

Intervista a
Antonello Zanda, Lino Viridis e Luca Portas
Cineteca Sarda

Luogo: Centro Servizi Culturali Cagliari della Società Umanitaria c/o Sa Manifattura, Viale Regina Margherita, 33 - 09125 Cagliari (CA)

Data: 20/06/2025

Partecipanti: Antonello Zanda (AZ, Cineteca Sarda), Natalino Viridis (NV, Cineteca Sarda) e Luca Portas (LP, Cineteca Sarda), Clément Lafite (CL Università degli studi di Udine / SAFE), Serena Bellotti (SB Università degli studi di Udine / SAFE), Valentina Valente (VV, Università della Tuscia / SAFE)

VV: L'anno di istituzione da voi indicato è il 1963, ma quando comincia l'attività di preservazione e conservazione di film?

AZ: Nel 1963 è stato aperto il primo ufficio sardo della Società Umanitaria. Allora non c'erano film; sono arrivati negli anni successivi, quando si è cominciato a impostare un lavoro di distribuzione audiovisiva. L'anno di istituzione della Cineteca Sarda può essere fissato al 1966, anno in cui il Centro acquisisce un insieme di film che consente di pensare a una Cineteca.

Che io sappia, all'inizio nessuno si è preoccupato di conservare i film in modo adeguato, anche perché gli spazi di conservazione erano spesso abitazioni trasformate in uffici per servizi. Il Centro Servizi Culturali della Società Umanitaria era sito in stabili e locali che solitamente venivano utilizzati come abitazioni civili, come ad esempio in via Macomer a Cagliari. Il primo luogo in cui si trasforma l'idea stessa di spazio cinetecario è Viale Trieste, che non era uno spazio abitativo ma era pensato per ospitare uffici e luoghi di lavoro.

NV: Secondo la testimonianza di chi l'ha visto prima dell'adeguamento, lo spazio di Viale Trieste in passato era un ristorante: c'erano tutte le infrastrutture per la cucina nello spazio dove poi sono stati collocati i bagni; il passavivande dava direttamente sulla cineteca.

AZ: Lo spazio di Viale Trieste, in realtà, accorpava due locali separati, tant'è che pagavamo una porzione di affitto a un proprietario e un'altra all'altro, che risultava appartenere comunque sempre allo stesso nucleo familiare (erano padre e figlia). E quindi avevamo preso in gestione questi locali, uno probabilmente adibito al commercio e l'altro a servizi (uffici privati). Dunque, abbiamo trasformato lo spazio, siamo intervenuti realizzando una sala di proiezione in un ampio spazio di circa 130 m². L'altro spazio, destinato al commercio, ha ospitato la biblioteca. Invece gli spazi degli uffici hanno ospitato i nostri laboratori, gli uffici e uno spazio di conservazione. Era uno spazio grande, alto e ci consentiva di depositare le pellicole che avevamo accumulato, e che in via Macomer stavano in una stanza o nell'armadio della biblioteca. In questo spazio abbiamo trasferito gli stessi scaffali che stavano in via Macomer; poi ne abbiamo fatto altri e tutti quelli ora si trovano qui nella nuova sede. Quindi il tema della conservazione comincia a porsi quando ci siamo spostati in Viale Trieste, nel 1997.

VV: Voi siete un'associazione; da cosa deriva questa scelta di forma giuridica?

AZ: Il Centro Servizi Culturali nasce come associazione affiliata alla Società Umanitaria di Milano. Nel tempo, dal punto di vista normativo, sono cambiate alcune cose, in quanto in passato prima era configurato come servizio pubblico e negli anni '90 la Società Umanitaria è stata privatizzata e trasformata in Fondazione.

Quindi dal punto di vista normativo siamo stati un'associazione, poi fondazione e in seguito di nuovo associazione. Noi avevamo un unico codice fiscale della società madre, poi la Regione Sardegna ha imposto un codice fiscale specifico per ciascuno dei tre Centri Servizi Culturali della Sardegna (Cagliari, Carbonia e Alghero). A quel punto, la Società Umanitaria ha deciso di costituire tre associazioni affiliate alla Società Umanitaria dotate di codice fiscale proprio.

In questo modo siamo indipendenti dal punto di vista amministrativo nei confronti della regione, che è il finanziatore unico dei servizi e del lavoro che svolgono i centri. Non è così da sempre, perché negli anni '70 le risorse passavano dalla Cassa per il Mezzogiorno; poi nel 1978 la

Regione ha deciso di normare i servizi dei cinque centri in Sardegna (tre dell'Umanitaria e due dell'UNLA, Unione Nazionale Lotta contro l'Analfabetismo, che è il nome dell'ente nazionale a cui sono affiliate). Da allora riceviamo finanziamento annuale dalla Regione Autonoma della Sardegna, che paga tutti i servizi erogati.

