

ARCHIVI PER LA STORIA

RIVISTA DELL'ASSOCIAZIONE NAZIONALE ARCHIVISTICA ITALIANA

MUCCHI EDITORE

Direttore responsabile: Enrica Ormanni

Comitato scientifico: Antonio Allocati, Girolamo Arnaldi,
Carlo Ghisalberti, Franco Magistrale, Angelo Massafra,
Antonio Romiti, Mario Rosa

Comitato di redazione: Antonio Dentoni Litta,
Lucio Lume, Alessandro Pratesi, Ferruccio Ferruzzi,
Claudia Salmi

Periodicità semestrale

Spedizione in A. P. - 45% - Art. 2, comma 20/B - Legge 626/96 - Filiale EPI di Modena

Registrazione del Tribunale di Roma n. 513 dell' 8.11.99

Abbonamento per il 2005: Italia Euro 42,00 - Estero Euro 55,00

Editore: Enrico Mucchi Editore S.r.l.
Via Emilia est, 1527 - 41100 Modena
c/c postale 11051414

Per i numeri non pervenuti rivolgersi all'Editore

Associazione Nazionale Archivistica Italiana

La memoria del cinema

The Memory of Cinema

Atti del Convegno internazionale di studi
Torino, 28-31 maggio 2003

A cura di Luciana Devoti

Finito di stampare nel mese di dicembre 2004
presso il Poligrafico Mucchi - Modena

INDICE

ISABELLA OREFICE, *Introduzione* Pag. 11

I. Politiche e normative a confronto. Le istituzioni nazionali e internazionali e il cinema

STEVEN RICCI, <i>The Second Century: the Challenges to Moving Image Archiving in the Digital Age</i>	19
STEFANO VITALI, <i>Il Consiglio internazionale degli archivi e gli archivi audiovisivi e del cinema: il valore della cooperazione</i>	25
BRUCE ROYAN, <i>The International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA): What We Are and What We Do</i>	35
LESLIE WAFFEN, <i>The National Archives Experience: Providing Ready Access to Essential Evidence</i>	37
JEAN A. GILI, <i>Le patrimoine cinématographique en France</i>	47
KARIN KÜHN, <i>Bundesarchiv-Filmarchiv. Collecting, Preserving and Loaning of Films and Film Related Documents in the Central German Film Archives</i>	53

II. La formazione degli specialisti della memoria cinematografica

STEVEN RICCI, <i>Beyond the Apprenticeship Model: the Challenges of Archival Education</i>	61
MARC VERNET, <i>Le cinema, comme objet patrimonial, est une fausse evidence: consequences pour l'action et la formation</i>	65
ELISABETTA BRUSCOLINI, <i>L'archivio multimediale tra arte e scienza</i>	75
JAMES TURNER, <i>Training Moving Image Archivists in Canada and North America</i>	79
DIEGO BALDI, <i>Osservazioni sulle competenze dell'archivista multimediale (comunicazione)</i>	87

III. Conservazione e trattamento del film e del 'non film' in cineteche e musei del cinema

CARLA CERESA e DONATA PESENTI CAMPAGNONI, <i>Il territorio incerto del 'non film': definizione di metodologie e ricerca di standard nell'esperienza del Museo nazionale del cinema</i>	93
ROBERTO DELLA TORRE, <i>I manifesti tipografico-letterari del cinema. Descrizione, catalogazione, conservazione e prospettive di studio</i>	111

MICHELA ZEGNA, <i>Valorizzazione dei materiali non filmici sull'esempio del Progetto Chaplin: teoria, prassi e problematiche</i>	131
JÜRGEN KEIPER e LAURA BEZERRA, <i>Using the Web to Work Together: COLLA TE – Collaboratory for Annotation, Indexing and Retrieval of Digitalized Historical Archive Material</i>	139
ROB STONE, <i>Conserve What? Deciding What Collect and Identifying What Has Been Collected</i>	149
MICAELA VERONESI, <i>Lo spoglio delle riviste cinematografiche torinesi del primo Novecento: un progetto dell'Associazione FERT</i>	159
RICK SCHMIDLIN, <i>Producing Lost Cinema</i>	165

IV. Il punto di vista degli storici del cinema

GIAN PIERO BRUNETTA, <i>I sommersi e i salvabili</i>	173
GIANNI RONDOLINO, <i>Cinema muto torinese: i documenti e i film</i>	185
SERGIO TOFFETTI, <i>Cinema e archivi: «nomina sunt consequentia rerum»</i>	193
FRANCESCO PITASSIO, <i>Cinema e tecnologia: ricerca universitaria e archivistica a confronto. Il caso della produzione italiana di genere negli anni Sessanta</i>	203
PAOLO CANEPPELE, <i>Le fonti della storiografia cinematografica: tipologia e problematiche</i>	213
DAVID ROBINSON, <i>Cinema Collections. The English Experience</i>	225
SIMONE VENTURINI, <i>La memoria dell'oggetto: la formazione universitaria e gli archivi di cinema</i>	233
ANSANO GIANNARELLI, <i>Tra FLAF, Benjamin e Matuszewski</i>	243

V. Collezioni di materiali 'non film', biblioteche e archivi: metodologie a confronto

GIORGIO BOCCOLARI, <i>L'Archivio Cesare Zavattini</i>	253
PIER LUIGI RAFFAELLI, <i>La banca dati della revisione cinematografica dal 1913 al 2000</i>	265
DARIO D'ALESSANDRO, <i>Silenzio in sala! La biblioteca nel cinema</i>	271
GUIDO DEL PINO, <i>Le Teche Rai dagli inizi alla multimedialità</i>	277
MARIA ADELAIDE FRABOTTA, <i>Le fonti cinematografiche negli archivi istituzionali. Un 'case history': i cortometraggi della Presidenza del consiglio dei ministri</i>	285
MAURIZIO TORCHIO, <i>Cinefiat. La memoria del cinema in un archivio d'impresa</i>	295
MAURIZIO DI RUSSO, <i>BNL e il cinema: 70 anni di rapporti</i>	303
ANTONELLA DE LUCIA, <i>Ho parlato con Carmelo Bene (comunicazione)</i>	317

VI. Conservazione e tutela degli archivi del cinema

LUCIANA DURANTI, <i>Il film digitale: quale è la versione originale o autentica?</i>	325
PATRIZIA FERRARA, <i>Dal teatro al cinema: un nuovo filone di ricerca presso l'Archivio centrale dello Stato</i>	337
GABRIELA TODROS e EMILIO CAPANNELLI, <i>L'archivio di Andrej Tarkovskij</i>	357
MARCO CARASSI, <i>L'archivio della «Lanterna Magica»: problemi di salvaguardia di documenti del cinema d'animazione</i>	363
MARIA ROSARIA CELLI, <i>La memoria storica dell'Istituto Luce attraverso l'archivio Paulucci di Calboli</i>	371
MICHELE DURANTE, <i>Il cinema nelle carte di Nerio Tebano conservate presso l'Archivio di Stato di Taranto</i>	385
STEFANO MASI, <i>I mestieri del cinema e la loro storia. Il patrimonio dell'Istituto cinematografico dell'Aquila «La Lanterna Magica»</i>	407
ROBERT EGETER VAN KUYK, <i>Audiovisual Archives and Legal Issues. An Introduction</i>	411

Tavola rotonda: quali prospettive per gli archivi del cinema?

ALBERTO VANELLI	431
MARIA GRAZIA PASTURA.....	435
ALESSANDRO ZUCCHINI.....	441
AURELIO AGHEMO	443
ERICA GAY	447
GABRIELLA SERRATRICE.....	449
ALBERTO BARBERA.....	450
ISABELLA OREFICE	455

Programma

28 MAGGIO 2003

SALUTI

Claudia Savio – Camera di commercio di Torino

Fiorenzo Alfieri – Comune di Torino

Maria Pia Mariani – Direzione generale per gli archivi

Aurelio Aghemo - Biblioteca nazionale universitaria di Torino

Dario Disegni – Compagnia di San Paolo

INTRODUZIONE AI LAVORI

Mario Ricciardi – Museo nazionale del cinema, Torino

Sergio Toffetti – Scuola nazionale di cinema, sede di Torino

I MOTIVI DEL CONVEGNO

Isabella Orefice – Presidente nazionale ANAI

PRIMA SESSIONE – Politiche e normative a confronto. Le istituzioni nazionali e internazionali e il cinema

Steven Ricci – Fédération internationale des archives du film

Stefano Vitali – International Council on Archives

Bruce Royan – International Federation of Library Associations and Institutions

Leslie Waffan – National Archives and Records Administration, Washington D.C.

Claudio Siniscalchi – Istituto Luce, Roma

Karin Kühn – Bundesarchiv-Filmarchiv, Koblenz

Guido Del Pino – Teche Rai

SECONDA SESSIONE – La formazione degli specialisti della memoria cinematografica

Steven Ricci – University of California, Los Angeles - FIAF

Marc Vernet – Bibliothèque du film, Paris

Elisabetta Bruscolini – Scuola nazionale di cinema, Roma

James Turner – Université de Montréal

Gianluca Farinelli – Cineteca di Bologna

PROIEZIONI E PRESENTAZIONI

Dolci inganni di Alberto Lattuada (restauro della Cineteca di Bologna)

Presentazione di Alberto Barbera (Museo nazionale del cinema, Torino):

London after Midnight di Tod Browning, (restauro di Rick Schmidlin)

The Edison/Dickson Sound Film, (restauro di Rich Schmidlin)

Rick Schmidlin, *The struggle to Produce Lost Cinema*

29 MAGGIO 2003

TERZA SESSIONE – Conservazione e trattamento del film e del 'non film' in cineteche e musei del cinema

Carla Ceresa e Donata Pesenti Campagnoni – Museo nazionale del cinema, Torino

Roberto Della Torre – Fondazione cineteca italiana, Milano

Michela Zegna – Cineteca di Bologna

Jürgen Keiper e Laura Bezerra – Deutsches Filminstitut (DIF), Frankfurt/M

Rob Stone – University of California (UCLA), Los Angeles

QUARTA SESSIONE – *Il punto di vista degli storici del cinema: il problematico rapporto con le fonti*

Giampiero Brunetta – Università degli studi di Padova
Gianni Rondolino – Storico del cinema
Francesco Pitassio – Università degli studi di Bologna
Paolo Caneppele – Cineteca di Bologna
Maria Adelaide Frabotta – Ministero degli affari esteri
David Robinson – Storico del cinema
Simone Venturini – Università degli studi di Udine

PROIEZIONI

L'avventura di Michelangelo Antonioni (restauro di Mediaset e Scuola nazionale di cinema – Cineteca nazionale)

30 MAGGIO 2003

QUINTA SESSIONE – *Collezioni di materiali 'non film', biblioteche e archivi: metodologie a confronto*

Sergio Toffetti – Scuola nazionale di cinema, sede di Torino
Federica Villa – Università degli studi di Torino
Giorgio Boccolari – Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia
Luca Giuliani – Cineteca del Friuli
Pier Luigi Raffaelli – Esperto di archivi cinematografici
Dario D'Alessandro – Associazione italiana biblioteche (AIB), Biblioteca provinciale
Gabriele D'Annunzio, Pescara
Antonella De Lucia – Sovrintendenza archivistica per la Puglia

SESTA SESSIONE – *Conservazione e tutela degli archivi del cinema: gli archivisti alla scoperta degli altrui mestieri*

Patrizia Ferrara – Direzione generale per gli archivi
Emilio Capannelli e Gabriela Todros – Sovrintendenza archivistica per la Toscana
Marco Carassi – Sovrintendenza archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta
Maria Rosaria Celli – Archivio di Stato di Bologna
Michele Durante – Archivio di Stato di Taranto
Maurizio Torchio – Archivio storico della FIAT, Torino
Maurizio Di Russo – Banca nazionale del lavoro
Luciana Duranti – University of British Columbia, Vancouver

31 MAGGIO 2003

TAVOLA ROTONDA – *Quali prospettive per gli archivi del cinema?*

Alberto Vanelli – Regione Piemonte
Maria Grazia Pastura – Direzione generale per gli archivi
Alessandro Zucchini – Regione Emilia Romagna
Aurelio Aghemo – Biblioteca nazionale universitaria, Torino
Erica Gay – Regione Piemonte
Gabriella Serratrice – Regione Piemonte
Alberto Barbera – Museo nazionale del cinema, Torino
Sergio Toffetti – Scuola nazionale di cinema, sede di Torino
Isabella Orefice – Presidente nazionale ANAI

Introduzione

Quando ho avuto per la prima volta l'idea di organizzare questo convegno, pensavo che il progetto sarebbe sembrato un'ardua sfida a due mondi, quello degli archivi a cui appartengo e quello del cinema che sempre mi ha affascinato, i quali finora non si erano molto 'parlati' fra loro. Gli archivisti, tanti dei quali appaiono chiusi nel loro mondo esoterico, nelle loro ricerche e attività di descrizione e gestione di fondi archivistici, avrebbero infatti potuto considerare l'idea tutt'al più come una divertente occasione per dare uno sguardo da vicino a un mondo bensì interessante e intrigante, ma in fondo ben lontano dai loro studi e dalle loro pratiche quotidiane. D'altra parte, il mondo del cinema inteso come *star-system* degli attori, registi e produttori che vediamo sulle passerelle dei festival e di cui leggiamo nei rotocalchi e nelle critiche cinematografiche, non potrebbe essere più lontano dall'idea che ci si fa in genere degli archivi.

La mia attività professionale mi ha però portato a conoscere negli ultimi anni le parti di questi due mondi che si sono avvicinate sempre più, fino a cominciare ad entrare in interazioni feconde e promettenti. Il mondo degli archivi, come quello delle biblioteche, si sta infatti sempre più aprendo allo studio, al recupero e al trattamento della documentazione iconografica e audiovisiva, e più in generale della documentazione storica definita 'su supporto non tradizionale', inteso come supporto non cartaceo, della quale il film fa parte a pieno titolo. Ma lo spunto più importante e decisivo mi è venuto, dal mio lavoro di funzionaria della Sovrintendenza archivistica del Lazio responsabile per gli archivi dei *media*, nel quale sono venuta in contatto con tanti istituti di conservazione di questo tipo di documenti, dall'istituto LUCE alla RAI, e con tanti colleghi conservatori e archivisti che in essi operano, nei quali ho riscontrato una comunanza di interessi, di mentalità e di cultura che sempre più mi ha convinta dell'opportunità di stabilire, al di là delle diverse proficue iniziative realizzate con alcuni di loro, rapporti più approfonditi per uno scambio di esperienze e una collaborazione più ampia per i medesimi obiettivi. Ho insomma constatato negli ultimi anni che questi due mondi, che nei loro stereotipi opposti sembrano apparentemente così estranei, hanno invece ormai una larga zona di contatto e di potenziale comunanza, se pur ancora poco visibile e conosciuta all'esterno. Approfondendo le mie conoscenze e letture ho anche visto come, ad opera di alcuni valenti storici del cinema e di meritorie istituzioni, sia stata presa a cuore e studiata sistematicamente tutta la problematica della conservazione e recupero non solo del film e del documento cinematografico, ma anche di tutta quella documentazione

cartacea e non, che costituisce per così dire il contesto e lo sfondo della produzione e fruizione cinematografica.

Che i tempi per un'iniziativa di dialogo fossero maturi me lo ha poi confermato l'entusiasmo, in parte – lo confesso – inaspettato, con cui sia tanti colleghi archivisti, che tanti operatori e istituzioni di conservazione e studio del film che sono state da me contattati, che dopo un primo momento di incertezza, hanno accettato non solo di partecipare a questa iniziativa, ma hanno a loro volta proposto temi e problematiche che saranno qui presentati.

Non dobbiamo però dimenticare che questi due mondi hanno comunque specificità di fondo diverse, non tanto dal punto di vista degli interessi storici e documentari, quanto nelle rispettive modalità organizzative. Il mondo degli archivi è una comunità culturale e professionale relativamente omogenea e compatta, e la realtà costituita dalla nostra Associazione nazionale ne è appunto la prova. Infatti in essa lavorano e collaborano proficuamente a livello regionale, nazionale e internazionale gli archivisti delle più diverse appartenenze e posizioni, da quelli di Stato e degli altri enti e istituzioni agli archivisti d'impresa e ai liberi professionisti, in una comunità inserita a pieno titolo nella più vasta comunità archivistica internazionale rappresentata dal Consiglio internazionale degli archivi, di cui la nostra Associazione fa parte insieme con l'Amministrazione archivistica italiana.

