli rimandiamo anche agli studi di Aboubakar Sanogo, Ouissal Mejri e Mariann Lewinsky [6]. Le prime proiezioni pubbliche a pagamento hanno luogo a Tunisi nell’ottobre 1896, per iniziativa di “M. Albert, fotografo”, spesso erroneamente confuso con Albert Samama, mentre le prime immagini in movimento girate in Tunisia sono delle vedute Lumière realizzate all’inizio del gennaio 1897 da uno dei loro operatori più prolifici, Alexandre Promio. In quegli stessi anni Samama inizia a sperimentare con i raggi x, conosce grazie a Raoul Grimoin-Sanson il Cinéorama, il primo tentativo di proiezione a 360 °, nel 1900 è presente all’Esposizione universale, e tra il 1903 e il 1905 lancia il ‘Cinémato- Chikli’, nel teatro municipale di Sfax e nel casinò di Tunisi, dove programma film francesi assieme ad alcuni film realizzati da lui stesso. Intanto nel paese si diffondono le prime proiezioni cinematografiche, prima itineranti, nei music-hall e nei casinò, per arrivare poi nel 1908 all’apertura della prima sala.

La non-fiction è certamente uno dei terreni più fertili della sperimentazione di Samama, che diventa testimonianza visiva – fissa e in movimento - delle grandi scoperte di inizio secolo: scende 40 metri sotto la superficie del mare a bordo di un sottomarino per effettuare riprese subacquee, filma Parigi, Bruxelles e Tunisi da una mongolfiera, riprende un’eclissi di luna. Da foto amatore Samama è molto determinato a conquistarsi un ruolo da professionista, e dal 1906 entra in rapporti con le principali società cinematografiche del periodo, tra cui Pathé e Gaumont. Anche grazie alla vicinanza con i Bey, ma soprattutto per la vorace fame di conoscenza e propensione al viaggio, i suoi film e le sue fotografie diventano preziose testimonianze dell’epoca: documenta le tradizioni, la politica e l’industria del suo paese e non solo, ed è testimone delle principali attualità del momento: nel 1908 è a Messina per il violento terremoto, nel 1911 si occupa della guerra italo-turca e va in Tripolitania, filmando il conflitto dalla parte della resistenza libica.

Nel gennaio 1916, a quarantadue anni, si arruola come soldato di seconda classe e entra nella Sezione cinematografica e fotografica dell’Esercito francese, filmando la Prima guerra mondiale dalle prime linee del fronte. È dunque piuttosto tardivo il rapporto che Samama intraprende con il cinema di finzione, ed è molto probabile che una delle spinte a cimentarsi in questo genere derivi anche dalla figlia di Samama, Haydée, protagonista dei due film diretti dal padre. Di fatto *Zohra* (Tunisia, 1922) o *L’Odyssée d’une jeune française en Tunisie* è ancora oggi riconosciuto, seppur con qualche margine di ambiguità, come il primo film africano. Haydée Chikli non è solo la protagonista del film ma anche l’autrice della sceneggiatura, e il film, di cui oggi rimangono solo una decina di minuti, diventa dunque anche la prima preziosa testimonianza femminile del cinema africano. Il secondo film *Ain El-Ghazel* (Tunisia, 1924), anche in questo caso sceneggiato da Haydée, viene indicato da Georges Sadoul, nella sua *Storia del cinema mondiale*, come il primo e unico “tentativo di un paese dell’Africa del nord di creare un cinema nazionale, durante il periodo del muto” [7].