VV: Potete chiedere altri finanziamenti specifici per delle progettualità o c'è un vincolo di esclusività?

AZ: Per rispondere va fatta una premessa: la Cineteca Sarda normativamente non esiste, ma è il progetto centrale del Centro di Servizi Culturali di Cagliari ed è il cardine dell'attività di tutta la Società Umanitaria in Sardegna. Per semplicità, il Centro cagliaritano è spesso chiamato "Cineteca Sarda", perché il nostro lavoro è fortemente strutturato sulla raccolta di film e sul lavoro intorno alle pellicole. Da anni stiamo cercando di risolvere i problemi legati a questo aspetto: quando abbiamo aderito alla FIAF, non abbiamo potuto diventare soci alla pari delle altre Cineteche, in quanto non esisteva uno statuto cinetecario. Quindi attualmente non siamo soci ordinari, ma associati. La Cineteca Sarda è da considerare semplicemente il progetto centrale del Centro di Servizi Culturali. Da anni stiamo lavorando affinché questa cosa si normalizzi, perché la costituzione di una Cineteca Sarda con un suo statuto ci consentirebbe finalmente di accedere ai finanziamenti, per esempio, del Ministero sulla digitalizzazione. Pertanto, non possiamo partecipare a bandi ministeriali, mentre abbiamo avuto finanziamenti da altri enti, come le amministrazioni comunali e provinciali, oppure istituzioni private come la Fondazione di Sardegna. Attualmente stiamo ragionando e lavorando affinché la Cineteca Sarda possa avere un suo Statuto e finalmente essere riconoscibile come ente specifico.

CL: Questo ente quale forma giuridica avrebbe?

AZ: Non lo so ancora, stiamo lavorando proprio su questo per capirlo e verificando altre possibilità. Una delle ipotesi più probabili è che si configuri come una Fondazione, il che consentirebbe un riconoscimento anche da parte della Regione.

VV: I finanziamenti che richiedete sono comunque perlopiù locali.

AZ: Sì, prevalentemente locali e con un inquadramento regionale. Ci è richiesto di svolgere un servizio pubblico regionale, data la provenienza del finanziamento. Questo non significa però che noi non possiamo elaborare progetti di tipo nazionale, ma in questi casi ci presentiamo come partner di altre associazioni. Abbiamo, ad esempio, un importante progetto, chiamato *Re-framing Home Movies*, centrato sul cinema di famiglia, realizzato con altri archivi nazionali e che accede a finanziamenti ministeriali, ma con un altro archivio capofila.

Finché avremo questo tipo di indeterminazione istituzionale, non potremo sbilanciarci e avventurarci in progettualità che possono creare problemi; tuttavia, dal momento che la cosa si sta risolvendo, è molto probabile che a breve ci sarà la possibilità di accedere finalmente a finanziamenti ministeriali.

VV: Volete specificare un po' più nel dettaglio che tipo di materiali avete in archivio?

AZ: Partiamo dal progetto per il cinema di famiglia, che nasce nel 2011 con la raccolta di Super 8, 8mm e 9,5mm. Successivamente ci è stato chiesto di digitalizzare anche il nastro magnetico, perché dopo gli anni '80, molti privati si erano dotati di una camera per registrare su VHS o su Super VHS, poi mini-DV e altri formati.

Quindi abbiamo cominciato a fare questo lavoro di digitalizzazione anche su supporti magnetici, configurati però come cinema di famiglia, cioè immagini private.

VV: Di quanto consta questo archivio?

AZ: In pellicola circa 12.000 bobine. I nastri magnetici stiamo su una media di 1.200-1.500, includendo sia materiali amatoriali che professionali. Quando si tratta di amatoriale scegliamo di restituire le cassette perché non abbiamo lo spazio per custodirle adeguatamente.

SB: Quindi non le avete indicate nella survey perché effettivamente non le avete fisicamente voi?

NV: Sì, prevalentemente le lavoriamo. Poche collezioni restano, perché preferiamo restituire le cassette ai proprietari delle quali conserviamo le digitalizzazioni in formato AVI. Abbiamo diversi fondi invece provenienti da produzioni televisive, produzioni professionali. Sono nettamente distinti dai fondi del cinema di famiglia.