Il mondo del cinema, anche nelle sue istituzioni culturali e di conservazione, appare d'altro canto articolato in molteplici centri, ciascuno orgoglioso – per non dire geloso – della sua autonomia e specificità, circostanza che, come mi ha insegnato la stessa esperienza di organizzazione di questo convegno, rende non facile un dialogo fra le sue diverse istituzioni e soprattutto fra queste e le istituzioni del mondo archivistico al fine di realizzare iniziative comuni.

È per questo motivo che mi sembra particolarmente importante che, superando le incertezze inevitabilmente legate ad un'iniziativa così nuova e inusitata, siamo riusciti tutti insieme a realizzare questo primo tentativo di colloquio e dibattito fra le professioni della memoria cinematografica e documentaria per parlare dei problemi comuni, e mi lusingo di pensare che questo sia anche per il mondo del cinema un passo importante verso una più feconda collaborazione per obiettivi culturali comuni non solo al suo interno, ma anche con quelli del mondo degli archivi e delle biblioteche.

Da qualche anno si assiste all'emergere di una particolare attenzione per la salvaguardia e la valorizzazione della produzione cinematografica, pur se le motivazioni e i contesti artefici della nascita di tale attenzione sono diversi. Le prime iniziative sviluppatesi all'interno dei settori più direttamente legati al mondo del cinema presentavano come obiettivo principale la salvaguardia del documento filmico visto anzitutto come opera d'arte e bene cul-

turale, da cui la realizzazione di una serie di importanti campagne per il restauro dei film considerati come capolavori del nostro cinema. Solo in un secondo momento si è fatta strada la consapevolezza dell'opportunità del recupero del film anche come documento storico vero e proprio per leggere la contemporaneità. Questo più tardivo riconoscimento ha determinato però l'ampliarsi delle tipologie degli approcci e delle letture del documento-film. All'interesse per gli aspetti stilistico-formali del film come opera d'arte, tipici della critica cinematografica e della storia del cinema, si è aggiunto l'interesse proprio per i più specifici aspetti storici e sociali che i fotogrammi raccontano. E così l'immagine ha acquistato una nuova vita ed è diventata oggetto di un'analisi complessa che cerca di individuarvi e riconoscervi i riflessi della cultura, della mentalità e dell'ambiente, all'interno dei quali la stessa immagine è stata prodotta. Il film rientra così a pieno diritto fra i documenti storici, e di questo parleremo nella sessione pomeridiana di domani.

Ma la consapevolezza che l'immagine non trascrive tuttavia perfettamente la realtà, bensì la interpreta sempre soggettivamente, rende necessario un confronto con altre fonti, tra cui appunto quelle archivistiche. Sebbene tanto sia stato scritto intorno al cinema, rimangono ancora inesplorati molti di quei materiali documentari che sono testimonianza di tutto ciò che è avvenuto prima, durante e dopo la realizzazione del film stesso e che sono tecnicamente definiti 'non-film'. Si tratta di documenti cartacei, materiali a stampa di vario genere, pubblicazioni, foto di scena, cartelloni, che sono stati da tempo trattati con diversi risultati in diversi Paesi e che servono fondamentalmente a contestualizzare il film e lo stesso cinema inteso come sistema di produzione, offrendo chiavi di ricerca multiple. Viene infatti sempre più spesso sottolineato come tali fonti archivistiche e bibliografiche possano contribuire a ricostruire il singolo processo creativo e più in generale la storia e il contesto della produzione cinematografica.

Tali temi non possono non coinvolgere in particolare il settore archivistico: archivisti, bibliotecari e conservatori si occupano proprio di questi territori in parte inesplorati, che riguardano i materiali documentari definiti come 'non-film' conservati in archivi, cineteche e musei del cinema, dei quali il nostro convegno si occuperà particolarmente, ponendo a confronto le metodologie di conservazione e utilizzazione, con interventi di ricercatori, bibliotecari, conservatori e restauratori che illustreranno le loro diverse esperienze e parleranno di interessanti archivi cinematografici, talora poco conosciuti.

Sul fronte delle problematiche più avanzate poste dalla digitalizzazione delle immagini, gli archivisti possono offrire agli operatori della memoria cinematografica una collaborazione innovativa, in quanto hanno avviato a livello di cooperazione internazionale il progetto di ricerca InterPARES 2 sulle

immagini digitali, che verrà presentato dalla coordinatrice Luciana Duranti. Si tratta di un progetto multidisciplinare condotto da studiosi ed esperti di venti Paesi europei e americani, articolati in diversi gruppi di lavoro, a cui partecipa per l'Italia la nostra Associazione, che si pone lo scopo di sviluppare metodi e strategie per la conservazione e l'autenticità a lungo termine dei documenti iconografici digitali, considerando il film digitale come uno dei suoi oggetti principali. La grande facilità che la tecnologia digitale offre di riprodurre, manipolare e distribuire le immagini in genere, e quindi anche il film, costituisce una minaccia per l'integrità, l'attribuibilità e soprattutto la conservazione nel tempo del film, a causa della rapida obsolescenza delle tecnologie e dei loro supporti e attrezzature. Ulteriori problemi si pongono poi per la conversione dei dati immagazzinati nelle sempre nuove tecnologie imposte dal mercato, che comporta di regola perdite di informazione e di integrità e nuovi problemi di definizione dei diritti d'autore. Il progetto cerca di definire standards e criteri per la produzione di copie autentiche e integre dei prodotti digitali, richiamandosi per i criteri di conservazione a lungo termine ai risultati del precedente progetto InterPARES 1 sulla conservazione del documento informatico.

Vorrei aggiungere qualche parola su quali sono stati i nostri obiettivi. Il primo che questo incontro intende porsi è quello di provare a far dialogare tra di loro, per la prima volta in Italia in modo articolato e approfondito, le diverse professionalità della memoria del cinema sulle problematiche di conservazione e utilizzazione dei documenti cinematografici, intesi nel senso più ampio, che sono di comune interesse per il recupero del nostro patrimonio cinematografico a grave rischio di dispersione. L'ottica internazionale, che vede la partecipazione di rappresentanti di diversi paesi, come USA, Francia, Germania, Inghilterra, Canada, in cui si muove l'iniziativa, servirà come possibile proficuo riferimento comparativo della situazione italiana. Il convegno conta anche sulla presenza di alcune tra le cineteche, musei e biblioteche del cinema più noti in campo nazionale ed internazionale, la cui esperienza sarà presentata insieme con le specifiche problematiche rispettivamente affrontate.

Altro obiettivo è quello di sviluppare il tema della formazione degli operatori (archivisti e bibliotecari della documentazione cinematografica), trattato nella sessione pomeridiana di oggi, che intende sottolineare l'esigenza e l'importanza della formazione di una figura specialistica per il settore della memoria del cinema, accanto ai tradizionali mestieri del cinema. Quello che a nostro avviso servirebbe è una figura a metà tra l'archivista ed il bibliotecario-documentalista, che in molti Paesi europei, oltre che negli Stati Uniti, ricopre un ruolo ben preciso nel settore, come esporranno i colleghi di alcuni di questi Paesi. Tale figura verrebbe ad affiancare il conservatore di collezioni

cinematografiche e l'informatico, a seconda che si tratti di descrivere collezioni di film e materiali cinematografici o di supporto al cinema quali documenti, archivi, manifesti, stampati, pubblicazioni, fotografie, o si tratti di trasportare in digitale il film e gestire il materiale così prodotto, promuovendo una collaborazione a più mani che rappresenta a nostro avviso il metodo migliore per la conservazione integrata dei diversi materiali.

Ma, oltre che parlare tanto del cinema, abbiamo anche cercato di farvelo anche vedere: grazie alla partecipazione attiva delle due istituzioni cinematografiche che hanno collaborato con noi, ed in particolare grazie al presidente del Museo nazionale del cinema, avremo, due serate, stasera e domani, in cui verrà mostrato il restauro di film importanti come *I dolci inganni* di Lattuada e *London after midnight* di Todd Browning, con un'ampia introduzione a cura di Alberto Barbera e dell'autore del restauro, nonché un raro spezzone di esperimento di film sonoro della Edison del 1893.

Il nostro convegno si concluderà con una tavola rotonda, alla quale parteciperanno anche esponenti delle Regioni, nella quale contiamo di presentare e discutere anche nuove proposte operative di intervento per gli archivi del cinema e per la formazione degli operatori, che metteremo insieme a fuoco durante i lavori.

Desidero infine ringraziare anzitutto coloro che ci hanno sostenuto, le nostre due istituzioni cinematografiche, il Museo del cinema e la Scuola nazionale di Cinema, la Regione Piemonte, la Direzione generale per gli archivi del Ministero per i beni e le attività culturali, la Città, la Camera di commercio e la Provincia di Torino, la Compagnia di S. Paolo, la Fondazione Cassa di risparmio di Torino e, per il suo patrocinio, la Direzione generale per il cinema, nonché, per la preziosa collaborazione, l'Archivio di Stato, la cui direttrice Isabella Ricci ha profuso tanto impegno in questa iniziativa, e la Sovrintendenza archivistica di Torino, e per ultimo gli amici della sezione ANAI Piemonte, Diego Robotti, Daniela Caffaratto, Paola Briante e il nostro staff della segreteria scientifica, senza i quali questo convegno non sarebbe stato possibile.

Isabella Orefice

I

Politiche e normative a confronto.
Le istituzioni nazionali e internazionali
e il cinema

The Second Century: the Challenges to Moving Image Archiving in the Digital Age

di *Steven Ricci*

I am Secretary General of the International Federation of Film Archives and Director of UCLA's Graduate Program in Moving Image Archives Studies. I wish to thank the organisers, specifically Isabella Orefice, for the opportunity to speak with you today. I am immensely happy to be back in Torino having been both a fan and supporter of the *Cinema Giovani Festival* for many years. I have often received the honour of being referred to as the 'other Steve' and if Mr. Della Casa is in the room, to appropriate the challenge from the western genre: this town has room for both of us.

I have been invited to give a kind of report on the current state of affairs in the International Federation of Film Archives (FIAF). FIAF has undergone significant transformation. The purpose of the first half of this paper is to describe those transformations and to suggest that they set the minimal conditions for FIAF proximate future. Indeed, they set the terms for moving image archiving in general. They present a new array of daunting challenges that are at the base of the cinema's second century. Here, even though we refer by shorthand to the institution of cinema, we are really talking about all forms moving image media from pre-cinema to the most recent developments in streaming media of the digital domain.

FIAF was founded in Paris by four film archives in 1938. Its founding purpose was to work across borders in order to preserve rare collections of motion pictures. Today FIAF has over 130 affiliates in sixty countries making up the worlds leading film archives. Current affiliates are non-profit institutions, including government archives, independent foundations and trusts, self-contained cinematheques, and museums and university departments. It's goals have now also considerably grown and include:

- to uphold a code of ethics for film preservation and practical standards for all areas of film archival work;
- to promote the creation of moving image archives in countries which lack them;
- to seek the improvement of the legal context within which film archives carry out their work;
- to promote film culture and facilitate historical research on both a national and international level;

- to foster training and expertise in preservation and other archival techniques;
- to ensure the permanent availability of material from the collections for study and research by the wider community;
- to encourage the collection and preservation of documents and materials relating to the cinema;
- to develop cooperation between members and «to ensure the international availability of films and documents».

Much of the work of FIAF takes the form of active cooperation between members on projects of mutual benefit or interest - for example, the careful restoration of a particular film, or the compilation of a national or international filmography. The more visible activities include the annual congress, publications and the work of the specialist commissions.

At the institutional core of FIAF, there has always been a philosophical, cultural and sometimes political debate over the essential character of cinema. For example, is cinema the quintessential art form of the twentieth century or is it part of a larger cultural sphere of moving images wherein moving images, however 'artful' also serve as historical documents and valuable cultural artifacts. Under the first formulation, cinema's role is to inspire through creative vision and innovation. Under the second, the cinema functions as a support for cultural memory, as a historical document and evidence of our times. Naturally, certain uses of archival materials were privileged according to which side of the philosophical track an archives found itself. Although these are somewhat oversimplified dualities, the 'cinema as art' institution was often formed as a cinematheque where public exhibition was given priority. On the other side of things, the 'cinema as document' orientation gave way to a fairly strict prioritization of preservation and conservation. (Langlois/Lindgren)

For many decades FIAF has tried to negotiate (and indeed accommodate) both tracks. It is fair to say, however, that a major new flexibility was inserted into the discourse only at the time of FIAF's historic congress in Lisbon in early nineties. The key 'finding' of the event was that preservation and exhibition were part of a mutually embedded, mutually supportive *continuum* of archival activity. The work of preservation was not considered complete until the technically repaired and conserved objects were screened, until that is, they have been appreciated by real audiences. The familiar clarion call emblazoned on thousands of buttons and posters «Nitrate Won't Wait» gave way to «To Preserve and to Show».

The fallout of this new historic understanding was that the heretofore rigid classifications for membership with the Federation began to be more

open. They began, in a word, to look for serious archival work across the entire spectrum of moving images. FIAF's previously arcane complex of membership categories, each indicating relative distance away from the central category of 'full member' was simplified to entail just two categories. Institutions that preserve moving images and institutions supportive of moving image culture. The greater flexibility allowed for the entrance into the federation of institutions that had been considered second class citizens for many years. There are many examples: use the Imperial War Museum which didn't have high art films but which professionally preserved and exhibited important archival cinema.

In addition, the increased flexibility was also accompanied by a more expansive sense of the duties of affiliation that was expressed in a new code of ethics. Make note that the archaeology of FIAF rules really goes back to the cold war years where the rules were intended to prevent the Soviet Block from taking over. The result was an institutional ossification, i.e. the rules were set up to prevent responses to new cultural and political realities.

Specific rules versus a code of ethics (in part because of the unsolvable original tension, but also in recognition of the many new media types that are being developed). There was a very real sense that any regulation with any specificity might be out of touch with the current media environment almost as soon as the ink were to dry on the treaty. Also, FIAF, like so many organisations are slow to move, mired in the cold war stalemate and politically expedient end games. FIAF's code of ethics brilliantly speaks, for example, of the rights of the collections themselves. It outlines a series of conceptual concerns that are not tied to specific technical limits:

1. Archives will respect and safeguard the integrity of the material in their care and protect it from any forms of manipulation, mutilation, falsification or censorship.

- 1.2. Archives will not sacrifice the long-term survival of material in their care in the interests of short-term exploitation. They will deny access rather than expose unique or master material to the risks of projection or viewing if the material is thereby endangered.

- 1.3. Archives will store material, especially original or preservation master material, in the best conditions available to them. If those conditions fall short of the optimum, archives will strive to secure better facilities.

- 1.4. When copying material for preservation purposes, archives do will not edit or distort the nature of the work being copied. Within the technical

possibilities available, new preservation copies shall be an accurate replica of the source material. The processes involved in generating the copies, and the technical and aesthetic choices which have been taken, will be faithfully and fully documented.

1.5. When restoring material, archives will endeavour only to complete what is incomplete and to remove the accretions of time, wear and misinformation. They will not seek to change or distort the nature of the original material or the intentions of its creators.

1.6. When providing access to material by programming, projection or other means, archives will seek to achieve the closest possible approximation to the original viewing experience, paying particular attention (for example) to the appropriate speed and the correct aspect ratio.

1.7. The nature and rationale of any debatable decision relating to restoration or presentation of archival materials will be recorded and made available to any audience or researcher.

1.8. Archives will not unnecessarily destroy material even when it has been preserved or protected by copying. Where it is legally and administratively possible and safe to do so, they will continue to offer researchers access to nitrate viewing prints when asked to do so for as long as the nitrate remains viable.

In the new era, many 'regional' and/or 'specialised' archives joined FIAF, CNAFA, ACE, NORDIC Grouping, CLAIM, SEAPAVA, ASIAN Federation. Indeed, by 2001 of the more than three million FIAF-held titles, only 57% were held in traditional, national archives. Such a large decentralisation of collections has led to perhaps the most significant change to the institutions of moving image archives over the past decade i.e. the rise of the regional groupings. The extraordinary opportunity that lays before us is how to create a working network of regional associations, one that is both responsive to local needs yet also is capable of agreeing to common standards for archival practice. I am very positive about this possibility and it will be discussed at length at our congress next week in Helsinki and Stockholm.