Nel vastissimo universo di Samama Chikli si intrecciano innumerevoli piani di riflessione e tematiche importanti, quali il ruolo dell’Africa nel contesto della storia del cinema, la (auto e etero) rappresentazione visiva del continente africano, il peso dello stesso Chikli nella storia del cinema, e, non da ultimo, gli effetti del colonialismo nella Tunisia degli inizi del secolo scorso. La complessità della vita e dell’opera di Samama è rispecchiata appieno dal fondo a lui intitolato. La Cineteca di Bologna acquisisce il Fondo Albert Samama Chikli nel 2015, in continuità con un lavoro di ricerca e valorizzazione del patrimonio filmico ed extra filmico dei Paesi arabo-mediterranei già intrapreso a partire dagli anni Ottanta e confluito, negli anni Duemila, in un progetto di restauro e diffusione del cinema africano, in parte realizzato nell’ambito del World Cinema Project. In questi cinque anni la Cineteca si è impegnata ad assicurare al fondo, estremamente fragile nello stato di partenza, una condizione di sicurezza ottimale, garantendo tutte le fasi di conservazione, inventario e digitalizzazione secondo gli standard ministeriali, e contemporaneamente promuovendo un complesso lavoro di studio e valorizzazione dei materiali che ha portato a una serie di iniziative tra cui: la retrospettiva “Albert Samama Chikli, principe dei pionieri” e una mostra fotografica organizzati a Bologna in occasione dell’edizione 2015 del festival Il Cinema ritrovato; una sezione interamente dedicata al Samama all’interno della mostra *Lumière e l’invenzione del cinematografo* (Bologna, Sottopasso, 2016); la collaborazione con l’Accademia di Belle Arti di Bologna di cui è oggetto il presente intervento. Inoltre è in corso di realizzazione il film *Il principe dei pionieri* (titolo provvisorio), di Mariann Lewinsky e Antonio Bigini, che prenderà vita a partire principalmente dalla collezione depositata in Cineteca. Il fondo è composto da circa 15.000 unità e i materiali presenti sono assai eterogenei: fotografie (carta, pellicola, vetro), cartoline, disegni su carta, documenti, francobolli, riviste, libri, ceramica e oggetti vari, oltre che qualche frammento di film. Il materiale è conservato e suddiviso nelle seguenti categorie: 01_ETNO / 02_PRIVATO / 03_CINEMA / 04_GUERRA. Al momento attuale sono 3500 le immagini digitalizzate ad alta risoluzione, cui si aggiungono più di 2000 scansioni in formato jpg. Il lavoro di inventario e indicizzazione raggiunge più di 1300 elementi.

Il restauro dedicato al fondo di fotografie positive e negative di Albert Samama Chikli è stata un’esperienza

didattica che ha coinvolto gli studenti del terzo e quarto anno di corso della Scuola di Restauro dell'Accademia delle Belle Arti di Bologna. Un primo sopralluogo presso l'Archivio fotografico ha messo in luce le varie criticità: il fondo appariva estremamente eterogeneo per temi, formati, procedimenti e tipologia di supporti. Le stampe e i pochi negativi su vetro presenti erano già stati messi in sicurezza dal personale dell'archivio e in parte condizionati in carta o in buste di materiale plastico per la conservazione [Fig. 1; Fig. 2].



Figura 1. Albert Samama Chikli nello studio della sua casa di Tunisi al civico 13 di rue Sidi-Sofiane

Figura 2. Primo sopralluogo con gli studenti del Ciclo Unico in Restauro dell'Accademia nell'Archivio fotografico della Cineteca di Bologna

Descrizione del fondo d'archivio

Attraverso una prima analisi ottica, supportata da microscopi portatili [8], sono state studiate/osservate le caratteristiche dei supporti: il riconoscimento si è rivelato complicato da attuare per la caratteristica del fotografo di apportare modifiche ai procedimenti canonici e di sperimentare le tecniche allora conosciute, coniugandole con altre.

In particolare, sono state individuate da parte degli studenti alcune tecniche argentiche a “uno strato”, come le carte salate e altre a “tre strati”, ovvero carte baritate, presumibilmente virate o colorate. Un'ulteriore indagine in questa fase è avvenuta compilando una “scheda fondo”, ovvero mettendo a confronto i dati rilevati, i “tipi di degrado” riscontrati, con i dati che ci sono stati forniti dal personale d'archivio, risalenti al momento del ritrovamento e/o trasferimento.

Il danneggiamento del fondo appariva generalizzato e molto consistente: le evidenti e molteplici cause di degrado che hanno interessato il materiale fotografico nella sede originaria e di deposito a Tunisi hanno contribuito a rendere più complessa la manipolazione delle opere che si presentavano compromesse e danneggiate in modo ormai “stabile”: fattori intrinseci di instabilità dovuti ai trattamenti di fissaggi e lavaggi, oltre ai procedimenti stessi e alla loro naturale fragilità, si aggiungevano fattori estrinseci come temperatura e umidità relativa incontrollata, alte temperature e fuoco, agenti biodeteriogeni, fonti luminose incontrollate.