Per quanto riguarda le pellicole nel nostro patrimonio, ci sono molti fondi in 16mm e in 35mm. Le 12.000 in formato ridotto di cui si parlava sono quelle che abbiamo raccolto con *La tua memoria è la nostra storia*: un progetto mirato alla raccolta e digitalizzazione del cinema di famiglia. Al suo interno ha anche poco più di un centinaio di 16mm e pochissimi 35mm. Una percentuale esigua rispetto al totale composto perlopiù di super8, 8mm e 9,5 mm.

AZ: Su 12.000, quindi un 1%.

CL: Voi avete indicato il numero complessivo? Noi siamo interessati a questo numero.

AZ: Per cui nella cella noi abbiamo le 12.000 più tutta una serie di fondi in 16mm, 35mm. Alcuni tutelati, quindi sotto tutela della sovrintendenza, altri non sotto tutela.

VV: I film in vostro possesso riguardano esclusivamente la Sardegna?

AZ: No, ma la raccolta del cinema che riguarda la nostra isola è certamente uno dei progetti più importanti.

NV: Se parliamo di titoli sardi in 35 e 16 mm, ci fermiamo a 600/650 titoli. Rappresentano una parte esigua dell'intero corpus. Spesso si tratta di copie diverse dello stesso lavoro, magari proposte in diverse lingue; dunque, i numeri si riducono quando andiamo ad elencare i titoli.

AZ: In realtà dovremmo contare le bobine.

NV: Per fare un esempio, *Pelle di Bandito*, un titolo, corrisponde a 20 rulli di pellicola (anche se il titolo è uno solo).

AZ: Di alcuni fondi abbiamo anche i girati. Per esempio, nel fondo Van Gasteren abbiamo tante bobine di girato che il regista non ha utilizzato. Il materiale che ha girato in Sardegna è depositato nel nostro Centro. Louis Van Gasteren era un regista olandese che negli anni '70 ha girato tre film in 16mm. Dopo la sua morte, la moglie, anch'essa regista e sua collaboratrice, ci ha donato tutto il girato che il marito aveva prodotto qui.

VV: Vorremmo approfondire il tema delle fonti di energia rinnovabile e il piano per eventuali alluvioni, blackout e quant'altro,

NV: La cella è appena stata riadeguata, quindi questa serie di problemi dovremmo cominciare a porceli. Ci troviamo in una struttura complessa, per cui una parte dell'energia che noi utilizziamo per l'illuminazione e l'impianto antincendio proviene da un allaccio elettrico che serve tutti gli ambienti della manifattura. Un'altra parte, quella più rilevante, viene fornita da allaccio elettrico autonomo, necessario perché quello centralizzato non era sufficiente per i nostri consumi. Quindi usiamo sostanzialmente due fonti di energia.

NV: Certamente l'allaccio principale che fa capo alla struttura complessiva è dedicato all'impiantistica diffusa, illuminazione, videosorveglianza, antincendio e segnalazione di emergenza; il restante invece fa parte del nostro impianto per la gestione sia delle macchine che della climatizzazione.

AZ: Gli impianti che fanno parte del piano antincendio della struttura sono gestiti dal complesso della manifattura, mentre l'impianto di spegnimento automatico lo abbiamo installato e lo gestiamo noi.

VV: Sappiamo che non fate preservazione fotochimica, però ci chiedevamo se fosse per una questione squisitamente economica o se non rientrasse proprio nei vostri interessi

NV: È difficile rispondere, perché una preservazione fotochimica richiede quantomeno un laboratorio che lo possa permettere. Noi non abbiamo riferimenti locali che possano eseguire interventi di questo genere e quindi ci limitiamo alla digitalizzazione.

AZ: Non posso escludere che in futuro si possa anche raggiungere questo obiettivo, perché stiamo contrattando con la Regione nella prospettiva di acquisire altri spazi di gestione dove predisporre un nuovo deposito film, solo ed esclusivamente per il magnetico. Potrebbero essere altri 800 metri quadri, cioè quasi il doppio dello spazio attuale. Se riuscissimo ad acquisire quegli spazi, ovviamente li progetteremmo per avere una o due nuove celle più piccole, con l'idea di ridurre il volume di gestione: invece di fare una cella gigantesca ne facciamo due piccole. È tutto ancora da progettare, ovviamente, perché non abbiamo ancora l'assegnazione ufficiale del nuovo spazio, però la Regione sembra molto ben disposta e ha accolto la nostra richiesta. Sui tempi di realizzazione non posso esprimermi, ma se ci riconoscono gli spazi vuol dire che avremo anche le risorse per fare tutto il lavoro di costruzione, dalla ristrutturazione ad arredi e tramezzi, l'acquisto delle celle e di tutto ciò che è necessario per infrastrutturare uno spazio di circa 800 m². In uno spazio più ampio inizieremo a pensare di poter offrire servizi aggiuntivi, ma è ancora tutto da disegnare.