Having said this, the next institutional configuration of moving image institutions will soon face unprecedented challenges over the next ten to fifteen years. These challenges will shape the very nature of moving image archiving. Let me outline some of these challenges:

first, from very approximate surveys, FIAF Archives currently hold 12 billion feet of original materials (3.8 billion meters), amounts which increase by approximately 5% each year. And yet in the year 2000, we were only able to copy less than 1% of these holdings. Although recent archival thinking considers duplication as only one measure professional preservation (adequate storage, comprehensive metadata, being other key criteria), we are nonetheless still looking at a major negative trend given especially the worldwide recession and dwindling availability of funds;

second, the expanding role of digital technology in production, distribution and exhibition will directly influence how archivists collect, preserve, restore, catalog, exhibit and study. There is no comprehensive agreement on what media and what forms should be collected in the second century of cinema. How, for example, do we account for moving images produced on and for the world wide web?;

third, it is entirely possible that the major manufactures of photographic film may decrease or entirely end the production of duplicating stocks. The loss of our ability to make new elements is potentially a larger crisis than nitrate deterioration and the vinegar syndrome combined. What then will archives do with respect to the many as yet uncopied titles in their collections. Here too, even if our goal is not to duplicate literally everything, what strategies exist for providing acceptable backwards compatibility? The extraordinary rate of format and technological obsolescence will constitute an enormous problem for both emulation and migration programs.

Il Consiglio internazionale degli archivi e gli archivi audiovisivi e del cinema: il valore della cooperazione

di *Stefano Vitali*

Mi corre innanzitutto l'obbligo (e l'onore) di porgere a tutti i presenti l'augurio di un sereno e fruttuoso lavoro da parte del presidente e del segretario generale del Consiglio internazionale degli archivi, Elisa De Santos Canalejo e Joan von Albada, che si rammaricano di non poter essere presenti a questo importante evento.

Il Consiglio internazionale degli archivi fa parte, fin dalla sua nascita, del Consiglio di coordinamento delle associazioni degli archivi audiovisivi (Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations), istituito su iniziativa dell'Unesco nel 2001, come strumento di raccordo dell'attività e delle politiche delle associazioni professionali internazionali impegnate sul fronte della conservazione degli archivi cinematografici, televisivi e audiovisivi¹. Oltre all'ICA e all'International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), sono membri del Consiglio di coordinamento, l'Association of Moving Image Archivists (AMIA), l'International Federation of Film Archives (FIAF), l'International Federation of Television Archives (FIAT/IFTA) l'International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), la Southeast Asia-Pacific Audio Visual Archives Associations (SEA-PAVAA).

Fra gli scopi del Consiglio vi sono quelli di fornire una rappresentanza collettiva delle associazioni che ne fanno parte nei confronti delle organizzazioni internazionali e dei governi nazionali; di elaborare linee guida e direttive strategiche su tematiche d'interesse comune, quali il diritto d'autore e gli standard tecnici; di incoraggiare iniziative comuni a livello globale o regionale per discutere le tematiche relative alla conservazione degli archivi audiovisivi.

La partecipazione del Consiglio internazionale degli archivi al Consiglio di coordinamento ha un profondo significato strategico. L'ICA infatti ritiene che in un campo come questo la cooperazione e l'attivazione di sinergie siano di vitale importanza. La salvaguardia, la conservazione e valorizzazione degli archivi audiovisivi necessitano infatti di un insieme di conoscenze e di specializzazioni, anche di carattere tecnico, che spesso sono assenti all'inter-

¹ Per ulteriori informazioni vedi il sito web: <<http://www.ccaaa.org/>>.

no delle istituzioni archivistiche tradizionali, quelle cioè che costituiscono la componente di gran lunga maggioritaria dell'ICA e che solo con molto ritardo e con fatica vanno prendendo consapevolezza dell'importanza di impegnarsi nella salvaguardia di quei materiali.

Ma la collaborazione a livello internazionale di tutte le forze che è possibile mettere in campo è oggi ancora più decisiva poiché i problemi che devono essere fronteggiati sono di tale dimensione da non poter essere affrontati, nel loro complesso, da nessuna organizzazione o istituzione, presa singolarmente. Al rischio, anzi, alla certezza della scomparsa nel prossimo futuro di una parte cospicua del patrimonio audiovisivo sedimentatosi nel corso del secolo scorso nessuno può facilmente sottrarsi. Ma se tale rischio è diffuso a livello mondiale, sono soprattutto i paesi del terzo mondo che ne sono maggiormente investiti dato che la loro capacità di tenere il passo dello sviluppo tecnologico, di quello imposto in particolare dalle tecnologie digitali, è di molto inferiore a quella dei paesi più ricchi. Purtroppo, fino adesso, come ha notato Ray Edmondson, del SEAPAVAA, non si sono attivati efficaci meccanismi che riescano a contenere le distanze fra gli *haves* e gli *haves not* e che inneschino processi di reale aiuto ed assistenza dei secondi da parte dei primi.

Eppure si tratta di un problema cruciale. Ciò che è in gioco è la possibilità che in un mondo sempre più globalizzato, i processi di omologazione culturale siano bilanciati dalla permanenza di una ricca pluralità di culture e di memorie. E proprio perché il mondo è sempre più interdipendente una selezione della memoria basata non sui valori culturali, ma sulla forza 'oggettiva' della tecnologia e sul potere economico finisce per essere una perdita secca per l'intera umanità. Di ciò dovrebbero essere consapevoli in primo luogo i paesi più ricchi.

L'ICA ha particolarmente presente la complessità e l'urgenza di queste problematiche ed è per questo che confida nella stretta collaborazione con le organizzazioni non governative impegnate nel settore degli archivi audiovisivi e rappresentate nel CCAA. Esse, per le specifiche competenze professionali di cui sono portatrici, possono offrire un contributo di conoscenze, di standard, di metodologie e di *best practises*, cui l'ICA stesso e i suoi membri possono e devono attingere pienamente. Proprio per queste ragioni nel prossimo congresso di Vienna del 2004, che si baserà su di un'inedita formula organizzativa articolata in sedute, workshop e seminari paralleli che vogliono essere momenti di effettivo scambio di esperienze e di arricchimento professionale, alcune sessioni saranno gestite da membri qualificati di alcune organizzazioni che fanno parte del CCAA². In prospettiva, come ha indicato il

² Vedi ad esempio i due seminari che saranno tenuti in tre differenti lingue (inglese, francese e tedesco) a cura dell' International Association of Sound and Audiovisual Archives dal

segretario generale dell'ICA, Joan van Albada, occorre considerare se il Consiglio internazionale degli archivi debba avere un proprio comitato per gli archivi audiovisivi o piuttosto riferirsi per questa materia alle organizzazioni internazionali nel settore già esistenti.

Il fronte degli archivi audiovisivi e quello del cinema in particolare, in realtà, additano bene come la ricerca di collaborazione e cooperazione fra associazioni, istituzioni, professioni che si prendono cura della conservazione del patrimonio documentario appaia sempre più indispensabile. Oggigiorno, infatti, molti dei confini che un tempo separavano con nettezza quelle istituzioni e quelle professioni subiscono una crescente erosione, diventano più incerti e sono messi profondamente in discussione non solo dalle esigenze degli studiosi e degli utenti, ma anche dalla natura dei materiali e dei fenomeni culturali con i quali le strategie conservative devono necessariamente confrontarsi.

Fare storia di un complesso fenomeno artistico, culturale, industriale come il cinema e vedere in esso e nei suoi prodotti una fonte ricca e densa di significati, in grado di documentare una inesauribile pluralità di aspetti della società, della mentalità e dell'immaginario del Novecento richiede necessariamente attingere ad un insieme composito di materiali, di documenti, di oggetti, che vanno dagli epistolari personali alle pratiche e ai carteggi di enti pubblici e di imprese industriali, e a tutti quei materiali, che – come sintetizza efficacemente la presentazione di questo convegno – «testimoniano ciò che avviene prima, durante e dopo la realizzazione del film: documenti di pre e post produzione, oggetti del set, foto di scena, costumi, manifesti e quant'altro serve a contestualizzare il film stesso».

Si tratta, come è noto, di materiali che spesso sono conservati all'interno di istituzioni diverse o che, anche quando sono nella stessa istituzione, ricadono nella sfera di tutela e di intervento di professioni distinte: archivisti tradizionali, archivisti di archivi audiovisivi, bibliotecari, operatori dei musei del cinema e via discorrendo. Tali professioni sono caratterizzate da proprie 'filosofie' di lavoro, si avvalgono delle proprie specifiche metodologie per la descrizione dei materiali, mettono a punto i propri cataloghi e i propri strumenti di ricerca e, oggi sempre più spesso, i propri sistemi informativi. Mettere in grado il pubblico di compiere percorsi di ricerca fruttuosi e integrati, o meglio fruttuosi perché integrati, offrire ad essi quelle 'chiavi multiple' di ac-

titolo *Moving Images in Archives: Best Practice for Preservation and Access*, <<http://www.wien2004.ica.org/fo/programmes.php?ctNv1=7&ctNv2=29&p=4&order=>>>.

cesso all'insieme dei materiali eterogenei che costituiscono le fonti per la storia del cinema – le chiavi multiple di cui parla anche la presentazione di questo convegno – significa certo discutere e condividere il più possibile metodologie e regole descrittive, ma significa, soprattutto, operare in modo tale che i diversi strumenti di ricerca, i diversi sistemi informativi siano in grado di colloquiare fra loro, siano cioè pensati e costruiti come sistemi tendenzialmente integrati, in grado di dar conto di quello che appare, ed è realmente, un vero e proprio 'sistema' di fonti.

È, questa, una prospettiva che non concerne solo il campo dei materiali documentari relativi al cinema. Le tecnologie informatiche e telematiche, ed in primo luogo lo sviluppo di Internet hanno posto all'ordine del giorno l'opportunità e la reale possibilità di stabilire forme di colloquio e di connessione fra sistemi di descrizioni archivistiche e risorse di altra natura: risorse bibliografiche, descrizioni di collezioni museali, testi, immagini e via dicendo. Riflessioni e discussioni su queste tematiche sono ormai all'ordine del giorno e numerose sono già le iniziative proposte, mentre cominciano ad emergere anche i primi progetti concreti e le prime realizzazioni. Da tempo gli archivisti hanno individuato, come terreno centrale per rompere l'autoreferenzialità dei sistemi descrittivi archivistici, quello degli strumenti per il controllo di autorità, della condivisione, cioè, degli *authority files*. Nei sistemi descrittivi archivistici gli *authority files* sono in primo luogo destinati al controllo delle denominazioni e alla descrizione della storia e dei caratteri oppure della biografia (quando si tratta di persone) dei soggetti produttori di archivio. Ma questi stessi soggetti possono trovarsi ad essere autori di libri, o per restare nel campo del cinema, possono essere registi, scenografi, grafici, fotografi e via dicendo e quindi possono essere citati o descritti – e talvolta gestiti attraverso appositi archivi d'autorità – all'interno di sistemi catalografici bibliografici o di altra natura.

Una delle più rilevanti innovazioni introdotte nella seconda edizione dello standard internazionale per il controllo di autorità dei soggetti produttori di archivi (ISAAR [CPF]), elaborata recentemente dal Committee on Descriptive Standards del Consiglio internazionale degli archivi, va, per l'appunto, nella direzione di rafforzare le prospettive di coordinamento fra sistemi informativi generati all'interno di distinti ambiti disciplinari. La sesta sezione della nuova edizione di ISAAR (CPF) (*Collegamento degli enti, delle persone e delle famiglie con la documentazione archivistica e con altre risorse*) si propone infatti di mettere a punto alcuni principi fondamentali non solo per realizzare il collegamento degli *authority records* con la documentazione archivistica, ma anche per promuovere *link* con risorse non archivistiche. Come dichiara l'introduzione al capitolo:

«...record di autorità archivistici sono creati in primo luogo per documentare il contesto di creazione degli archivi. Per rendere la documentazione del contesto realmente utile occorre collegare i record di autorità alle descrizioni archivistiche. I record d'autorità archivistici possono anche essere collegati ad altre risorse informative rilevanti (...). Questa sezione offre indicazioni su come tali collegamenti possono essere realizzati all'interno di un sistema di descrizioni archivistiche»³.

Lo scopo di questa sezione, quindi, non è solo quella di riconfermare il modello della descrizione separata di soggetti produttori e documentazione archivistica promossa dalla prima edizione del medesimo standard e che ha costituito un elemento di profonda innovazione nella costruzione di sistemi archivistici, ma è anche quella di indicare una possibile estensione del medesimo modello in direzione di un collegamento fra descrizioni di enti, persone, famiglie e risorse informative di altra natura, di aprire insomma la strada alla condivisione degli *authority files* e all'integrazione fra sistemi descrittivi archivistici e sistemi di altra natura. Gli strumenti per il controllo di autorità dei soggetti produttori si presentano certamente come il terreno più proficuo per realizzare un obiettivo di questo genere. Così come vengono posti in relazione con le descrizioni della documentazione archivistica prodotta, gli *authority records*, cioè le 'schede' descrittive di persone, famiglie, istituzioni possono benissimo essere messe in collegamento con banche dati diverse da quelle archivistiche oppure con siti web accessibili attraverso Internet, in modo da permettere, ad esempio, di raggiungere attraverso il medesimo record di autorità di un determinato personaggio, il record descrittivo del fondo archivistico da lui prodotto, i record catalografici dei libri di cui è autore, ma anche, se presenti in forma digitale, i testi di questi e via dicendo.

Quello della condivisione degli strumenti del controllo di autorità è ormai un terreno nel quale si infittiscono le sperimentazioni e che sempre più si afferma come un terreno di azione comune, all'interno del quale professioni diverse si incontrano e collaborano. E, come ci mostreranno alcune relazioni a questo stesso convegno⁴, il caso dei materiali documentari - di tutti i generi - relativi al cinema sono per molti aspetti un terreno assolutamente privilegiato proprio per la reciproca complementarità di questi materiali e la loro stretta connessione. Essi rinviano ad un ricco tessuto comune (di persone, di en-

³ INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES, *ISAAR (CPF). International Standard Archival Authority Records for Corporate Bodies, Persons and Families. Second edition*, adopted by the Committee on Descriptive Standards (Canberra, Australia, 27-30 October 2003), di prossima pubblicazione.

⁴ Cfr., ad esempio, l'intervento di CARLA CERESA e DONATA PESENTI CAMPAGNONI, *Il territorio incerto del non-film. Definizione di metodologie e di standard nell'esperienza del Museo nazionale del cinema*.

ti), di cui quei materiali sono espressione, che ben dovrebbe andare ad alimentare efficienti strumenti per il controllo di autorità.

In realtà, a ben guardare, molto più ampi e profondi sono il significato e le implicazioni della realizzazione di sistemi descrittivi basati su un modello del genere, sulla valorizzazione cioè degli archivi di autorità – intesi, ben inteso non come strumenti per il puro e semplice controllo della forma delle denominazioni, ma come risorse informative di più ampio respiro, come sono appunto quelli archivistici, all'interno dei quali, come si è detto, si descrivono i soggetti produttori e li si pongono in relazione fra loro. In essi infatti le descrizioni 'catalografiche' - e i singoli 'oggetti' che esse rappresentano - non sono considerate come entità autoreferenziali, isolate ed autosufficienti. Al contrario esse sono poste all'interno di una fitta trama di relazioni con altre entità che ne qualificano le caratteristiche, ne precisano le origini, ne narrano la storia: in una parola pongono i singoli 'oggetti' all'interno del proprio contesto di appartenenza ed illustrano quel contesto in modo da restituire agli oggetti quello spessore, quella dinamicità, quella ricchezza e profondità di significati, che le secche descrizioni catalografiche rischiano spesso di prosciugare.