Per intervenire in modo corretto dal punto di vista deontologico è stato dunque necessario il confronto diretto con il personale d'archivio, anche per analizzare le modalità di intervento per poi pianificare un programma di conservazione su un fondo eterogeneo che non è stato possibile trattare in “emergenza”, ma che il cui recupero sarebbe avvenuto a distanza temporale dal disastro e a campione.

Non essendo infatti stato possibile gestire un recupero “in toto” all'interno del progetto “Fucine”, è stato avviato, proprio grazie a questa iniziativa, un progetto di recupero parziale che ha segnato le linee guida per un intervento sul fondo nella sua interezza. Sono stati selezionati 38 positivi su carta e una lastra alla gelatina bromuro d'argento che sono stati oggetto di restauro nel Corso in Restauro dei materiali fotografici, all'interno del profilo PFP5, durante l'A.A. 2018-2019. La scelta verteva sullo stato di conservazione compromesso e sulla diversità dei soggetti ripresi che apparivano estremamente eterogenei [9].

Stato di conservazione

Fuoco, acqua e manipolazione incontrollata nella sede originaria hanno danneggiato molti esemplari e in alcuni casi, le fotografie erano completamente illeggibili, perché piegate, lacunose o mancanti degli strati superficiali; delle 38 selezionate, ben 27 mostravano il lato immagine, o il *verso* incollato alla carta di altri supporti. La grande panoramica, a tre strati, appariva piegata su sé stessa e le pieghe secche con andamento verticale erano visibili sia sul *verso* che sul *recto*, causando lacune, perdita di planarità e impedendo la leggibilità dell'immagine [Fig. 3; Fig.4].

Fortunatamente, nonostante i numerosi danni meccanici, le parti interessate dalla sovrapposizione dei quattro elementi compositivi risultavano perfettamente coese. L'attacco biologico aveva causato ulteriori piccole lacune

del lato immagine, lasciando visibile lo strato di barite sottostante.



Figura 3 e 4. “Panoramica – paesaggio agrario”, gelatina ai sali d'argento, 207x702 mm – prima del restauro

Anche una carta salata e alcuni provini a contatto si mostravano illeggibili e molto compromessi dal punto di vista meccanico; inoltre, lo strato contenente l'immagine, in certi casi era mancante, o presentava fessurazioni e conseguenti sollevamenti della zona sottostante. Polvere, depositi coerenti e incoerenti, residui di varia natura dovuti all'incuria e ai danni conseguenti al danneggiamento della sede di deposito erano ben visibili su tutte le opere e in alcuni casi hanno contribuito a renderle parzialmente o totalmente compromesse [Fig. 5; Fig. 6].

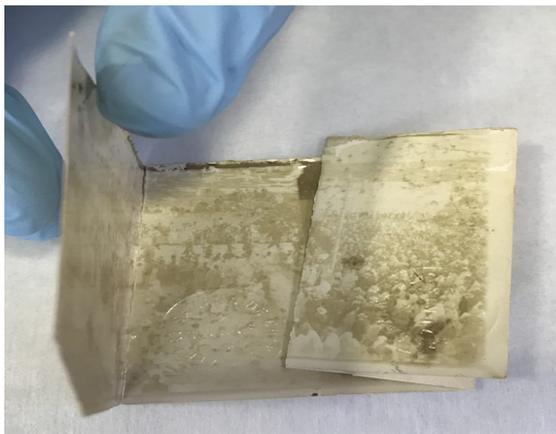


Figura 5. “Gruppo – cerimonia”, aristotipo alla gelatina, 70x63 mm, prima del restauro



Figura 6. “Uomo con animali da soma”, carta salata, d 49, prima del restauro

I danni meccanici hanno coinvolto anche lo stato di conservazione del negativo su lastra, che era frammentato e lacunoso, oltre a presentare residui di nastri adesivo e di collante attivo [Fig. 7].

Le stampe conservate in origine “una sull'altra” apparivano danneggiate e parzialmente illeggibili: in molti casi, infatti, il *recto* era quasi completamente occultato dal *verso* di un secondo positivo fotografico, adeso in più punti.