La nuova "Cineteca" ci consentirebbe inoltre di costruire un rapporto più stretto con l'Università. E stiamo anche pensando a un progetto con i dipartimenti di chimica e di fisica, per progettare uno spazio in cui si possa lavorare, però come ho detto è ancora un'idea da sviluppare. È importante lavorare a un rapporto stretto con l'Università, perché se riusciamo a costruire una competenza anche in ambito fotochimico, lo si farà.

VV: Che lavoro svolgete sulla pellicola?

AZ: Abbiamo una macchina lavafilm e il lavoro che svolgiamo è perlopiù limitato al ripristino del supporto da un punto di vista meccanico, ma anche, in un certo senso, chimico. Di fatto nel momento in cui lavi una pellicola, il confine tra chimico e fisico sfuma. Dunque, nel momento in cui

usi delle sostanze per lavare, stai sottoponendo il supporto a un trattamento chimico. La pulitura meccanica è quella che avviene, per esempio, con i pressurizzatori, con il soffio d'aria potente, oppure anche con lo strofinamento sui cotonei, ma a volte abbiamo utilizzato anche delle sostanze per lavare e intervenire.

AZ: Da poco Luca ha scoperto che negli Stati Uniti stanno testando una sostanza particolare per il trattamento della sindrome acetica, un nuovo prodotto.

CL: Anche all'Università di Firenze.

NV: Mi pare che l'esperienza nasca nei laboratori dell'Università di Vienna, in pratica l'immersione in questo liquido inerte della pellicola inibisce la sindrome acetica quasi totalmente.

CL: È una sorta di riplastificazione della pellicola, in un certo senso.

AZ: Comunque, la nostra attenzione da questo punto di vista c'è sempre stata, perché la macchina a lavafilm orizzontale è un prototipo che abbiamo inaugurato noi in Italia. Non esistevano le macchine lavafilm orizzontali prima che noi la progettassimo insieme alla CIR. In precedenza, erano tutte verticali, per cui il lavaggio avveniva con l'immersione. E noi abbiamo posto il problema alla CIR di farne una orizzontale in cui fosse possibile anche utilizzare dei rulli per uno strofinamento della pellicola con degli spruzzatori.

NV: D'altra parte costa un quarto delle macchine a ultrasuoni, forse anche meno.

[Si unisce all'intervista Luca Portas]

AZ: Luca ha fatto il lavoro di progettazione insieme alla CIR per la macchina lavafilm.

LP: La macchina è innovativa. Perché comunque mantiene una fascia low cost e ha grande flessibilità. Volendo, è anche una moviola digitale e può fare piccole scansioni. Stiamo inoltre studiando delle strategie di intervento tramite soluzioni chimiche per agevolare lo svolgimento dei rulli, considerando che le pellicole colpite da sindrome acetica tendono a incollarsi. Stiamo ottenendo ottimi risultati dalla nostra sperimentazione: siamo infatti riusciti a recuperare un film in formato 9,5 mm con emulsione in distacco.

NV: Lo strumento ideale è il liquido Vitafilm, sostanza che esiste già da diverso tempo, ma che non può essere spedita. Potendone disporre lo useremmo al posto dell'alcol isopropilico, che indebolisce le pellicole, le rende molto più fragili.

CL: E voi usate soltanto l'alcol isopropilico per la pulizia delle pellicole o avete altre soluzioni?

NV: La pulizia con l'alcol isopropilico non la facciamo più, ho rilevato che la pulizia è meglio farla lentamente a mano con l'uso di pannetti. Utilizziamo comunque una mistura di alcol isopropilico ed alcol etilico, un po' meno aggressiva. L'alcol etilico lo usiamo anche per distaccare le pellicole incollate secondo le miscele note di cui abbiamo letto nelle pubblicazioni periodiche della FIAF. Stiamo usando dei plasticizzanti che stanno dando degli ottimi risultati, soprattutto nella risoluzione delle deformazioni delle pellicole. Riusciamo con diversi riavvolgimenti a ridare un allineamento rettilineo in pratica spianare tutte le gobbe della pellicola e l'unica cosa che non riusciamo ancora a fare, stiamo pensando di munirci di campana sottovuoto, per ridare il volume attraverso idratazione o agendo con i plasticizzanti. Purtroppo, abbiamo molte pellicole da dedicare alla sperimentazione.