Porre le informazioni all'interno di contesti – come ci insegnano anche gli scienziati dell'informazione e le teorie del *knowledge management* – in fondo non è che il presupposto per trasformarle in elementi di conoscenza, capaci di generare a loro volta nuova ed inedita conoscenza. Ma questo non è nient'altro che quello che gli archivisti hanno sempre fatto quando hanno redatto inventari, guide, strumenti di ricerca in generale: che cos'è la descrizione archivistica se non descrizione all'interno di contesti (ciascun complesso archivistico, ciascuna unità deve essere posta nel proprio corretto contesto, la serie all'interno del fondo, il fascicolo all'interno della serie e via dicendo) e descrizioni di contesti (di soggetti produttori, cioè, e di più ampi contesti storici all'interno dei quali questi ultimi hanno operato)? Oggi, le tecnologie informatiche e telematiche ripropongono in modo nuovo tutte queste problematiche. Produrre descrizioni archivistiche in ambiente digitale e comunicarle attraverso Internet non è infatti la medesima cosa che farlo con i tradizionali supporti cartacei. Anche in questo, come in altri casi, il mezzo condiziona fortemente la struttura e i contenuti delle informazioni e spinge a riconsiderare i caratteri e la struttura degli strumenti di ricerca archivistici. Ciò non significa certamente dismettere l'approccio alla descrizione degli archivi quale descrizione di contesti come gli archivisti hanno sempre praticato. Significa, al contrario, valorizzarlo ancor di più, costruendo sistemi complessi che riflettano una progettualità culturale ambiziosa e di vasto respiro.

Ma la riflessione su come le nuove tecnologie trasformino le forme di organizzazione delle conoscenze e le modalità di venirne in possesso non va-

le solo per gli archivi. Si tratta di problematiche che non possono non investire nel loro complesso anche bibliotecari e conservatori museali. Non pare allora fuor di luogo che, come gli archivisti, anche le altre professioni che hanno a che fare con la tutela e la conservazione dei beni culturali riflettano su quanto potrebbe essere importante cercare di fare dei sistemi informativi digitali che essi mettono a punto, non solo strumenti per accumulare e moltiplicare vertiginosamente la quantità delle informazioni a nostra disposizione, ma anche mezzi per incrementare e migliorare la qualità delle conoscenze prodotte. Si tratta di una prospettiva sulla quale ha recentemente richiamato l'attenzione, Salvatore Settis, con preziose considerazioni che si riferiscono in prima battuta ai musei, ma che possono facilmente estendersi anche ad altri ambiti dei beni culturali:

«Si dovrebbe (...) – ha scritto Settis – accresc[ere] gradualmente la ricchezza delle informazioni e la molteplicità delle loro interconnessioni. Occorre perciò immaginare, caso per caso, una rete strutturante (di crescente complessità) di relazioni logiche, cronologiche, genetiche fra ogni singolo oggetto o “dato” e una molteplicità di altri oggetti o dati. La tecnologia consente, e sempre più consentirà, una ricomposizione multipla (...) I contesti devono dunque includere (...) i contesti multipli di ogni singolo oggetto e le loro stratificazioni (...) Moltiplicare le informazioni, moltiplicare le connessioni nel vivo nesso fra i risultati della ricerca specialistica e l'organizzazione dell'informazione per un pubblico più vasto»⁵.

Una maggiore integrazione delle diverse risorse culturali che costituiscono il punto di partenza per la conoscenza e la comprensione del passato (risorse documentarie, quindi, ma anche bibliografiche, iconografiche, artistiche, audiovisive) dovrebbe, quindi, basarsi proprio sulla valorizzazione dei 'contesti'. In primo luogo i contesti – politico-amministrativi, culturali, geografici, sociali, ecc. – all'interno dei quali esse sono state create e prodotte e poi quelli che hanno attraversato nel corso di quei processi, talvolta tortuosi e intriganti, che le hanno trasmesse fino a noi e nel corso dei quali gli uomini del passato (anche di quello recente) le hanno valorizzate (oppure le hanno ignorate), se ne sono appropriati o le hanno lasciate cadere nell'oblio. Una pluralità di contesti capace di offrire molteplici orizzonti di senso ai beni descritti, e quindi di potenziare le possibilità di una loro fruizione da parte di un pubblico ampio e differenziato. Alla ri-costruzione dei contesti non c'è, se vogliamo, limite: il contesto, – come ha scritto un sociologo particolarmente attento proprio alla dimensione della memoria e dei rapporti fra presente e passato – è tendenzialmente 'infinito' ed esso è epistemologicamente tanto

⁵ SALVATORE SETTIS, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 74.

più fecondo quanto più riesce a far interagire «ciò che è stato rilevante agli occhi degli [uomini] del passato» con «ciò che è rilevante per noi», secondo un processo dialettico, o meglio «una tensione che anima un ricorrente processo di *ricontestualizzazione* (...) in cui del resto ogni storia consiste»⁶. Mi sembra che un modello di sistema informativo di questo genere potrebbe essere particolarmente fruttuoso per i materiali che documentano la storia del cinema, proprio perché il cinema è un fenomeno culturale che non si lascia ridurre ad un'unica dimensione, ad un unico contesto esplicativo.

Ci sono alcuni aspetti delle strategie conservative messe in campo dalle istituzioni e organizzazioni impegnate sul fronte degli archivi audiovisivi e del cinema sulle quali conviene soffermarsi un poco, poiché esse mostrano di avere delle implicazioni sulle quali credo che varrebbe la pena che riflettessero tutti gli archivisti, in particolare quelli che, radicati nelle forme più tradizionali di archivio, si troveranno a dover fronteggiare sempre più nei prossimi anni le sfide della conservazione degli archivi digitali e, probabilmente, a riconsiderare e reinventare modelli e politiche della conservazione.

Una delle caratteristiche che distingue infatti gli archivi audiovisivi da quelli tradizionali sta nel fatto che per essi la conservazione è sempre e necessariamente finalizzata ad un riutilizzo di quanto si conserva, alla produzione di nuovi prodotti audiovisivi, spesso per iniziativa e come componente fondamentale dell'attività dell'istituzione di conservazione. Ciò sarà tanto più vero in futuro con la digitalizzazione e la cosiddetta convergenza digitale, quando proprio grazie alla facilità di copia e di manipolazione, gli 'oggetti digitali' «possono essere immediatamente e direttamente 'reinsertit[i]' nel gioco di produzione di sensi e di informazione, essere modificat[i], essere integrat[i] con informazioni di altro genere»⁷. È, questo, un modello conservativo per il quale conservazione non significa affatto statica custodia dell'esistente, ma continua produzione di nuovi materiali di informazione e di conoscenza e l'archivio non è un semplice deposito, ma un «laboratorio, [un] centro di distribuzione di materiali informativi e documentali immediatamente riutilizzabili». Insomma per gli archivi audiovisivi la conservazione e valorizzazione, già oggi strettamente connesse, saranno sempre di più nel futuro 'digitale' che ci attende due facce inseparabili della stessa medaglia. Si tratta di un mo-

⁶ PALO JEDLOWSKI, *Il contesto infinito*, in ID., *Fogli nella valigia. Sociologia, cultura, vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 133-147, in particolare p. 139.

⁷ Cfr. per queste considerazioni GINO RONCAGLIA, *Gli archivi digitali fra memoria e ricreazione*, in «L'informazione bibliografica», XXVI (2000), 1, pp. 79-80.

dello alquanto diverso da quello che è prevalso fino a pochi anni fa – ed in parte è presente anche adesso – nelle istituzioni, diciamo così, più tradizionali.

Fino ad un passato non molto lontano, infatti, le politiche di conservazione di questi archivi si sono in genere basate su una separazione logica, ma anche, in buona parte, cronologica, fra una conservazione meramente passiva dell'oggetto fisico e la fruizione/utilizzazione dei contenuti di informazione e conoscenza nonché di altri valori, quali quelli estetici, di cui l'oggetto stesso era portatore. In altri termini la pura e semplice conservazione poteva costituire – ed ha costituito davvero per la cultura di generazioni di archivisti, come più in generale di altre figure di conservatori del patrimonio culturale – un fine in se stesso, quasi che essa spontaneamente implicasse la salvaguardia e la trasmissione di quei contenuti e di quei valori, la loro assimilazione da parte delle generazioni contemporanee e di quelle a venire.

Solo recentemente si è preso coscienza del fatto che «la mera conservazione [dei supporti] non implica di per sé la trasmissione e la circolazione dei relativi contenuti informativi» ed è stato soprattutto a partire dagli anni Sessanta-Settanta del Novecento che «si è avvertita l'esigenza di distinguere tra conservazione meramente *passiva* e conservazione *attiva*», la quale implica la contestuale «valorizzazione e (...) fruizione dei beni oggetto delle pratiche conservative»⁸. Ecco, c'è da chiedersi se l'avvento del digitale e la sostanziale inefficacia di strategie basate sulla mera conservazione del supporto fisico, non segni definitivamente l'esaurimento della distinzione fra una conservazione puramente passiva ed una valorizzazione attiva. È difficile in effetti immaginare processi che mirino a conservare 'tecnicamente' accessibilità ed intelligibilità nel tempo di dati ed informazioni digitali che non siano stabilmente inseriti all'interno di un circuito d'uso e di valorizzazione immediato o concepibile in un futuro assai prossimo, un circuito – è bene sottolinearlo – che può ovviamente anche non essere quello all'interno del quale i dati e le informazioni sono stati generati, ma che deve certamente avere buone e forti motivazioni per addossarsi le incombenze materiali, organizzative – per non dire i costi economici – indispensabili all'attivazione di quei processi. Sembra, in sostanza, venir meno la possibilità di affidarsi a quei passaggi ambigui, a quelle scelte non dichiarate o differite, implicite e non dette, a quelle non-distruzioni che non necessariamente affermano esplicite volontà di conservazione. Queste 'non scelte' hanno avuto tanta parte nella trasmissione del pa-

⁸ Cfr. ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *Strategie e contraddizioni conservative*, in *Conservare il Novecento. Convegno nazionale. Salone internazionale dell'arte, del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali*, Ferrara 25-26 marzo 2000, a cura di MARINA MESSINA e GIULIANA ZAGRA, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2001.

trimonio documentario dei secoli passati, perché hanno reso possibile, con il passare del tempo, l'emergere di usi nuovi e diversi dei documenti – un uso, ad esempio, come fonti storiche, – cui ancorare invece scelte forti di conservazione. I caratteri del digitale non lasciano *chance* di questo genere: le scelte forti devono essere fatte assai per tempo, usi alternativi della documentazione devono essere individuati precocemente, contestualmente, o quasi, alla loro produzione.

C'è da chiedersi, allora, se il modello conservativo praticato dagli archivi audiovisivi non possa insegnare qualcosa all'intera comunità archivistica. Esso sembra indicare come la più efficace strategia conservativa sia quella di associare strettamente conservazione e valorizzazione, intesa come reimmissione in processi di produzione culturale, che siano capaci di collocare i materiali in orizzonti di senso plurimi e diversificati.

Se una prospettiva del genere può ad oggi apparire poco realistica se rapportata ai tradizionali sistemi documentari, prodotti da amministrazioni ed enti, sia pubblici che privati, nello svolgimento delle proprie attività routinarie, forse lo è meno sia per quelli prodotti da altri soggetti (basta pensare all'immediata fruibilità di taluni archivi personali) che per quell'insieme di materiali documentari di nuovo genere (i siti web, ad esempio) con cui l'avvento e la crescita impetuosa del digitale sta costringendo gli archivisti a confrontarsi.

The International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA): What We Are and What We Do

di Bruce Royan

IFLA (The International Federation of Library Associations and Institutions) is the leading international body representing the interests of library and information services and their users. It is the global voice of the library and information profession.

Founded in Edinburgh, Scotland, in 1927 at an international conference, IFLA now has 1750 members in 150 countries around the world. IFLA is an independent, international, non-governmental, not-for-profit organization, registered in the Netherlands in 1971. The Royal Library, the National Library of the Netherlands, in The Hague, generously provides the facilities for our headquarters. Our aims are to:

- Promote high standards of provision and delivery of library and information services.
- Encourage widespread understanding of the value of good library and information services.
- Represent the interests of our members throughout the world.

In pursuing these aims IFLA embraces the following core values:

1. the belief that people, communities and organizations need universal and equitable access to information, ideas and works of imagination for their social, educational, cultural, democratic and economic well-being;
2. the conviction that delivery of high quality library and information services helps guarantee that access;
3. the commitment to enable all members of the Federation to engage in, and benefit from, its activities without regard to citizenship, disability, ethnic origin, gender, geographical location, language, political philosophy, race or religion.

We have established good working relations with a variety of other bodies with similar interests, providing an opportunity for a regular exchange of

information and views on issues of mutual concern. We have formal associate relations with UNESCO, observer status with the United Nations, associate status with the International Council of Scientific Unions (ICSU) and observer status with the World Intellectual Property Organization (WIPO) and the International Organization for Standardization (ISO). In 1999, we established observer status with the World Trade Organization (WTO). In turn, we have offered consultative status to a number of non-governmental organizations operating in related fields, including the International Publishers Association (IPA).

We are members, along with the International Council on Archives (ICA), International Council of Museums (ICOM) and the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), of the International Committee of the Blue Shield (ICBS). The mission of ICBS is to collect and disseminate information and to co-ordinate action in situations when cultural property is at risk.

IFLA was also a founding member of the Co-ordinating Council of Audiovisual Archives Associations (CCAAA), in partnership with FIAF, FIAT, IASA, ICA and UNESCO. Among other things, CCAAA organises a Joint Technical Symposium on audiovisual matters. The next, JTS2004, will be held in Toronto, Canada in June next year, with the theme *Preserving the AudioVisual Heritage - Transition and Access*.

IFLA organises a World Library and Information Congress which is held in August or early September in a different city each year. Three thousand or more delegates meet to exchange experience, debate professional issues, see the latest products of the information industry, conduct the business of IFLA and experience something of the culture of the host country. In 2003 we meet in Berlin, Germany; in 2004 in Buenos Aires, Argentina; and in 2005 in Oslo, Norway.

The primary focus for the Federation's work in Audiovisual Archives is the Audiovisual and Multimedia Section (AVMS), which currently comprises 50 members from 31 countries. AVMS will be hosting two sessions in Berlin on *Audiovisual and multimedia as part of curricula in library schools and continuing education: visions and realities*.

There will also be a workshop in Berlin as part of a consultation process on the new IFLA *Guidelines for Audiovisual and Multimedia Materials in Libraries*. A copy of the draft guidelines is available at: <http://www.ifla.org/VII/s35/pubs/avmg103.htm> and comments will be particularly welcome from delegates to the Turin conference on *The Memory of Cinema*.

The National Archives Experience: Providing Ready Access to Essential Evidence*

di *Leslie Waffan*

The excerpt of the Italian newsreel you have just seen is one example of a motion picture that is being preserved in the audiovisual collection at the National Archives and Records Administration. This particular newsreel was obtained by U.S. Army Military Intelligence Division during WW II. It is stored, along with other Italian newsreels and documentaries, and 2,000 additional films that contain footage about Italy and its history, in the collections at the U.S. National Archives state-of-the-art facility in College Park, MD which was built in 1993. This facility, known as Archives II, is the largest archives building in the world occupying 160,000 square meters.

Archives II was designed for housing archival records and supporting archival research. The building can store over 56,000 cubic meters [2 million cubic feet.] on 837 meters [520 miles] of compact moveable shelving.

In addition to traditional textual paper-based records, the Archives II facility contains special media records, including motion pictures, sound and video recordings, still photographs, posters, maps, architectural plans and drawings, aerial and satellite photography, and electronic records.

The research complex is located on five floors, with separate research rooms: for textual, microfilm, still pictures, audiovisual (motion picture, sound, and video), cartographic, and electronic media. Stock areas are climate-controlled for all the special media formats.

History and background information about the U.S. National Archives (known as NARA), is explained in the publication that is available for each

* Presentation begins and ends with the showing of an excerpt of motion picture film.

Excerpt from Italian Newsreel, *Giornale di Guerra*. Issue n. 204, ca. 1941 (NARA item 242 MID 2520) shows the ceremonies commemorating the 150th anniversary of Mozart's death from Rome's Basilica of Santa Maria degli Angeli. The requiem Mass is directed by Victor de Sabata, With Maria Caniglia, Ebe Stignani, Beniamino Gigli and Tancredi Pasero.