Il fuoco aveva causato decoesione dell'emulsione, mentre l'umidità incontrollata aveva dato luogo ad un substrato “colloso”; contemporaneamente, il supporto aveva perso la sua resistenza meccanica e la carta si mostrava estremamente fragile e tendeva a frammentarsi. Proprio l'azione combinata di questi due fattori (variazioni termoigrometriche incontrollate e il fuoco), ha presumibilmente dato luogo al formarsi di “blocchi” di positivi, da tre, fino a un numero massimo di 27, che risultavano compatti e di conseguenza, completamente illeggibili. Per il personale d'archivio non era possibile visionarle correttamente, né digitalizzarle o condizionarle nel modo più idoneo, a causa di tale degrado ormai apparentemente stabilizzato [Fig. 8].



Figura 7. lastra alla gelatina bromuro d'argento (mm 120x90-9x12) “Mongolfiere” - prima del restauro

Figura 8. “blocco” di 27 positivi su carta baritata: “Padiglioni – Esposizione Universale di Parigi”

Intervento di restauro finalizzato ad arrestare il degrado e a restituire la fruibilità del fondo

La predisposizione di un ambiente di deposito per la conservazione di materiale fotografico storico dovrebbe prevedere un allestimento per consentire la corretta conservazione dei vari supporti presenti, dei negativi, dei positivi e ciò sarebbe auspicabile anche in locali non destinati. Purtroppo, non è sempre possibile individuare i rischi che può presentare un edificio che, come in questo caso, non era assolutamente preparato ad accogliere un fondo così eterogeneo e delicato. Oltre a stilare una casistica delle varie cause di degrado e dei pericoli naturali ad esso connessi, sono essenziali un piano di prevenzione, la formazione del personale preposto al salvataggio e all'acquisto della strumentazione necessaria per far fronte a un disastro che può determinare la perdita parziale o totale di un fondo fotografico.

Nel caso del fondo Albert Samama Chikli, il materiale fotografico è stato depositato all'interno di una casa di famiglia dopo aver subito innumerevoli spostamenti e cambiamenti di condizioni esterne. Ciò che si può valutare sono le situazioni oggettive: le opere, oltre ad essere ormai prive di resistenza meccanica del supporto in carta, hanno risentito dell'azione di un duplice degrado, le variazioni termoigrometriche consistenti e incontrollate e il presunto danneggiamento dovuto a un incendio nel deposito che ha determinato la decoesione superficiale della gelatina, macchie e lacune.

Le fasi di restauro sono state finalizzate ad arrestare il degrado esistente e al recupero della coesione superficiale dell'emulsione e al distacco dei supporti adesivi, in modo da restituire la fruibilità al fondo. Alcune tecniche proposte sono state messe a punto grazie anche all'approccio interdisciplinare con altri settori [10].

Intervento sui “blocchi” di positivi

Le operazioni proposte, rientrando nell'attività didattica, avevano come fine ultimo la messa a punto di una metodologia di distacco e messa in sicurezza dei positivi adesivi fra di loro, in modo tale da restituirne la fruibilità e poterne eventualmente eseguire il restauro completo di ogni fase necessaria, in un secondo momento.

Era importante infatti che gli studenti effettuassero il distacco di un numero maggiore possibile di positivi in condizioni critiche e non leggibili, in modo da collaborare attivamente con il personale d'archivio che doveva garantirne la fruizione all'utente finale, attraverso le operazioni di digitalizzazione e schedatura.

Il “blocco” di stampe fotografiche ed i singoli positivi distaccati sono stati documentati fotograficamente prima, durante e dopo le operazioni effettuate [Fig. 9]. Dopo la depolveratura del recto e del verso del “blocco” di fotografie nonché la pulitura a secco del verso, trattandosi di un intervento al di là dell'ordinario restauro dei positivi fotografici, è stato fondamentale studiare e testare i diversi metodi di distacco, al fine di individuare quello più funzionale rispetto al caso in esame. Il “blocco” di positivi fotografici è stato in primo luogo inserito in un'apposita cella al fine di umidificare in maniera uniforme l'oggetto, per poter poi intervenire in maniera