Abbiamo lasciato Viale Trieste con 10 pellicole, (limitatamente al fondo RAS) cinegiornali in particolare, non utilizzabili perché interamente incollate e con l'emulsione fotografica colata via. Erano le sole "vittime" note, almeno fino al 2023. Adesso sono da rivedere tutte le pellicole e capire le conseguenze di questi tre anni piuttosto avventurosi. Le pellicole hanno subito due traslochi (tre in questi ultimi giorni). Non è stato possibile

con le normali operazioni periodiche di avvolgimento e riavvolgimento fatte per impedire gli accumuli di umidità, la deformazione e l'incollamento.

Quindi periodicamente parte delle pellicole fino al 2023 veniva trattata con un certo rigore. La macchina lavafilm veniva usata in continuazione soprattutto per il riavvolgimento della pellicola che talvolta veniva “incrociato” cambiandolo nel verso opposto.

LP: Poi tramite l'aria compressa si soffiava e le si asciugava.

SB: Prima dicevi della possibilità di registrare e fare una scansione anche della pellicola in questa fase di avvolgimento. È una scansione *edge-to-edge* di tutta la pellicola?

LP: La macchina è dotata di ottiche a focale variabile, il che ci permette di impostare l'inquadratura con estrema precisione. Grazie a questa flessibilità, il sistema di visione può acquisire un'immagine full size anche da formati ridotti come l'8mm. Si tratta, dunque, di uno strumento estremamente versatile che unisce il trattamento di pulizia a un monitoraggio visivo di alta qualità.

NV: Tenete conto che la sua versatilità ci permette perfino l'avanzamento manuale delle piccole bobine in 8mm e super8, col solo limite meccanico della posizione della videocamera che non riesce ad inquadrare il piccolo fotogramma al massimo ingrandimento. Però, riusciamo, quando gli scanner automatici non possono farlo, a digitalizzare pellicole fortemente deformate, l'avanzamento manuale consente di fotografare la grande parte dei fotogrammi deformati.

LP: La scansione può essere eseguita in modalità manuale perché il sistema di acquisizione viene sollecitato direttamente tramite una ruota dentata (o encoder meccanico). Questo ci permette di gestire l'avanzamento con estrema precisione, effettuando un'acquisizione fotogramma per fotogramma (frame-by-frame), garantendo così il massimo controllo anche sui materiali più fragili.

NV: Talvolta facilitiamo l'avanzamento della pellicola con una vecchia moviola che rende possibile un movimento graduale e preciso che facilita la fotografia dei fotogrammi con la videocamera, con una delicatezza non comune per uno scanner.

VV: è interessante che riusciate anche a curare delle pellicole che fondamentalmente si erano state quasi per spacciate

LP: In precedenza, eravamo costretti a spedire le pellicole a Bologna anche solo per la digitalizzazione. In seguito, abbiamo deciso di intraprendere questa strada internamente, ottenendo ottimi risultati sin dai primi test sui formati ridotti. Personalmente, non mi aspettavo di riuscire a recuperare persino le spire più interne — notoriamente le più delicate e soggette a forti tensioni — ma siamo stati in grado di effettuare uno svolgimento completo del rullo.

VV: Come vi comportate per lo smaltimento delle pellicole?

NV: Alcune pellicole si presentano in condizioni penosissime e sebbene riusciamo a separare le spire notiamo che l'emulsione si presenta come una “marmellata” spalmata sul supporto plastico, in tal caso non è ovvio che non si possa far nulla. Oppure si effettua in qualche modo una digitalizzazione anche dei supporti più compromessi, perché hanno un qualcosa di indefinito e artistico, piacciono tantissimo queste forme fuse, talvolta puntiformi e il loro utilizzo è stato frequente. Tra le proposte del momento c'è un cinegiornale interamente trasformato in un insieme di punti, di piccoli puntini che danno l'idea delle sagome umane. Probabilmente l'emulsione fotografica fusa si è raggrumata in maniera puntiforme lasciando comunque intravedere le figure originarie, l'audio al margine del fotogramma è, invece, perfetto.

VV: Con quale scopo all'origine avete iniziato a digitalizzare?