Excerpt from *Rebirth of a Nation*. USIA ca. 1950-52, Europa Telefilm Productions (NARA item 306.160). A documentary on European recovery and reconstruction of Italy after World War II. Shows the revival of Italian arts and the cinema. Gina Lollobrigida talks about the new Italian film industry. Includes scenes of Anna Magnani, Jean Renoir, and Vittorio de Sica at work.

Throughout the presentation 35mm slides were shown which are not reproduced here as part of the publication.

of you to take with you after my presentation. The publications are on a table just outside the entrance to the conference room.

Briefly, to provide some background information, I will tell you that the National Archives Act of 1934, which established NARA as a federal agency, was one of the earliest pieces of legislation to recognize the importance of motion pictures, sound, and video recordings as historical documents. Subsequent laws and regulations have defined the record character of audiovisual documents produced or acquired by federal agencies, which are required to offer their historically valuable records for deposit in NARA. To accomplish this, we work directly with agencies to foster and promote the concept of life-cycle management of archival records from creation through preservation.

The archival records that are eventually transferred [and we actually accept only two percent of all the records created by federal agencies], are called 'permanent' archival records because they have been determined by the agency and NARA to have sufficient historical, evidential, and information values to be preserved.

These primary research materials are preserved because they are important to an understanding of our government and what it does; they hold our government and its officials accountable for their actions; they document our history through a multitude of federal agency activities and programs; they have long-term research interest; and because they provide essential information of value to citizens in the United States and throughout the world.

Within the research complex at the Archives II building there is the Special Media Archives Services Division which has custody of one the world's largest audiovisual collections.

In terms of unique items, there are more than 44 million meters (144 million feet) of motion picture film on 360,000 reels; 125,000 hours on 255,000 sound recordings; and a rapidly growing collection of over 65,000 hours on some 90,000 video recordings.

The audiovisual holdings are a specialized collection of historical documentation. The motion pictures date from the late 1890's, are primarily non-fiction and consist of edited and unedited footage; newsreels; documentaries; instructional and training films; propaganda and combat films; research and development films; screen magazines; and other types. Formats range from 8mm to 70mm.

In our care you will find examples of early films important in the growth of the documentary genre, from WW I propaganda films, to the socially conscious films of the 1930s by Robert Flaherty and Pare Lorentz; to the classic WW II documentaries by John Ford, John Huston, Carol Reed, William Wyler, Frank Capra and other Hollywood directors. There is unedited war

coverage in color shot by combat cameramen during WWII, Korea, and Vietnam, along with other conflicts the United States has been involved in up to 1980. All NASA unmanned missions and manned flights including the original Apollo mission footage of walks on the surface of moon are preserved in our custody.

Dating from 1896, the sound recordings reflect the growth of the recording and broadcast industry in the United States and the Federal Government interest and use of the sound medium. The audio documents consist of spoken word recordings of speeches, interviews, press conferences, radio broadcasts and news programs, combat recordings, proceedings and meetings. Formats range from cylinders, to discs, to magnetic tape and optical media, both analog and digital. Preserved are the earliest recordings of the voices of U.S. presidents, recordings of the birth of radio broadcasting in the United States and the maturing of the radio industry during WW II along with the government use of radio to teach, persuade, propagandize, and promote federal agency social programs and wartime activities.

There are several audio collections very pertinent to Italian history, one is a collection of several thousand U.S. monitored short wave radio broadcasts as transmitted by the North America Service of Radio Roma during WW II (these include the voice commentaries of poet Ezra Pound, and various Italian leaders and statesmen), and there is also a collection of 800 metal disc masters and stampers of speeches from Mussolini's personal collection, confiscated by U.S. military forces, with the voices of Mussolini, Italian statesmen and dignitaries, dating from 1925 to 1941, including the voices of Marconi, Constanza Ciano, Pope Pius XI and XII, Queen Elena, play right Luigi Pirandello, opera composer Umberto Giordano, and many others.

The video recordings in the collection are primarily of television news programs and special events, political speeches and campaigns, press conferences, interviews, telecast proceedings of the U.S. congress, government agency information and public service television programs, meetings, and unedited video footage of historical events. There are at least 15 different obsolete videotape formats represented including 1/2-inch EIAJ open reel, two-inch quad and one-inch broadcast tapes, over 40,000 3/4-inch U-Matic video tapes; VHS, various betacam formats, and D-2 tapes.

There are also donated media items from private individuals and organizations, such as commercial newsreels on 35mm film (for example the complete Universal Newsreel Collection from 1927-1967) and news and documentary recordings from radio and television networks and cable networks that document many aspects of U.S. and world history which complement what the Federal Government itself was unable to document.

It is important to mention that special media records are often 10 to 30 years old before they arrive at NARA's doorstep, so our media collections, although very large, are only beginning to be populated with government agency-created born digital media formats.

Research, Access, and Use

To provide access and use by researchers of the media collection, there is a public audiovisual research room. This room handles over 6,000 researchers a year (an average of 20 to 30 researchers a day).

The research room is outfitted with moveable shelves that contain the most popular titles and programs on self-service reference copies on video and audio tape. Access to the holdings is provided through catalog cards, indexes, and finding aids (many created by the agencies themselves), and a growing computerized database that is online and on the NARA web site at www.archives.gov. The card catalog and the database provide detailed content and subject matter description of about 40% of the totally holdings at the collection, series, and discrete title or item level. In this media research room, researchers use individualized study carrels for playback of audio and video reference access copies. Researchers are permitted to bring their own video and audio copying equipment and blank tape (as you can see here), and to record and make copies themselves from the research room reference access copies (not the originals). There is no cost for this service. It is free to any researcher, and it allowed because most of our audiovisual materials are government-created, generally free of copyright, and do not need to be licensed. If researchers need more professional broadcast quality copies of our film footage, television or radio programs and documentaries, they can be ordered through NARA and purchased for the cost of lab duplication and a modest archival handling fee. Last year researchers purchased over 100,000 meters of film-to-film and film-to-tape copies.

There is also a separate area set aside in the research room for viewing 16mm and 35mm motion picture release prints or good condition work prints on flatbed viewing tables.

For small groups there is a 40-seat screening room and for public exhibition and screenings there is a 350-seat auditorium with projection facilities.

Who uses our holdings? The research community that primarily uses the media collection consists of film, television, and radio producers, distributors, and broadcasters. Heavy usage of our footage comes from the various American and foreign broadcast and cable networks; NBC, ABC, CBS, BBC, NHK; the Discovery Network, History channel, Learning channel, CNN,

and others around the world. 30% of the total researchers however are from the general public and the academic, educational, and scholarly community.

Acquisition, Appraisal, Inspection, and Processing

When new accessions of audiovisual records are received from federal agencies, they are evaluated by the archival staff and selections are made of those with historical and archival value based on general appraisal guidelines and specific criteria developed for each federal agency.

All items are processed and (this is very important) a risk assessment is made which helps us determine preservation priorities. An inspection is performed to match copies. For example, motion picture rolls are inspected to determine which copy is the most complete (both picture and sound) and which is the original or closest to the camera original. An inspection report is completed for each item, identifying the title or subject, and noting the condition of the media material, such as looking for signs of damage, deterioration, levels of acetic acid from the effects of vinegar syndrome, and dimensional shrinkage. If a media item (whether film, sound, or video) is in an active stage of deterioration, the item is set aside, classified as 'at-risk', and scheduled for duplication or reformatting.

Through the initial inspection, processing, and duplication, we designate and create for each media item what we call "The Archival Set" which is color-coded for easy identification and staff use.

The Archival Set

- Original / Preservation Copy.
- Intermediate Copy for Reproduction Use.
- Reference Access Copy.

There is 'The Preservation Copy': for motion picture film this is the best available copy that has been accessioned. It might be camera originals, pre-print elements or composites, negatives, or positives, whatever is found through inspection to be the best available image and sound copy and the one closest to the original camera or original recorder element. For audio and video recordings, the original or preservation copy is usually either the original recording, an edited master, or the earliest generation copy that is acquired.

Intermediate copies are coded yellow on the containers: these are the 'next best' copy in the Archival Set and are direct next generation copies of the original or preservation copy, inspected for high quality and found to match the preservation copy. Intermediate copies are used for backup and for further duplication purposes.

Reference access copies for researchers to view or listen to are marked green and for film and video are provided on consumer grade VHS video tapes. Reference listening copies for audio recordings are made either on audiocassettes, or CD-r (16 bit, 44.1 khz).

Once inspected films are re-housed in inert, non-corrosive, polypropylene, flame retardant, vented cans that are then numbered, shelved flat, and the location entered in the location database.

This same initial processing and visual inspection occurs also for accessions of magnetic recordings, videotapes, audio tapes, and audio discs. These magnetic and mechanical formats are stored vertically usually in the original manufacturer's plastic cases and containers if usable and undamaged.

Accompanying the audiovisual items and stored separately, are the very important textual records that contain production files, shot lists, rundown sheets, scene descriptions, cameraman's notes, transcripts, minutes, and abstracts of interviews, meetings, and press conferences.

Preservation Concerns

What about preservation? We are all familiar with the preservation problems inherent in all our legacy collections of analog moving image and audio collections.

There is deteriorated nitrate film. (I show this dramatic slide since some of you have nitrate film in your collections. NARA's nitrate film rolls were all been copied to triacetate safety base film 20 to 25 years ago, and of course, now suffer from the effects of vinegar syndrome). Shown on this slide is a badly deteriorated roll of acetate film, cupped, curled, and shrunken down to almost an immovable lump often referred to as the 'hockey puck' condition.

High levels of acetic acid can cause image damage and softening of the emulsion...as in this slide of black and white diacetate film of explorer Admiral Richard Byrd.

And of course color dye fading, as shown here with film strips turned pink [magenta] from a 1958 film of the Brussels World's Fair and 1961 Eastman color film of President John F. Kennedy.

Magnetic tape, whether or audio or video, is a magnetic 'sandwich' made up of binder, adhesive, and various coatings of oxide particles. Over time with improper storage conditions, high humidity, and temperature fluctuations, acetate base tapes suffer binder breakdown through hydrolysis, leading to oxide shedding, brittleness, dimensional shrinkage, cupping, and curling. Even modern polyester base analog audio tapes suffer from what is called the sticky-shed syndrome that is in effect acute binder breakdown. Sticky shed tapes when played produce a noticeable squeal and clog the playback heads with binder deposits.

Preservation Strategy

With such examples (and there are many more) of persistent, inevitable, and widespread preservation problems, what is the preservation strategy?

How do we preserve hundreds of thousands of hours of legacy material on acetate base motion picture film and on analog audio and video recordings? Not to mention the looming specter of born digital audio, video, and still picture material we all are beginning to accession and bring into our collections?

How do we protect our audiovisual heritage, these priceless strings of pictures and streams of sound, the visual and oral record of the 20th Century? How can media archivists ensure longevity, quality, and access when the content resides on media formats that contain the seeds of their own eventual destruction?

At NARA, our preservation program is by necessity multi-faceted: it is basically a combination of (1) cold storage; and (2) selective duplication and re-formatting of high-demand, deteriorating, and obsolete formats.

First and most importantly, cool, cold, and dry climate-controlled environments are used. This is where NARA has decided to place the greatest emphasis. Cold storage (at +2°C with 35% RH) is used for all acetate-base media: motion picture film, aerial film, still pictures, even microfilm; and cool storage (that is +10°C to +18°C at 30-35% RH) is used for all magnetic and mechanical media.

Cold storage is the key and the cornerstone to the preservation strategy. That is why NARA has over 2,800 cubic meters of cold storage available in Archives II and offsite at Iron Mountain, Pennsylvania.

Cold storage at freezing temperatures slows down and stabilizes acetate deterioration (vinegar syndrome), and retards color dye fading. It allows media archivists the precious gift of time to prioritize and use preservation funds wisely by identifying the most important series of items in our collec-

tions, by content and by format, and to survey those series and items at-risk (or soon to be at-risk) and in need of being re-formatted and copied in a systematic way.

As we are all aware, not all items in an audiovisual media collection are of equal historical value. Choices must be made. Priorities must be set. We cannot hope to copy or reformat every item. Some media records in cold storage will not be copied unless asked for by a researcher; other records in good condition that must be retained, will stay in cold storage and may never need to be copied.

The second part of the preservation strategy is to prioritize those audiovisual records on obsolete formats that are at-risk and cannot be played or viewed on currently and easily available playback equipment. These selected at-risk formats must be converted onto newer formats for preservation. It is important to realize that reformatting is almost always an expensive option, both in terms of cost and of skills, tools, and experienced staff, compared to providing the proper environmental storage for originals to extend their usable life.

When necessary at NARA we copy deteriorating or damaged motion picture film onto next generation polyester base preservation copies, and reformat deteriorating and obsolete audio and video recordings onto a variety of current robust professional formats to protect the failing original media. Currently we use betacam SP and digibeta for video reformatting, and analog open reel tape and CD-r wave files for audio. In this way, we develop and fill in the archival set that we discussed earlier.

I think you can see that it is evident that NARA's preservation strategy and experience at present is still that of a media format dependent archives, rather than one attempting to move or look toward digital technology for answers. We have deliberately chosen both an active and a passive conservative approach concentrating on creating and maintaining optimal storage conditions for our historical items, such as motion picture film, aerial film, and still pictures, which can reside on a shelf and benefit from cold storage providing a media life expectancy reaching into hundreds of years.

Magnetic tape on the other hand, both analog and digital, has a much shorter life expectancy, because of media obsolescence.

On the audio side, we are seeing a virtual cessation of manufacturing of analog media stock and analog tape recording devices. And on the video side, there is even greater format obsolescence, and it plagues both analog and digital, to the point where tape systems have a life span measured in terms from only ten to thirty years.

Looking to the Future

So what of the future? Remembering that preservation is the art of preventing what is inevitable. Can digital technology help?

We already know it is great for facilitating access, to produce service copies, for example streaming copies that could be put on the Web. But for preservation use in archives, is digital reformatting a potential answer?

Maybe it will be one of the answers, but it is not right now. We believe there is no permanent archival medium *per se*, and no simple answer and no one single approach.

How can there be when many of us, both institutional archives and libraries, are already wrestling with rapidly and fleeting digital technology that does not meet the need for enduring archival applications?

Digital reformatting is still an emerging practice and media archivists and custodians won't have clarity until we have more experience and objective performance measurements to guide us. In the meantime, we should not be seduced by, and sold on, the promise of new technologies to preserve our media archives. Technology is only tools, and one answer is to select and use those tools wisely while we store our materials properly in cool and cold conditions.

Le patrimoine cinématographique en France

di *Jean A. Gili*

La politique patrimoniale française en matière de films a été longtemps laissée à l'initiative privée. La naissance de la Cinémathèque française en 1936 puis de la Cinémathèque de Toulouse en 1958 permit à l'État de se décharger d'une responsabilité qui aurait dû, dès l'origine, être la sienne: on imagine mal les Archives nationales ou la Bibliothèque nationale reposant sur des structures associatives. Collectionneurs farouches à l'origine de la création d'instances de conservation, Henri Langlois à Paris et Raymond Borde à Toulouse ont longtemps été en France les figures charismatiques du patrimoine cinématographique.

En 1968, 'l'affaire Langlois' – une tentative maladroite du ministre de la Culture André Malraux de renforcer le contrôle de l'État sur un organisme largement dépendant des finances publiques pour son fonctionnement –, provoqua un traumatisme profond parmi les responsables et les usagers de la Cinémathèque française. L'association garda son indépendance mais, pour marquer sa volonté de ne plus déléguer à un organisme privé le soin de conserver les films, l'État se dota en 1969 d'un Service des archives du film (SAF) relevant du Centre national de la cinématographie. Le service public s'était ainsi donné les moyens d'une politique patrimoniale d'envergure, visant à associer conservation, restauration, valorisation et enrichissement des collections. Des installations importantes furent construites dans l'enceinte d'un ancien fort à Bois d'Arcy à quelques kilomètres de Paris.