localizzata [Fig. 10]. Per il distacco delle fotografie sono stati testati due metodi: il primo, mediante l’utilizzo di una spatola e di una striscia in Melinex®, umidificando localmente le zone adese con un umidificatore ad ultrasuoni utilizzando vapore freddo [11], così da esercitarne l’azione in maniera localizzata e controllata sulla zona adesa al positivo sottostante, in modo tale da favorire il distacco, ed il secondo, impiegando nuovamente la spatola e la striscia in Melinex®, previa inserimento del “blocco” di positivi fotografici in cella di umidificazione, apportando l’umidità principalmente in corrispondenza della zona di adesione dei positivi. In entrambi i casi, prima di eseguire le prove di distacco, è stato eseguito un test preliminare impiegando una striscia in Melinex®, al fine di individuare le principali zone di adesione delle stampe fotografiche. Il secondo metodo è risultato essere il più idoneo, permettendo di distaccare i positivi delicatamente e riducendo al minimo la frammentazione del fragile supporto originale. Contestualmente al distacco, i frammenti già presenti, nonché i piccoli frammenti dovuti alla manipolazione dei positivi ed alle operazioni di separazione degli stessi, sono stati consolidati e ricollocati con velina giapponese Vang 25-504 (9g/mq) [12], in modo tale da rinforzare meccanicamente i supporti cartacei già gravemente compromessi ed evitare di creare danni meccanici al supporto nonché la perdita dei frammenti già distaccati, che sono stati opportunamente ricollocati [Fig. 11]. Nel caso della fotografia distaccata n.7, a causa della grave entità dei danni meccanici riscontrati, si è ritenuto opportuno eseguire una velinatura integrale. [Fig. 12, Fig. 13]. L’intervento ha permesso la corretta manipolazione dei positivi che sono stati distaccati, recuperati nella loro interezza e nella loro leggibilità; si è scelto di non effettuare un restauro “completo” di pochi esemplari, ma di recuperarne e condizionarne il numero maggiore possibile, così da consentirne la digitalizzazione e la corretta conservazione in Archivio.

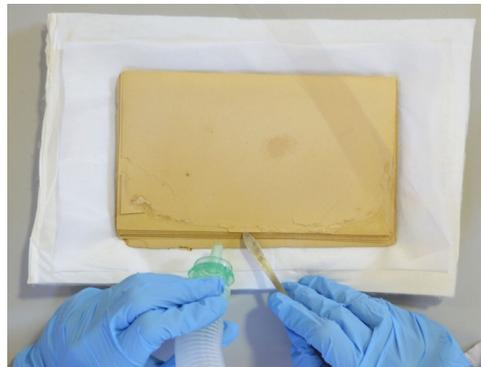


Figura 9. Il “blocco” prima dell’intervento di distacco e messa in sicurezza

Figura 10. Il trattamento con l’umidificatore ad ultrasuoni e l’azione combinata della camera umida



Figura 11. La fermatura dei frammenti durante e dopo il distacco

Figura 12: Il recupero di uno dei positivi facente parte del “blocco”

Intervento sulla panoramica “paesaggio agrario”

L’intervento di restauro è stato anche in questo caso peculiare, perché, dopo le necessarie fasi di pulitura superficiale, è stata applicata una specifica metodologia per il recupero della planarità dell’opera, ponendo particolare attenzione alla sua struttura compositiva.

La panoramica è ottenuta, infatti, unendo più elementi e in questo caso, quattro riprese: per mantenere questa caratteristica originale dell’oggetto e non comprometterlo visivamente o strutturalmente, si è deciso di non applicare sul verso un supporto intero, ma di riproporre le esatte sagome delle varie sezioni. Per fare ciò, era

fondamentale la rapidità di intervento: per questo motivo non sono stati usati collanti acquosi, ma un adesivo in soluzione alcolica, precollando i veli [Fig. 14].

In tal modo, è stato possibile agire in momenti diversi, facendo aderire così le singole sezioni, modalità non concessa dalla foderatura tradizionale. In primo luogo, la studentessa ha effettuato una mappatura grafica del degrado, per poi procedere con l’intervento di restauro. La fase di umidificazione è avvenuta in camera umida con una membrana in Sympatex, che apportasse un passaggio graduale di vapore acqueo, molto importante prima della foderatura.