AZ: L'amministrazione regionale ci chiede sostanzialmente di restituire pubblicamente il patrimonio audiovisivo, quindi la digitalizzazione è finalizzata a una diffusione pubblica.

Del resto, noi nasciamo come Cineteca distributiva e diventiamo una cineteca di lavorazione nel 2010, quando l'aumento del finanziamento da parte della Regione ci ha consentito di strutturare i laboratori e di acquisire i primi scanner. Come detto, per le lavorazioni, e soprattutto per la digitalizzazione, fino al 2010 noi ci siamo sempre rivolti a enti esterni. Abbiamo restaurato con la Cineteca di Bologna e con la Cineteca di Milano; con la Cineteca del Friuli, per esempio, abbiamo restaurato il film *Cainà*. È il film di finzione più vecchio che abbiamo sulla Sardegna e nel 1995 l'abbiamo potuto restaurare dopo il ritrovamento fatto presso la Cineteca di Praga da Livio Jacob, il quale capì subito che era girato in Sardegna. Non abbiamo mai fatto nessuna lavorazione, proprio perché i miei predecessori avevano puntato e sviluppato l'idea di una Cineteca esclusivamente distributiva. Io avevo invece un'idea di Cineteca allineata alla struttura delle Cineteche della FIAF. Esse sono dotate di laboratori, così ho sempre espresso a Luca e a Natalino l'idea di realizzare e attivare i laboratori di lavorazione della pellicola e del magnetico. Il programma era che la nostra Cineteca deve essere in grado di lavorare qualunque supporto audiovisivo. Prima del 2010 non ci occupavamo nemmeno di fotografie. Così abbiamo iniziato a occuparci anche della raccolta di fondi fotografici e abbiamo cominciato anche a sperimentare. Tutto questo grazie ai miei collaboratori, perché è con le persone che costruisci un lavoro, non solo con gli scanner.

NV: Per quanto riguarda gli scanner, faccio sempre il paragone con i liutai, che sanno fare bellissimi violini ma non sanno suonarli. Lo stesso è per chi produce scanner. Abbiamo riscontrato moltissimi problemi, soprattutto con lo scanner a passo ridotto; molti sono stati risolti anche con interventi personalizzati, che hanno permesso la lettura di supporti che rientravano nelle possibilità della macchina ma che inspiegabilmente non erano stati implementati dal costruttore.

Aiuta molto avere soluzioni creative, anche perché ogni pellicola e ogni scansione hanno una storia a sé.

Partendo dalle condizioni del supporto, bisogna adattare al meglio la macchina, per esempio colmando i vuoti nei rulli di scorrimento per favorire l'appoggio di una pellicola troppo delicata; bisogna talvolta trattare

preventivamente la pellicola per attenuarne la rigidità, al fine raggiungere i parametri giusti per effettuare una buona scansione.

AZ: Ovviamente non abbiamo comunque mai rinunciato all'idea della cineteca distributiva, ma l'abbiamo integrata con i laboratori per le lavorazioni quindi continuiamo a fare promozione e diffusione della cultura cinematografica. Nella nostra storia, la mediateca e la biblioteca facevano parte di questa *mission* ed esistono ancora. Infine, renderci autonomi nella lavorazione è anche importante per ottimizzare i costi, dalla digitalizzazione al restauro digitale, senza dimenticare il lavoro importante che stiamo ancora oggi facendo sul fronte del magnetico. Ricordo, per esempio, il lungo lavoro su uno standard VCR del '71, quello con cassette a bobine sovrapposte. Ci hanno conferito quelle videocassette, ma i lettori non si trovavano. Luca ha fatto una ricerca: l'idea era quella di trovare vecchie macchine, funzionanti o non funzionanti. Luca riuscì a trovarne tre non funzionanti e da queste ne abbiamo ricavato una funzionante, usando le altre per i pezzi di ricambio. Così, dopo tre anni di attesa e ricerche, siamo riusciti a digitalizzare questi nastri.

VV: Avete una gerarchia di conservazione?

LP: Abbiamo definito una gerarchia di conservazione ben strutturata. Gestisco i flussi di lavoro immediati su dischi esterni, dove risiedono tutte le fasi della lavorazione. Una volta completati, i master vengono trasferiti sui sistemi NAS per l'archiviazione di breve-medio termine. Il passaggio finale della gerarchia è la scrittura su nastro LTO. Inizialmente abbiamo riscontrato diverse criticità tecniche con questa tecnologia, poiché l'interfaccia su sistema Windows risultava instabile; ho quindi sviluppato uno script dedicato in ambiente Linux. Grazie a questa soluzione personalizzata, abbiamo ottimizzato l'intero processo di backup su nastro magnetico, raggiungendo finalmente gli standard di velocità e affidabilità necessari per la conservazione a lungo termine.