La constitution et l'enrichissement des collections du SAF se sont appuyés sur un large système de dépôts de la part des sociétés de production et des laboratoires de développement et de tirage, l'État prenant en charge gracieusement la conservation des bobines qui lui étaient confiées. A cela s'est ajouté la mise en place du dépôt légal qui permet aux installations de Bois d'Arcy de récupérer une copie de tous les films français et étrangers distribués en France. Le système fonctionne bien puisque grâce à ce système, rattaché au SAF depuis 1996 alors que pendant les premières années c'était la Bibliothèque nationale qui récupérait les bobines, ce sont 90% des films qui sont effectivement déposés. A l'occasion de ce transfert de compétence, le SAF est devenu le SAFDL, c'est-à-dire le Service des archives du film et du dépôt légal. Le SAFDL détient aujourd'hui 70.000 titres. Quant à la Cinémathèque française, elle demeure une place forte incontournable avec ses 40.000 films essentiellement rassemblés par Henri Langlois et elle

poursuit, grâce à une aide importante de l'État, son travail de préservation des collections. De son côté, la Cinémathèque de Toulouse détient 24.000 films et participe dans sa région au travail de sauvegarde du patrimoine cinématographique. De nouveaux bâtiments de conservation doivent d'ailleurs être prochainement inaugurés.

Le coût de la politique patrimoniale

Une politique patrimoniale efficace a un coût et ce coût est très élevé. Si l'on évoque constamment les problèmes de restauration, il ne faut jamais perdre de vue que le problème numéro un est celui de la conservation. Les films ont une durée de vie limitée et leur préservation passe par des techniques d'autant plus onéreuses que les masses de bobinés à conserver sont considérables. Seule la puissance publique peut disposer des moyens nécessaires pour faire face aux enjeux économiques de la préservation des films.

Dans les années quatre-vingt, les préoccupations patrimoniales ont commencé à être reconnues comme une priorité budgétaire. En 1991, sous l'impulsion de Jack Lang, nouveau ministre de la Culture, a été lancé le plan nitrate qui prévoit le transfert systématique des pellicules *flam* en nitrate de cellulose (tous les films 35mm réalisés avant les années cinquante) menacées de disparition par érosion chimique sur un support de sécurité en triacétate de cellulose ou en polyester. L'enjeu est considérable: ce sont des millions de mètres de film qu'il faut ainsi dupliquer. Les Archives du film et la Cinémathèque française se sont mises au travail. Le plan nitrate a permis de recenser les collections et de réfléchir à une base de donnée pour le catalogage des films, il a permis surtout de vérifier l'état des copies et de retrouver des films considérés comme perdus. Le plan devrait s'achever en 2005.

Par ailleurs, les normes de conservation ont été améliorées en séparant les films *flam* des films *safety* et en organisant un *stockage* approprié. Sachant que les films résistent d'autant mieux au vieillissement chimique qu'ils sont entreposés dans des atmosphères froides et sèches, des normes précises ont été adoptées qui essaient de concilier les impératifs contradictoires de sécurité et de coût: température de 12° et taux d'humidité relative de 50%. En présence d'une nouvelle menace pesant sur les copies triacétate – le 'syndrome du vinaigre' consécutif à un autre phénomène de dégradation chimique qui frappe particulièrement les films en couleurs –, des normes plus strictes sont progressivement adoptées. De nouveaux bâtiments destinés à accueillir les copies fragiles devraient entrer en service dans les années à

venir à Bois d'Arcy: la température sera abaissée à 6° et l'humidité relative ramenée à 35% (signalons qu'à la George Eastman House de Rochester, ces paramètres sont encore plus draconiens: 4° de température et 25% d'humidité relative). On l'a compris, le travail des conservateurs de cinémathèque s'apparente au mythe de Sisyphe: les films sont comme les pierres que l'on roule jusqu'au sommet de la montagne avant qu'à nouveau dégradées elles ne dévalent la pente. Quant à imaginer que le numérique permettra de résoudre le problème et de protéger définitivement les images animées, il est bien trop tôt pour l'affirmer. Par ailleurs, en l'état actuel de la technologie, le coût d'un transfert systématique des collections est faramineux.

Ainsi, à moins de disposer de moyens considérables – en installations techniques et en personnel qualifié –, une politique de restauration a forcément une dimension sélective dans la mesure où tous les films ne peuvent pas être traités en même temps. A titre d'exemple, le SAF a restauré 9.030 films de 1990 à 2000, dont 1.690 longs métrages.

La Commission scientifique des archives du film

Créé en avril 1969 au moment de la naissance du SAF, la Commission des archives du film – elle n'est pas encore 'scientifique' – n'est d'abord destinée qu'à suivre le fonctionnement du Service. Pour disposer d'une meilleure appréhension des problèmes, des contacts sont noués avec la Cinémathèque de Toulouse dès 1972 et en 1978 elle s'ouvre à un représentant de la Cinémathèque française en la personne du cinéaste Jean Rouch. Peu à peu, le but de la commission s'élargit à l'harmonisation des politiques patrimoniales des trois organismes. Un texte réglementaire de 1984 précise: «Cette instance sera chargée de coordonner les actions du Service des archives du film, de la Cinémathèque française et de la Cinémathèque de Toulouse ainsi que d'autres organismes d'archives. Elle établira un programme de restauration et définira les grandes orientations de la sauvegarde du patrimoine cinématographique».

Nouvelle étape: en 1996, afin de mettre en place un suivi institutionnel, une Direction des actions patrimoniales est instituée au CNC. Confiée à Gérard Alaux puis à Jean-Baptiste Diéras, elle est sous la responsabilité depuis janvier 2001 de Boris Todorovich (la direction a reçu en novembre 2002 une nouvelle appellation exprimant la pérennité des objectifs, Direction du patrimoine cinématographique). Le nouveau directeur a pris l'initiative de dynamiser le rôle de la commission qui devient la Commission scientifique des archives du film. Celle-ci se réunit de deux à trois fois par an, elle fait le

point sur l'état d'avancement des restaurations, entérine les interventions d'urgence sur des copies dont l'état chimique nécessite un traitement immédiat, examine les choix internes des institutions qu'elle regroupe en matière de réponse aux demandes des ayants droit ou des responsables de manifestations qui proposent des listes de films liées aux programmations en France (festivals, rencontres, hommages) et à l'étranger (*Giornate del cinema muto* de Pordenone-Sacile, *Il cinema ritrovato* de Bologne, colloques de la Fédération internationale des archives du film, par exemple à Rabat en 2001 avec la présentation de films coloniaux restaurés pour l'occasion). Par ailleurs, si la priorité est légitimement donnée aux films français, des films étrangers peuvent être restaurés s'il s'avère qu'ils n'en existent plus de copies dans leur pays d'origine, ainsi pour un certain nombre de films américains détenus par le SAF (cf. la restauration récente d'un film de John Ford datant de 1917, *Bucking Broadway*) ou de films russes et soviétiques conservés par la Cinémathèque française. La commission s'est également fixé comme objectif de définir un programme de restauration pour les cinq années à venir. Ce travail d'envergure demeure malheureusement quelque peu ignoré et l'on peut regretter que la manifestation *Cinémémoire* née en octobre 1991 ait disparu en 1999 et que l'on ne puisse plus, une fois par an, avoir une vision d'ensemble des travaux de restauration. Des projets sont à l'étude à Paris et à Toulouse pour redonner vie à une vitrine de la politique patrimoniale.

La légitimité d'une restauration repose en effet sur la possibilité de visionner un film souvent considéré comme perdu. Ainsi, un film restauré doit être mis à la disposition des chercheurs et plus largement du public cinéphile. Certes des projections sont régulièrement organisées dans les salles de la Cinémathèque française et bientôt de la BnF qui accueillera des séances programmées par le SAF (quarante projections annuelles sont prévues), mais leur éparpillement entraîne une maigre fréquentation et un faible écho médiatique. La perspective de l'ouverture en 2004 du nouveau siège de la Cinémathèque française dans les locaux de l'ex American Center devrait offrir de nouvelles possibilités 'd'exposition' de la politique patrimoniale.

Les perspectives de la politique patrimoniale française

Le ministre de la culture Jean-Jacques Aillagon, conscient de la nécessité de mettre à plat tous les problèmes du patrimoine, a diligenté en septembre 2002 un audit sur le fonctionnement de la Cinémathèque française et a confié à Serge Toubiana «une mission d'expertise sur la politique patrimoniale française en matière cinématographique». Le dossier est complexe avec la cohabitation, comme nous l'avons vu, de structures d'État

et de structures associatives (la Cinémathèque française et la Cinémathèque de Toulouse, sans oublier l'Institut Lumière de Lyon – qui est un important lieu de mémoire – et aussi tout le réseau des cinémathèques régionales regroupées au sein de la Fédération des cinémathèques et archives de films de France). Les diverses cinémathèques sont largement aidées par de l'argent public émanant de l'État ou des collectivités territoriales. La Cinémathèque française pèse d'un poids très lourd et la puissance de tutelle peut être tentée par une politique interventionniste plus forte. Les résultats de l'audit, présentés en décembre 2002 par David Kessler, directeur général du CNC ont souligné un certain nombre de dysfonctionnements et les conclusions préconisent une remise en ordre de l'association. Une redéfinition des rapports entre l'État et l'institution est en cours: de nouveaux statuts devraient être adoptés et un nouveau directeur a été nommé en la personne de Serge Toubiana qui va ainsi pouvoir mettre en œuvres les recommandations qui figuraient dans son rapport.

La mission d'expertise confiée à Serge Toubiana a en effet rendu ses conclusions. L'auteur du rapport insiste sur le fait que les questions patrimoniales relèvent en grande partie d'une mission de service public et il s'interroge sur la question de la répartition des tâches entre le SAF (devenu en novembre 2002 les Archives françaises du film pour mieux marquer une vocation fédérative) et la Cinémathèque française. Le rapport, outre de rappeler les missions prioritaires des deux organismes (conserver, restaurer, enrichir) insiste sur la valorisation au travers de la projection des œuvres: «La politique de restauration doit être guidée par une logique de programmation». Dans cette optique, on peut imaginer que les institutions doivent concevoir une véritable politique d'accès aux œuvres, en rappelant qu'actuellement la Cinémathèque française privilégie une politique de programmation dans ses deux salles, tandis que les Archives françaises du film sont plutôt fréquentées par les chercheurs dans ses locaux de Bois d'Arcy. Par, ailleurs, la mission préconise la création «d'un rendez-vous annuel du patrimoine cinématographique qui prendrait la forme d'un festival du film restauré, doublé d'un forum réunissant les professionnels concernés».

Dans son rapport, Serge Toubiana évoque aussi le rôle de la Commission scientifique des archives du film comme un instrument de concertation entre les organismes qu'elle réunit. Selon lui, «elle devrait demain devenir la structure stratégique où se discute et se valide la politique publique de restauration, où se définissent des priorités, où se discutent des budgets». Il ajoute: «Pour asseoir son autorité, cette commission doit être composée d'experts et se situer au dessus des intérêts particuliers». De fait, réaction immédiate des responsables de la commission, pour mieux marquer la fonction de pilotage, elle est désormais rattachée directement au CNC et a

pris le nom de Commission du patrimoine cinématographique. Elle est composée, outre les représentants du CNC et des trois institutions membres, par quatre experts extérieurs dont le président (un historien du cinéma).

Le patrimoine cinématographique relève en France d'organismes multiples dont l'existence ne saurait être remise en cause. D'autres pays, comme l'Italie, connaissent une situation similaire. Le problème ne réside donc pas dans la dispersion des collections mais dans l'harmonisation des politiques de conservation et dans la transparence des inventaires afin d'assurer une nécessaire complémentarité, le tout sous le contrôle inévitable de l'État qui, dans sa position de bailleur de fonds, ne peut pas se désintéresser de l'utilisation des deniers publics et ne peut que souhaiter la claire définition des objectifs.

Bundesarchiv-Filmarchiv. Collecting, Preserving and Loaning of Films and Film Related Documents in the Central German Film Archives

di Karin Kühn

I was asked to introduce to you the Central German Film Archives with its tasks, aims, changes.

For that I will tell you something about

- its history;
- its stock;
- its structure;
- the used methods of preserving.

The Central German Film Archives is a department of the Bundesarchiv (federal archives). The Bundesarchiv keeps records and documents procured by German government, but also written sources left by prominent or political parties, societies, unions, other groups whenever they are less privat than of public interest.

The history

After the first World War there was a huge amount of military documents that had to be stored. So the first central archives in Germany, the Reichsarchiv (imperial archives) was founded in Potsdam near Berlin in 1919. In 1947 (after WW II) it was reannounced into German Central Archives.

When the Soviet Occupied Zone changed into German Democratic Republic in 1949 it became the Central State Archives of the GDR and in 1952 the government of German Federal Republic established the Bundesarchiv in Koblenz near the city of Bonn.

But what's about the filmarchives?

In 1935 Joseph Goebbels established the Reichsfilmarchiv that became one of the founding members of the Fédération internationale des archives du film (FIAPF) in 1938. After World War II the council of ministers of the GDR passed a resolution to build up a state 'filmarchiv'. It was founded in 1955. Due to the bureaucratic structures of the GDR, this Filmarchiv was a centralised institution from the beginning and operated throughout the republic. It was responsible for:

- the conservation and preservation of film historical documents produced in Germany and all over the world;
- the presentation of film historical documents in public;
- the organisation of retrospective filmfestivals and the operation of a cinema archives;
- the guaranteed availability of films for the interested public, for the purpose of new productions and for research;
- the collection of additional film accompanying documents;
- the publication of filmographic reference books.

Substantial foundations of the archival work were, besides the archives order of the GDR, the distribution orders for film materials and film accompanying documents, which formed the basis for a complete record of DEFA documentaries, feature films as well as film accompanying documents of this studio.

Already in 1954, two years after the Bundesarchiv was established in Koblenz, specialized film collecting departments had been created which, at this point in time, had only the task to register, collect, and preserve documentaries as a source for history as well as provide access to the films.

By the end of the Sixties, those tasks were also increasingly performed on feature films. Particular attention was put on the original material of older movies which was brought together in order to assess it with regard to historical aspects and to secure it for further storage by conservation.

An even further expansion of the film archives' duties occurred in 1978 when the Federal Republic of Germany and the 'state' of Berlin agreed to a treaty about the creation of a confederation of cinematheques. Within this framework of cooperation, the Filmarchiv was responsible for:

- the maintenance of a central register of the German film;
- the complete identification, accumulation and evaluation of the German film production;

- the preservation of the film stock by conservation of the original film materials;
- the description of the film material according to formal and content criteria;
- the mediation of the use and evaluation by providing copies.

With the conclusion of this treaty, the Bundesarchiv assumed the responsibility of the Central German Film Archives. The other two main participants, the Deutsche Institut für Filmkunde and the Stiftung Deutsche Kinemathek, did not have the necessary capacities of technical and storage facilities. Therefore, they were commissioned to especially manage public relations, retrospectives, publications, museum work and the collection of prints.

The stock

While the other departments of the Bundesarchiv are responsible for written government paper only, the Bundesarchiv-Filmarchiv endeavours to collect and preserve the German film heritage (at least a major, representative part of it) in general, regardless of the films' background, may it be produced by state or private money.

In 1990, when unification of both German States was executed the Staatliche Filmarchiv in Berlin held about 64.000 titles (390.000 roles). The Koblenz Filmarchiv held about 60.000 titles (343.000 roles). By merging these two collections Bundesarchiv-Filmarchiv became one of the largest film archives of the world.

Since then further amounts of films could be acquired so that the stock rose to about 140.000 titles.

Besides that there is an extensive collection of non film material as 456.500 photos, 22.700 film posters and a library with 30.010 books mainly relating on film.

The existing collection of German censorship certification cards of 1908 to 1945 has a very special importance for achivist's work because they may give useful information about original length, production company, producer, filmcontent etc.

This stock of more than 45.000 cards could be increased by getting about 25.000 German cards from the Russian film archives Gosfilmofond in 1990.

The structure

B u n d e s a r c h i v - F i l m a r c h i v

Head: Karl Griep
k.griep@barch.bund.de

Section FA 1
G e n e r a l a f f a i r s

Helmut Morsbach
h.morsbach@barch.bund.de

Central documentation of the German film production; keeping record of the holdings, including finding aids and associated material; film archives' library.

Section FA 2

A c c e s s
Hans-Gunter Voigt
hg.voigt@barch.bund.de

Answering requests for information; viewing and papering up; loans; screenings.

Section FA 3
a) D o c u m e n t a r i e s
b) F e a t u r e f i l m s

Karin Kühn
k.kuehn@barch.bund.de
Barbara Schütz
b.schuetz@barch.bund.de

Collection of German documentaries and feature films; identification, arrangement, appraisal and description of films.