Sono stati effettuati alcuni test, per valutare quale fosse la velina migliore, in termini di trasparenza e capacità filmogene ed è risultata la velina 25-508 (17gr/mq) precollata con Klucel G al 6% in alcool etilico.

Questo metodo ha consentito di svolgere ogni operazione senza l'apporto di umidità o particolare pressione e anche il montaggio conservativo scelto, consentiva all'utente finale di visionare la panoramica evidenziando ogni sezione attraverso un restauro estremamente rispettoso dell'opera e che mantenesse la sua stabilità dimensionale a lungo termine [Fig. 15; Fig. 16].

Il fondo di Albert Samama Chikli è stato oggetto di un’esperienza didattica particolarmente significativa, perché ha coinvolto gli studenti nel restauro di varie tipologie di supporti e tecniche fotografiche estremamente compromesse e in molti casi illeggibili. Di conseguenza, le metodologie proposte sono state differenti e, a seconda dei casi, hanno consentito di mettere in pratica tecniche di intervento sperimentali sulle opere di un fondo fotografico molto importante della Cineteca di Bologna.

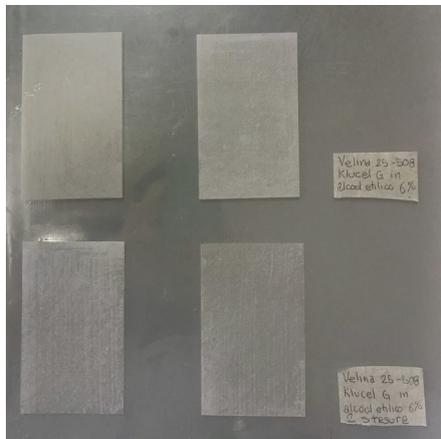


Figura 13. Alcuni test effettuati per individuare la metodologia scelta per la foderatura con i veli precollati.

Figura 14. L'applicazione dei veli precollati con adesivo in soluzione alcolica.



Figura 15, 16. il recto e il verso dell'opera dopo la foderatura e il montaggio

NOTE

[1] Il progetto “Fucine”, oltre al restauro del fondo A.S.Chickli, ha interessato il restauro del fondo di manifesti “L. Emmer” e un progetto sperimentale finalizzato al recupero dei supporti trasparenti.

Il progetto generale, coordinato da Antonella Salvi dell’Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna, ha visto il coinvolgimento dei seguenti docenti dell’Accademia, tutti del Dipartimento di Arti Applicate: Corso Ciclo Unico in Restauro: Camilla Roversi Monaco, Melissa Gianferrari, Andrea Del Bianco, Michele Di Foggia; Corsi di Design Grafico: Danilo Danisi; Corso di Linguaggi del cinema e dell’audiovisivo:

Maurizio Finotto. Gli studenti coinvolti sono: (restauro) Leonardo Albasini, Aurora Belli, Carlotta Belluzzi, Elisa Bertoli, Valentina Carnali, Maria Cristina D’Amico (per il “blocco” di 27 positivi), Claudia De Rose, Beatrice Facchini, Annalisa Forghieri, Chiara Galassi, Haoyi Jiang, Ginevra Marchetti, Beatrice Marseglia, Martina Paganin, Veronica Ricotta (per la “panoramica”), Marina Ronconi, Alice Troiano, Giovanni Vonella; (design grafico) Michele Battaglioli, Lorenza Becchi, Luca Binetti, Giorgia Costantini, Emy Michelin, Daniele Putzu; (linguaggio del cinema e degli audiovisivi): Umberto Baldacci, Rosalaura Inferrera, Martina Lossi, Mariada Scatigna. Il progetto “Fucine” è stato presentato nel gennaio 2019, presso l’Accademia delle Belle Arti di Bologna: contributi di Elena Correra, Andrea Del Bianco, Melissa Gianferrari, Andrea Meneghelli, Camilla Roversi Monaco, Antonella Salvi.

[2] Per la biografia di Samama Chikli rimane fondamentale il libro commissionato da Djaouida e Paul Vaughan: Mansour Guillemette, *Samama Chikli, un tunisien à la rencontre du XXème siècle*, Simpack, 2000.