CL: Su quale generazione di LTO siete?

LP: Attualmente operiamo con tecnologia LTO-8 e l'obiettivo è passare alla generazione successiva non appena possibile.

CL: Avete previsto comunque una migrazione?

LP: La migrazione è prevista, ma avverrà con una pianificazione graduale dato che il passaggio tecnologico comporta un investimento economico rilevante. In ogni caso, per noi la ridondanza è un principio imprescindibile: indipendentemente dalle migrazioni future, continuiamo a conservare tutti gli hard disk originali. Non abbiamo mai smaltito alcun supporto fisico di stoccaggio, proprio per garantire un ulteriore livello di sicurezza e integrità ai dati digitalizzati, mantenendo una copia 'storica' di ogni acquisizione.

NV: Anch'io lascio sempre il render delle scansioni anche sull'hard disk dello scanner, che ha ancora una riserva di memoria in grado di contenere molto materiale; una parte va su hard disk e una parte sia sul computer che su altri hard disk per avere ridondanza di copie. Fermo restando che ci resta la possibilità di digitalizzare nuovamente la pellicola o la videocassetta.

AZ: Ovviamente anche in modo selettivo, perché per esempio noi non conserviamo il Raw di tutto il materiale elaborato

LP: Alcuni formati Raw li abbiamo conservati solo sulle LTO.

CL: Quindi da pellicola voi tenete i Raw e poi i file lavorati in post-produzione, cioè in restauro digitale, sulle LTO?

LP: I Raw li teniamo solo sulle LTO perché non abbiamo la possibilità di memorizzarli in hard disk o su NAS. Invece, gli intermedi master vengono conservati.

NV: Io invece non tengo i Raw perché sono file nativi dello scanner e non interpretabili diversamente, non ha senso metterli da parte.

LP: Per quanto riguarda il mio scanner, i Raw sono compatibili con Resolve, quindi, sono in qualche modo sempre fruibili; quelli del suo scanner purtroppo sono limitati al software proprietario, risultano quindi poco fruibili e poco utili.

CL: In termini di formato cosa cambia?

LP: Non possono essere letti. Ho provato a spaccettarli, però non sono riuscito a trovare la corretta interpretazione RGB dell'acquisizione in pratica ottengo delle immagini completamente falsate.

VV: Voi seguite le linee guida FIAF, ma come spesso emerge è difficile attenersi a quelle linee guida per il *non-theatrical*...

AZ: Stiamo lavorando a un progetto nuovo che ci consentirà di integrare alle condizioni poste dalla FIAF, tutta una serie di materiali che non rientrano perfettamente nelle linee guida FIAF. Stiamo elaborando - insieme a un programmatore - un progetto di gestione dell'archivio tutto nuovo, più adatto anche ai film di famiglia. Abbiamo già impostato parte del lavoro e stiamo investendo da settembre. Penso che a settembre dell'anno prossimo (2026) faremo un'iniziativa pubblica per presentare il nuovo software di gestione dell'archivio, che ci consente la gestione non soltanto delle informazioni, ma anche dei materiali.

Questo programmatore, che poi è anche un filmmaker che coordina un team di programmatori europei, sta lavorando con loro per l'elaborazione di questo progetto e noi adesso stiamo investendo su questo perché è molto innovativo e unico. Secondo il suo parere è superiore a tutti quelli esistenti. So che la FIAF sta lavorando a una modifica delle linee guida anche su questo tipo di sollecitazioni.

CL: Vi chiedevamo delle linee guida FIAF perché è qualcosa che abbiamo notato molto comune a tutti gli archivi ed è un problema che si applica un po' a tutti quelli che si occupano non soltanto di cinema di famiglia, ma anche di cinema sperimentale o amatoriale e *non-theatrical*. La questione delle linee guida FIAF viene sempre fuori, perché risulta non idoneo per la tipologia di materiale che trattano queste pellicole.

Dunque, vi chiedo se è un progetto che state portando avanti da soli.

AZ: Questo nello specifico lo stiamo facendo da soli poi, una volta che lo renderemo pubblico, vedremo se aprire delle relazioni con gli altri. Sicuramente potranno avere utilità anche per altri, ma la sensazione è che non si riuscirà, come in passato, a trovare un percorso comune e si lavorerà un po' sparpagliati.