Methods of preservation

Likewise several other Archives Institutions Bundesarchiv-Filmarchiv restores films by printing from celluloid to celluloid retaining the respective original format (16mm, 35mm).

The Bundesarchiv-Filmarchiv is still producing or combining 'saving packages' to preserve films, each of those consisting of three materials. This in the best case is the original negative as the first piece that is proved and mended if necessary. A duple positive is used as the second piece and source material for replacing access material. The third position takes the copy for loaning, papering, etc.

But nowadays users ask for digitised material more and more. Basically a filmarchivist has to have a look on to three different spheres when speaking about digitisation:

- restoration;
- storing;
- access, using.

As you possibly know the Bundesarchiv-Filmarchiv could reach good results in digital restoration with the very early Skladanowsky films, dating from 1895, in the year of the centenary of film 1995. One of many other less illustrious projects was Fritz Langs' *Metropolis* in 2001.

But, because restoration with digital tools is still a very expensive method we only use digital restoration in cases of very destroyed films.

Sometimes, especially in the case of colour-fading, there are no other possible tools than the digital ones, but on the other hand often there is no necessity for digital work. As an archivist, I agree that from the archival point of view, there is no better picture and sound permitted than the original film had in the early time of production.

What's about storing of film in digital way? Till now nobody knows how long the carriers for digital information are stable or when they do start to decompose. But these facts are known about film. Another point: the memory capacity of the today known systems is limited. Besides the point that hard- and software are changing continuously their standards, it would be an expensive pleasure to stay up to date in this field.

So giving easy access to the footage is the most important field in case of digitalisation today. Just this year, the Bundesarchiv-Filmarchiv started a project for digitalisation of German pre and post war news reels together with some partners as Transit GmbH, DEFA - Stiftung and Deutsche Wochenschau GmbH: about 100 hours of news-reel footage were placed into internet at www.wochenschauarchiv.de by the middle of the year. This online archives is easy to use. You can choose between a 'Classified Search' and a 'Complete Search'. The search results are each shown with a key picture, the title of the respective item, and the length of the item. If you are a registered user of this archives, you can choose the bandwidth you want for

viewing the item. The different bandwidths available are 56k/s and 250k/s. You may select sequences, collect the items in your own clip list and order the wished sequences via mail.

Well, to summarise the above facts on digitalisation it is to say that:

- Bundesarchiv-Filmarchiv will continue to preserve film by film-to-film – copying in general.
- Bundesarchiv-Filmarchiv is using digitalisation for the restoration of selected films.
- At present Bundesarchiv-Filmarchiv is going on with storing conventional celluloid film material as the most important materials to preserve film in the film packages.
- Bundesarchiv-Filmarchiv is going to use digitalisation for giving easy access to the stock for example via internet.

II

La formazione degli specialisti della memoria cinematografica

Beyond the Apprenticeship Model: the Challenges of Archival Education

di *Steven Ricci*

Where will we find the moving image archivist for the future? The emergence of the moving image archival field as a true profession with the possibility of both vocational and academic credentials is a comparatively recent phenomenon, one that has been consistently and clearly articulated as a goal only within the past two decades. Up through the end of the 1980s, all educational opportunities within the moving image archival community were offered intermittently, on a short-course or stand-alone workshop basis. Their availability was widely dispersed geographically among the congresses or regional gatherings of library and archival organizations, and available primarily to new and existing staff of institutions who were members of these organizations. One observer described the situation as of 1992:

«Aside from the occasional summer school for new archivists, organized by FIAF and held at the Staatliches Filmarchiv der DDR, and the equally infrequent single-session university classroom surveys of film preservation, there had been no attempt to offer courses of study in film preservation and film archives administration (...). The major figures in the American film archival field trained themselves (...) [they] started at the bottom and slowly graduated to administration»¹.

This last observation is especially important. Even today, in the year 2003, the overwhelming majority of film and video archivists who are working to collect, preserve and provide access to the international moving image heritage have entered the field through on-the-job experience. The development of new generations of archivists has always relied upon unsystematic and often long-term apprenticeships that tend to focus on a limited range of specialized technical skills. Such narrowly defined models of archival training have generally excluded the complex social, philosophical and cultural contexts in which modern, professional archival practice is grounded. Academic degrees, when they have had relevance, usually came from other areas of study – film or cultural history, media production, the library and information sciences, or general liberal arts studies.

¹ ANTHONY SLIDE, *Nitrate Won't Wait*, Jefferson NC, McFarland & Company Inc., 1992.

Significant progress towards university-based archival education has been made during the past two decades. An important starting point came in 1980 when the first formal declaration of the importance of archival training on an international basis was adopted and published by UNESCO in its *Recommendations for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*. The goal of this resolution was to promote the importance of moving image preservation to the world cultural heritage, and encourage international cooperation in this effort among all nations, governments and non-governmental organizations (NGOs). Article 19 of the *Recommendations* states: «Training programmes on the safeguarding and restoration of moving images should be organized, covering the most recent methods and techniques»².

The years immediately following the UNESCO declaration and throughout the 1980s saw a flowering of the regional seminars and technical symposia referred to above. A number of the regional events were held in developing nations, while the international symposia often involved the participation or collaboration of the major NG archival organizations – FIAF, FIAT (International Federation of Television Archives), IASA (International Association of Sound Archives), ICA (International Council on Archives), and IFLA (International Federation of Library Associations). These gatherings consistently received UNESCO support³.

Until the beginning of the 1990s, the development of moving image archival skills and knowledge sets was described, for the most part, as a matter of ‘training’ rather than ‘education’, be it post-secondary or continuing. Similarly, the individuals who needed to learn these skills were usually considered to be the ‘staff’ or ‘personnel’ of archives, rather than, simply and more ex-

² UNESCO, *Recommendations for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*. Adopted by the General Conference at its twenty-first session, Belgrade, 27 October 1980, Paris, UNESCO, 1980.

³ By the mid 1980s, the archival NGOs were eager to further coordinate their initiatives and to set forth a collaborative agenda for the general development of archival training on an international scale. In 1987, with UNESCO sponsorship, representatives from these and other educational organizations met in Berlin to convene a round table on curriculum development. The work of this meeting was continued in a series of follow-up discussions by an international working group, as well as internally within several of the NGOs who created ad hoc committees to articulate their individual perspectives on training issues and needs. These deliberations culminated in 1990 with the distribution by UNESCO of *Curriculum Development for the Training of Personnel in Moving Image and Recorded Sound Archives* – the first major publication on the subject to appear within the archival field. The book set forth the results of the previous round table and working group meetings under such headings as *Training Needs for AV Archivists*, *General Principles of Audiovisual Archiving*, *Recommended Standards for Training*, *Organisation and Harmonisation of Education Programmes*, and an annex of *Course Curricula* (UNESCO, *General Information Programme* and UNISIST, *Curriculum Development for the Training of Personnel in Moving Image and Recorded Sound Archives*, Paris, UNESCO, March 1990).

pansively, 'students'. The location of training was assumed optimally to be 'in-site' at 'archives' or 'archival centers,' and only rarely were 'universities' directly suggested. And the structure and scope of the knowledge to be taught was most often described in terms of a 'technical' or 'scientific' practicum that focuses on a range of specialized skills, rather than as an 'academic' model with curricular and degree offerings that combines hands-on training with broader, interdisciplinary requirements.

In the United States, the only activities of relevance within any major universities have been a few infrequent film courses with an archival focus that were offered periodically at several schools. These rare examples included single courses offered through UCLA's Department of Film and Television in conjunction with the university's Film and Television Archive, at New York University in collaboration with the Film Department of the Museum of Modern Art, and at Ohio State University with the assistance of the Library of Congress Motion Picture Conservation Center in Dayton, Ohio.

Only in the early 1990s did the impetus to develop permanent, university-based archival programs and postgraduate degrees finally emerge. A number of factors helped bring this about. For example, the 1990 UNESCO publication on *Curriculum Development for the Training of Personnel in Moving Image and Recorded Sound Archives*, despite its lingering archive-centered focus on the need to train existing personnel, did, nonetheless, assert the value of cross-disciplinary education and all-round training within all areas of archival practice -- as opposed to strict divisions of labor along lines of technical specialization. The publication also provided the initial results of a global survey of hundreds of universities -- predominantly library science and history departments -- who were asked about their potential interest in providing training for audiovisual archivists.

Also in 1990, the inauguration of a new masters-level degree in film archiving at the University of East Anglia and the appearance shortly thereafter of its first graduates on the job market opened many eyes to a new sense of the possible. In the United States and Canada, a related phenomenon began to assert itself: the growing number of college and university students -- including a significant number at UCLA -- who, despite the absence of any formal archive studies degree programs, were nonetheless forging ahead and creating their own concurrent or cross-disciplinary degrees by combining courses of study in film and television history, library science, or information studies⁴. By the mid-1990s, these students had become a visible and active

⁴ Even before this, graduates of UCLA's Departments of Film and Television and Information Studies have played leadership roles in major archival institutions. Four of these

presence at annual conferences of the Association of Moving Image Archivists, and a number were finding jobs in both non-profit and commercial archives. This phenomenon was further recognized in 1997, when AMIA began offering the world's first scholarship program in moving image archive studies – a milestone that was all the more remarkable, given that no such dedicated programs yet existed in North America.

«We have the tools, we can make him better». What then are the qualities that will constitute the minimum knowledge and skill sets for moving image archivists in the future and how can we go about changing the basic paradigm from apprenticeship to education.

graduates, for example, have occupied the following positions: president, Association of Moving Image Archives; member, Executive Committee of the International Federation of Film Archives; director, Academy of Motion Picture Arts and Sciences Film Archive; director, National Center for Film and Video Preservation. A. SLIDE, *Nitrate Won't Wait...* citato.

Le cinéma, comme objet patrimonial, est une fausse évidence: conséquences pour l'action et la formation

di *Marc Vernet*

Avant d'aborder un certain nombre de points sur la formation aux métiers des archives de cinéma, je voudrais, pour la bonne compréhension de ce que je vise, revenir un instant sur le titre de notre après-midi, titre qui fixe le cadre même de mon intervention: «La formation des spécialistes de la mémoire cinématographique».

Ce titre est clair, à la fois dans sa compréhension – chacun de ses termes ne présente aucune difficulté d'entendement – et dans sa visée – on saisit tout de suite le champ qu'il définit, les conditions qu'il y met et l'objectif à atteindre –. Et pourtant, il repose à mes yeux sur au moins une métaphore (la mémoire), un objet indéfini (le cinéma), un malentendu (des spécialistes) et une absence (la formation).

a. La mémoire

En tant qu'elle est forcément liée à un individu ou un groupe d'individus, elle emporte avec elle ses limites: mémoire des anciens, des cinéphiles des années 50-60, des archivistes, de la critique cinématographique...? De plus, le terme réfère à quelque chose qui serait déjà là, fragile peut-être mais déjà constitué et déjà précieux (la mémoire, c'est ce qui doit obligatoirement être conservé), comme un impératif catégorique. Or notre souci est d'organiser l'action non seulement pour ce qui est déjà là, dans les fonds, dans les collections, mais aussi pour ce qui peut ou doit y entrer aujourd'hui et demain.

C'est pourquoi au terme de mémoire, encore un brin romantique, je préfère le terme de conservation du cinéma, qui pose en termes plus techniques et plus pragmatiques, mais aussi plus problématiques (que conserver, comment, pour qui?) la question de la mémoire.

b. Les spécialistes

Au cours d'un précédent colloque, la présidente de l'Association des cinémathèques européennes rappelait vivement ceci en parlant des responsables aujourd'hui de la conservation du cinéma: «Nous sommes tous des amateurs». Parce que nous sommes encore les héritiers des fondateurs, qui se sont lancés dans l'aventure sans la moindre idée du b-a-ba nécessaire et parce qu'à ce titre nous avons été formés sur le tas avec les moyens et les risques du bord, et dans le secret d'un splendide isolement.

Dans nos institutions, le professionnalisme a longtemps fait défaut à tous les étages, qu'il s'agisse du management, des techniques de catalogage ou des techniques de conservation, au nom de la passion du cinéma, du manque de moyens financiers et techniques, de la cooptation, et des urgences successives sans fin.

Dans ces conditions, les responsables sont des militants du cinéma comme objet culturel, comme art, comme don du fondateur à conserver et transmettre... L'absence de reconnaissance et de moyens les a confortés dans cette posture militante, mais celle-ci a son tour les a souvent empêchés de mettre en place les moyens et les compétences nécessaires faute d'admettre auprès d'eux d'autres points de vue et d'autres compétences que les leurs.

Le fait de ne pas être un spécialiste, un technicien pointu n'est pas nécessairement un défaut: le non-spécialiste peut avoir une capacité à arbitrer, à mettre en évidence des dysfonctionnements, à appeler au dialogue et à la concertation des spécialistes enfermés dans leur domaine. Mais le militant peut être comme un spécialiste sans en avoir la technicité, au sens où comme lui il peut ne voir midi qu'à sa porte.

Si un spécialiste est celui qui est le seul à savoir faire ce qu'il sait faire, et donc n'a de comptes à rendre à personne, et qui dès lors échappe au dialogue et à la concertation, alors il est dangereux pour nos institutions où le travail en équipes structurées est fondamental. C'est pourquoi je préfère, au terme de spécialiste, celui de professionnel. Le professionnel détient lui aussi un savoir spécialisé, mais ce savoir spécialisé se doit d'être mis au service d'une équipe, d'un projet et d'une institution.

c. La formation

Le premier constat à faire est qu'elle n'existe pas, en matière de conservation du cinéma, en tant que cursus organisé, complet, diversifié et spécifique. Seules existent des formations particulières (chimie, catalogage, projection...) et la formation sur le tas, qui est une forme de formation particulière

(on est formé dans un domaine et un seul dont ensuite on ne sort pas). Le second constat est celui d'impasses successives:

- la formation universitaire n'est pas orientée vers les métiers des archives;
- la formation aux métiers des archives n'est pas orientée vers le cinéma;
- la formation sur le tas est à la fois autiste (elle ne communique pas avec l'extérieur) et aphasique (elle ne sait pas définir son objet).

Le troisième constat est que dans ces conditions, il n'est pas rare de rencontrer dans les archives de cinéma une forme de résistance à la formation, par auto-définition des compétences requises, par refus d'examiner l'état de ses compétences et d'évaluer ses besoins, ce que souvent vient renforcer le refus de l'institution de se situer dans un paysage patrimonial et de définir les missions prioritaires.

Au total, on aboutit à une situation définie par des attentes institutionnelles croisées mais bloquées, personne n'étant en mesure de faire vers l'autre le pas nécessaire.

d. Il n'y a pas d'objet «cinéma»

Il n'est pas rare d'entendre tel spécialiste nous intimer l'ordre qu'en matière de cinéma, «il faut tout conserver», la moindre affiche, le moindre objet dérivé, le blouson porté par l'acteur, quand ce n'est pas la salle de cinéma elle-même avec ses projecteurs: le patrimoine deviendrait ainsi coextensible à son objet.

A partir de là, qu'entend-on conserver? Le film muet oublié parce qu'il représente une forme d'art? Le film comique à gros succès parce qu'il représente une forme d'industrie? Le film documentaire sur la vie des baleines parce qu'il représente une forme de loisir? Et ce pour le cinéma régional, national, européen, occidental, mondial? Avec le film, ses différentes versions, les affiches, les scénarios, les photographies de repérage, de tournage, d'exploitation, les dessins préparatoires, les coupures de presse...

En rester à une idée vaguement consensuelle du cinéma revient à se réfugier dans un grand Tout indifférencié, où tous les documents, toutes les images, toutes les productions sont mis sur le même pied d'égalité, mais en sachant en fait pertinemment que ce Tout restera à jamais inaccessible, impossible à constituer et à gérer. Pour l'institution, cela revient à refuser de définir des objectifs de travail, de projets avec un échéancier et un budget de réalisation, de plannings de chantiers à mener à bien pour atteindre d'autres paliers d'action culturelle. On justifie alors cette position par la nécessité de

gérer le passé (ce qui est déjà là, les trésors enfoncés dans les masses inertes de documents) et les problèmes qu'il a engendrés, pour entrer dans un cercle vicieux dans lequel la préservation du passé est le seul objectif pour l'avenir. On ne conserve alors plus le cinéma, mais on conserve la façon dont le cinéma a été conservé par le passé. On se cantonne à la réactivité sur impulsion de l'extérieur pour une gestion au coup par coup (opportunité d'une acquisition proposée, demande de copie, manifestation, programmation...).