[3] Sulla Tunisia coloniale e sui rapporti tra colonizzati e colonizzatori si rimanda all’opera di Albert Memmi, soprattutto *Portrait du colonisé* (1957).

[4] L’informazione compare già nel 1912 nel *Dictionnaire illustré de la Tunisie de Paul Lambert* come scrive Corriou in Corriou Morgan, *Tunis et les « temps modernes » : les débuts du cinématographe dans la Régence (1896-1908)*, in *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*, Tunis, IRMC CERES, 2012.

[5] Corriou Morgan, op.cit.

[6] Oltre agli studi dei singoli autori, si veda *Il cinema ritrovato 29. edizione. Bologna 27 giugno-4 luglio 2015*, Bologna, Cineteca Bologna, 2015.

[7] Sadoul Georges, *Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni*, Feltrinelli, 1964, p. 668.

[8] Microscopio Dino-Lite® Digital Microscope, ingrandimento 30-50x;

[9] Le immagini erano infatti rappresentative della figura poliedrica di Chikli: una delle panoramiche della città di Tunisi, ripresa presumibilmente dal pallone areostatico, un negativo raffigurante la mongolfiera, alcuni ritratti di gruppi, riproduzioni artistiche, paesaggi, immagini in studio, documentazioni di celebrazioni di massa e cerimonie.

[10] Si sottolinea la collaborazione con il corso di Restauro dei manufatti in materiali sintetici lavorati, assemblati e/o dipinti, del Ciclo Unico in restauro, più precisamente con Lucia Vanghi e Andrea Del Bianco per le metodologie applicate con le carta precollate.

[11] un umidificatore ad ultrasuoni a vapore freddo della linea Enviraicare della marca Honeywell®).

[12] e colla Tylose MH 300 P al 6% in acqua deionizzata.

[13] Sono state distaccate dieci stampe fotografiche e poste sotto peso previa inserimento tra due fogli in Bondina® (30 g/mq) al fine di recuperare la planarità dei supporti cartacei che, in seguito alle operazioni di umidificazione, presentavano una leggera tendenza ad imbarcarsi.

I positivi fotografici distaccati sono stati infine interfogliati con carta barriera e posti in una cartellina appositamente realizzata con materiali certificati per la conservazione.

BIBLIOGRAFIA

1. Andrea Del Bianco, Melissa Gianferrari, Camilla Roversi Monaco, Carlotta Zanasi: “Metodi di adesione non acquosa applicabili a materiali cartacei, membranacei e fotografici”, XIII Congresso IGIC, Torino 22/24 ottobre 2015, pp. 299-305.
2. Andrea Del Bianco, Melissa Gianferrari, Camilla Roversi Monaco, Enrico Biason “Il cellophane nel restauro dei materiali trasparenti”, XVI Congresso IGIC, Trento 25/27 ottobre 2018, pp.253-260 (atti del convegno).
3. IPI, “*IPI’s Guide to Sustainable Preservation Practices for Managing Storage Environments*”, Image Permanence Institute, Rochester, New York, 2011
4. Lavédrine B., “*A guide to the preventive conservation of photograph collections*”, The Getty Institute, Los Angeles, 2003.
5. Delia Federica, “*La gestione delle emergenze*”, in “*Il restauro della fotografia, materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*”, a cura di Barbara Cattaneo, Nardini Editore, 2012.
6. Matè Donetella, “*Fotografie, Orientamenti per la conservazione*”, Nardini Editore, 2016.
7. A cura di Picollo Marcello, Cattaneo Barbara, Vianelli Daniela “*Memoria fotografica, storia di un recupero collettivo*”, Atti del convegno, IFAC-CNR, 2019.
8. Mansour Guillemette, *Samama Chikli, un tunisien à la rencontre du XXème siècle*, Simpack, 2000
9. Corriou Morgan, *Tunis et les « temps modernes » : les débuts du cinématographe dans la Régence (1896-1908)*, in *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*, Tunis, IRMC CERES, 2012.
10. *Il cinema ritrovato 29. edizione. Bologna 27 giugno-4 luglio 2015*, Bologna, Cineteca Bologna, 2015.