CL: Magari seguendo l'esempio delle cineteche francesi, che si sono quasi tutte messe d'accordo per sviluppare un progetto di catalogazione una banca dati condivisa da tutti anche nei costi.

AZ: Può essere che qualcosa cambi, perché non ho mai visto - da che mi occupo di cineteche - un attivismo della Cineteca Nazionale come da quando c'è Steve Della Casa. Ho come l'impressione che lui voglia assolutamente rimettere in gioco tutte le cineteche, cercando di coinvolgere tutti. Personalmente da 25 anni mi pare di aver partecipato due riunioni, da quando c'è Steve Della Casa abbiamo già fatte più di tre riunioni.

VV: L'AI può secondo voi offrire delle opportunità future ad una realtà come la vostra?

AZ: Abbiamo un rapporto di collaborazione col CRS4 che è un centro di ricerche fondato da Rubia qui in Sardegna per il riconoscimento facciale e paesaggistico automatico. Abbiamo messo a disposizione i nostri materiali per l'elaborazione di una piattaforma di ricerca che consenta il riconoscimento facciale e paesaggistico.

NV: (non riconosco questa frase come mia) Un'altra cosa che sembrava banale era - usando lo stesso procedimento di registrazione di oggi - trascrivere tutti i documentari sardi attraverso la documentazione. Riteniamo che l'intelligenza artificiale sia uno strumento utile e che utilizzeremo presto. Avevamo migliaia di Raw che erano stati acquisiti con un nome errato e bisognava rinominarli però in una maniera selettiva e adeguata e con l'intelligenza artificiale è stato possibile elaborare uno script che mi ha permesso poi di ottenere questo risultato altrimenti

sarebbero stati tempi molto più lunghi. Magari sarei arrivato comunque al risultato ma spendendo molto tempo.

VV: Quali sono le policy che regolano le vostre collezioni?

AZ: Bisogna darsi delle regole, ma al momento non le abbiamo sistematizzate. Come policy usiamo regole ormai consolidate, studiamo le esperienze degli altri e le modelliamo. Nel tempo poi ovviamente maturano condizioni di conservazione mutate. Per esempio, con la nuova gestione abbiamo per la prima volta un impianto di spegnimento automatico che non avevamo mai avuto in precedenza. Questo ovviamente comporta una situazione del tutto nuova dal punto di vista della conservazione e della tutela dei beni. Probabilmente struttureremo in modo diverso le disposizioni dei materiali; non sarebbe male studiare una cella riservata soltanto per il passo ridotto, con caratteristiche legate strettamente a quei supporti, un'altra solo per i 35mm con altre caratteristiche.

NV: Una cosa che desidero è avere ulteriori spazi che permettano l'isolamento delle pellicole in condizioni critiche per favorire un controllo più attento.

VV: Parliamo del personale dell'archivio e della distribuzione dei compiti.

AZ: Il lavoro all'interno è regolato sulla base di quello che la Regione sarda ci chiede di fare. Essa, da che esistiamo, ci chiede di erogare dei servizi. La distribuzione del lavoro quindi è strutturata secondo le indicazioni che la Regione ci comunica ed è un dispositivo che noi abbiamo costruito storicamente dalla '66 a oggi. Sostanzialmente, i nostri servizi sono dentro un programma di diffusione non soltanto del materiale audiovisivo, ma di tutto ciò che riguarda il cinema. Qualcuno si occupa in modo specifico della biblioteca, qualcun altro di fotografia, qualcuno dei supporti a passo ridotto, qualcun altro della cella frigorifera, qualcuno si occupa della digitalizzazione, altri del restauro. Tutti ci occupiamo dei progetti che si costruiscono insieme, come, per esempio, nel caso di un festival in cui sono tutti coinvolti. Inoltre, nell'economia del nostro progetto

c'è l'infrastrutturazione e lo sviluppo dei servizi, che implicano un aumento del personale che lavorerà a questi progetti.

VV: Abbiamo visto che non praticate vendita di immagini per policy, per scelta o perché non potete?

AZ: Tutto il nostro lavoro è pubblico, come richiesto dalla Regione. Il servizio pubblico è quindi gratuito. Il cinema di famiglia dato dai privati viene digitalizzato gratuitamente, ma anche quando una produzione ci chiede delle immagini per fare un film, le immagini d'archivio, sebbene le lavorazioni abbaino dei costi, noi non le facciamo pagare. A queste e a chi usufruisce dei nostri servizi chiediamo semplicemente il riconoscimento formale della nostra collaborazione nella comunicazione.