I. De l'urgence à formaliser les missions, les fonctions et les procédures

Or d'une part les nouvelles technologies (bases de données et réseaux pour le catalogage des fonds et l'information sur le cinéma, numérisation des documents, web pour l'échange d'information), et d'autre part la concurrence (chaînes de télévision consacrées au cinéma, DVD, entreprises privées de conservation et de restauration) obligent à repenser la position et la fonction, dans ce nouveau paysage, des institutions patrimoniales cinématographiques, et à repenser la position et la fonction de chaque service et de chaque personne à l'intérieur de cette institution.

D'où l'urgente nécessité de formaliser – c'est-à-dire d'explicitier pour tous de façon raisonnée, structurée et comparative –:

- les métiers (quels sont les services fondamentaux de l'institution?);
- les fonctions exercées et les compétences requises;
- les rôles de l'encadrement;
- les procédures et les chaînes de travail de A à Z sans omettre une seule étape;
- la typologie des documents traités (qu'est-ce qu'un périodique, une photo d'exploitation; une maquette de décor, un story-board, pour ne parler que du non-film);
- les objectifs et les programmes de travail (gestion de projets).

Steve Ricci parlait tout à l'heure à très juste titre des vertus managériales d'un simple *'journal of mistakes'* dans le cours d'une restauration de film, c'est-à-dire de l'éclairage des procédures de décision et de mise en œuvre, que les nouvelles technologies et l'histoire du cinéma rendent extrêmement complexes, et surtout de la capitalisation des réflexions conduites, des scénarios choisis et des résultats (satisfaisants ou non) obtenus. Ces *'journaux de bord'* sont des plus précieux pour reprendre un chantier abandonné en raison des impasses qui viennent à y être découvertes, par exemple, mais aussi pour

former le nouvel arrivé, pour partager le savoir-faire dans l'équipe en cas d'absence d'un collègue, etc.

Sans cet effort de formalisation, pas d'outils informatique possible, pas de partage des connaissances, pas d'évaluation des besoins en formation, pas de capitalisation des acquis, pas d'éradication des dysfonctionnements, pas d'économies d'échelle.

Tout ceci peut apparaître, au cinéphile, terriblement technocratique. Je tiens pour ma part que si l'on veut réellement se consacrer à la conservation du patrimoine cinématographique, si l'on est attaché à l'enrichissement de son histoire et de sa compréhension, alors on se doit de gérer les moyens à mettre en œuvre en les faisant fructifier au maximum.

II. Se former, ailleurs

Etant donné ce qui a été dit tout à l'heure, il devient clair que la formation, clé de l'avenir des archives de cinéma, ne peut pas être dispensée uniquement à l'intérieur de celles-ci, car les compétences recherchées ne se trouvent pas à l'intérieur, mais à l'extérieur dans des institutions qui ne sont pas directement concernées par le patrimoine cinématographique (par exemple, pour le non-film, pour la conservation du papier, des dessins, des photographies, mais aussi pour le film, comme pour la numérisation de documents...).

La formation des personnels, recherchée pour leur professionnalisation s'inscrit dans une figure à quatre pointes constituées par:

- les institutions patrimoniales traditionnelles (musées, bibliothèques, archives, et leurs instituts de formation);
- les institutions patrimoniales cinématographiques;
- l'industrie (informatique, laboratoires, restaurateurs etc.);
- l'université (enseignement de l'histoire et de l'esthétique du cinéma).

Les institutions patrimoniales traditionnelles ont une expertise technique et scientifique de très haut niveau et partagée par un grand nombre de professionnels au sein d'une hiérarchie à la fois fine et étendue, avec leurs propres filières de formation. Si elles ont souvent peu d'expérience dans le domaine du cinéma et de ses usages patrimoniaux, elles ont une haute technicité en matière de conservation et de restauration, et elles s'appuient sur des compétences des plus riches en matière d'histoire, d'histoire de l'art, d'iconologie, de travaux iconographiques, de constitutions de catalogues,

d'organisation d'expositions pour lesquelles la question des droits d'exploitation n'est pas nécessairement un handicap.

Les institutions patrimoniales cinématographiques peuvent disposer d'une expertise technique et scientifique élevée, mais avec peu d'individus et sans système hiérarchique associé. Les compétences y sont la plupart du temps constituées sur le tas puisqu'il n'existe pas de filières de formation organisées. Les activités de programmation sont centrales dans ce dispositif, grandes consommatrices de temps et sans capitalisation réelle (une programmation chasse l'autre), et toute autre activité se heurte à la question des droits d'exploitation des documents conservés.

L'industrie est en pointe pour la technologie, elle fonctionne sur projets à des fins de profit symboliques et/ou financiers. Elle peut bénéficier d'aides publiques. En matière de conservation et de restauration, le règlement de la question des droits est un préalable qu'elle tient à remplir. Les compétences managériales, économiques, techniques sont réputées être les plus élevées possibles, et l'investissement dans la recherche est important mais associé à l'attente d'un retour sur investissement.

L'université est réputée détenir le savoir en matière de recherche, d'histoire du cinéma, d'évaluation esthétique (les deux étant encore souvent et largement soumise au principe critique de la politique des auteurs), et elle commence à développer des recherches et des enseignements en matière de droit, d'économie, et plus récemment encore un enseignement concernant la médiation culturelle. Mais les bases de cet ensemble ont été développées hors archives, notamment parce que celles-ci restaient largement inaccessibles: on retiendra toutefois que cela constitue un cercle vicieux, car les chercheurs en cinéma n'étant pas formés au travail sur archives, les raisons d'ouvrir celles-ci restent minces. De plus, l'histoire du cinéma et l'évaluation esthétique universitaires sont incommensurables aux besoins des archives dont les documents, film et non-film, relèvent justement d'une autre histoire et d'une autre évaluation esthétique (hors de la notion d'auteur, au sens littéraire du terme). Les compétences managériales sont faibles, qu'elles concernent la relation enseignant-enseignant ou la relation enseignant-étudiant, en raison de l'importance de la gestion de carrière qui ne favorise pas la création et la gestion de projets. De plus, la tradition universitaire pousse à la formation désintéressée, non contrainte par l'existence de débouchés: dans ces conditions, elle n'entend pas former à des métiers définis, et donc pas à ceux des archives de cinéma.

Ce rapide tour d'horizon dessine à la fois des potentialités et des attentes non satisfaites. Elles sont claires pour la relation patrimoine 'classique' – patrimoine cinématographique, sous réserve d'une humilité réciproque: que le patrimoine cinématographique accepte de ne pas s'envisager comme trop

spécifique pour être comparé à d'autres disciplines et que le patrimoine 'classique' s'efforce de respecter ce que le cinéma peut avoir de spécifique. Potentialités et attentes sont également claires dans la relation 'université – archives', mais au prix d'ajustements importants, dont les clés résident sans doute d'une part dans la résolution des questions liées à l'encadrement des personnes, qu'il s'agisse des jeunes chercheurs ou des personnels des archives, et d'autre part dans l'harmonisation des calendriers de chantiers, entre par exemple une recherche historique universitaire et un chantier de traitement physique et intellectuel d'un fonds cinématographique (ce qui supposerait que préalablement ait été réglée la question de l'objet de recherche: l'objet patrimonial reste aujourd'hui encore étranger à l'échelle des valeurs de recherche de l'université).

III. Qui former, à quoi?

Il faut aujourd'hui former les personnels des archives, leurs formateurs et les publics. Il faut former les personnels en fonction de leur appartenance à une entreprise patrimoniale consacrée au cinéma, de leurs tâches et de leur évolution. Ces formations ne sont réellement possibles qu'à partir du moment où elles correspondent à une demande du personnel, qu'il aura donc fallu au préalable faire adhérer au plan de formation. Nombre d'entre elles ne peuvent être aujourd'hui assurés que par des compétences externes, mais il ne faut toutefois pas oublier les vertus formatrices d'actions conduites à l'intérieur des archives de cinéma, dès que ces actions sont à la fois nettement définies et que leur caractère didactique est affirmé en tenant compte des compétences à développer et des objectifs à atteindre.

Il faut donc les former à l'histoire du cinéma, dans toutes ses composantes, y compris les plus balbutiantes: histoire économique, institutionnelle, juridique, des techniques, des supports, des métiers. Cette histoire-là, qui est appelée par les œuvres et les documents à traiter, est évidemment beaucoup plus vaste que l'histoire classique du cinéma.

Il faut les former au traitement intellectuel: inventaire, catalogage, indexation, pour lesquels des normes internationales sont à la fois à appliquer et à aménager, et procédures d'acquisition. Ce dernier point est à la fois important et difficile puisqu'il présuppose la définition d'une politique traduite dans une charte documentaire. Cette charte documentaire doit être établie en fonction des objectifs de l'institution (ceux-ci doivent donc en amont avoir été définis) et des besoins des usagers (ceux-ci doivent avoir été analysés et configurés).

Il faut former au traitement physique: stockage, conservation, restauration et logistique des œuvres et des documents (sur ces points, le cinéma n'est guère différents d'autres objets ou arts). La logistique des œuvres et documents est un point dont l'importance est grandissante, en raison de la multiplication des mouvements internes et externes, dus à la diffusion de la demande externe et à l'accroissement des besoins internes (numérisation par exemple).

Il faut former au travail sur projet, sur objectifs et en groupe, ce qui pré suppose une appropriation par le personnel de ce mode de fonctionnement, sa mise en place progressive, accompagnée par la mise en place de l'encadrement intermédiaire, d'une définition des responsabilités et de leur répartition, et la pratique régulière de 'débriefing' sur la réalisation des projets et l'atteinte des objectifs.

Il faut former à l'accueil des publics et au traitement de ses demandes: écoute, analyse et contextualisation des demandes, typologie des demandes, élaboration d'outils de réponse (répertoires, annuaires, dossiers documentaires etc.). Cela suppose que le personnel soit en mesure d'assumer et de présenter la politique conduite par l'institution.

Il faut enfin former à la valorisation ou à l'exploitation des œuvres et des documents. Cela suppose un éclaircissement radical sur leur statut (don, achat, dépôt d'une part, ayants-droit de l'autre) et une connaissance actualisée du droit et de la jurisprudence: inutile de souligner combien cela s'écarte des origines des cinémathèques et du fonctionnement qui en a découlé, mais inutile également de souligner que si ces aspects juridiques ne sont pas traités à fond, on se condamne à courte échéance au pur stockage et à quelques moments de contrebande. Mais valorisation et exploitation ne se confondent pas avec l'aspect marchand de la circulation des œuvres et des documents: elles comportent une réflexion sur la manière de les présenter, de les offrir, de les documenter, de les signaler, donc une réflexion sur leur sélection à fin de présentation et sur la structuration des rapports qu'elles et ils peuvent entretenir entre eux.

On ne peut plus en effet se reposer sur la dimension artistique et patrimoniale du cinéma pour attendre le public, il faut offrir à ce dernier de nouveaux regards, de nouvelles perspectives, de nouveaux domaines pour susciter et alimenter sa curiosité. Naturellement, la valorisation et l'exploitation sont intégrées dans toute pensée muséographique (techniques de présentation, accrochage, cartels, documents d'accompagnement etc.). On aura garder à l'esprit que ce travail d'exploitation a forcément, au bout d'un certain temps de pratique, un effet retour sur le catalogage et le traitement des œuvres et des documents, parfois en amenant à revoir des catégories de classement ou de catalogage en affinant les dénominations, c'est-à-dire notre perception des œuvres et des documents.

Dans chacun de ces domaines, il va de soi qu'on aura pris soin de définir les objectifs de la formation et surtout les limites de la spécialisation, puisque la formation n'a pas pour objectif de tout faire faire par le personnel, ou de transformer chacun en expert de telle ou telle technologie qui doit rester un outil, mais d'une part de se doter des compétences actuelles requises pour le traitement des fonds et d'autre part de l'expertise nécessaire pour cadrer les travaux réalisés en externe par des spécialistes (restaurateurs, informaticiens, laboratoires...) afin de savoir établir un cahier des charges et, à l'autre bout de la chaîne, assurer le contrôle qualité au moment de la livraison.

Il faut également ne pas hésiter à former les ... formateurs, pour que leur enseignement puisse tenir compte des attentes de l'institution et des personnels, du background sur lequel s'édifie le plan de formation, et des objectifs poursuivis en termes de fonctionnement général et de service. Autrement dit, c'est une formation sur mesure qui est nécessaire, même s'il s'agit d'un enseignement aussi répandu et classique que celui des langues. C'est en effet faire preuve d'une double exigence: exigence d'expertise professionnelle par le formateur, mais exigence aussi de la reconnaissance des besoins de l'archive dans son fonctionnement et dans son développement. Cela signifie en retour que l'archive fasse un effort d'explicitation de ses problèmes et de ses pistes pour les résoudre, en sensibilisant l'intervenant aux nœuds de question que peuvent poser le traitement d'un type de fonds, la rédaction d'un cahier des charges, la typologie des demandes des publics.

Et pour que l'ensemble soit complet et aussi efficace que possible (mais la formation est une action de longue haleine), il faut aussi former les publics. Il ne s'agit pas ici de les dresser à respecter l'ensemble de nos règles internes (c'est une tentation fréquente pour tous), mais plutôt de leur expliciter notre offre et le type de services que nous sommes en mesure de rendre, en exposant clairement les fondements et les limites de cette offre et de ces services. Cela peut être assumé par le personnel, qui veillera de façon positive à informer sur les possibilités offertes par d'autres dans le même secteur de façon à ne pas donner l'impression d'en rester à un format préétabli et unique. C'est le préalable, mais il est aisé d'imaginer d'autres actions de formation plus constructives encore en direction des publics: initiation à la recherche documentaire en utilisant aussi bien les ressources présentes dans l'institution que les ressources extérieures (bases de données ou sites par exemple), information sur la recherche de documents en synthétisant des demandes récurrentes en la matière, lesquelles demandes peuvent à terme faire l'objet d'un contrat avec le demandeur régulier, initiation au travail sur documents d'archives en liaison avec des chercheurs, initiation au travail sur des documents peu utilisés (affiches, dessins, photographies etc.). L'objectif est ici de diversifier la demande afin que celle-ci (qui est initialement extrêmement

formatée et répétitive) se renouvelle et se transforme en accompagnant l'ouverture progressive des fonds.

IV. Eléments pour une conclusion

Paradoxalement, tout se passe comme si, pour bien servir le cinéma et la conservation de ses traces, il fallait au préalable passer par une vaste opération de désacralisation et de relativisation de l'objet à traiter, en refusant de vouloir tout couvrir du champ, en fixant pour le moyen et le long terme des priorités dans le traitement, la communication et la valorisation, quitte à devoir régulièrement arbitrer avec des demandes, des opportunités ou des urgences au coup par coup qu'on n'hésitera pas à rejeter pour ménager les forces et se consacrer à l'essentiel. Cela peut choquer: un jour, un responsable d'une archive de cinéma me demandait si, au cas où il offrirait à la BIFI un catalogue rare en serbo-croate, je serais vraiment en mesure de le refuser. Ma réponse fut si claire qu'il en fut offusqué: je pense en effet que cet exemplaire devrait être aujourd'hui confié soit aux Serbo-croates eux-mêmes, soit à une institution spécialisée dans la culture serbo-croate. Le contraire relève à mes yeux d'une grande prétention culturocentrique. Si on peut comprendre les raisons qui font dire à Raymond Borde dans ses ouvrages sur les cinémathèques qu'il faut tout garder, il est clair aujourd'hui que non seulement le mot d'ordre est vain (personne ne peut tout garder), mais il est de plus dangereux (tout garder, c'est ne rien faire) et anachronique (aujourd'hui, les archives de cinéma ont les moyens d'œuvrer à leur complémentarité).

L'archivio multimediale tra arte e scienza

di *Elisabetta Bruscolini*

Con l'affermarsi delle nuove tecnologie anche il mondo degli archivi si è trovato ad affrontare un diverso modo di lavorare. L'opportunità di utilizzare strumenti informatici, che danno la possibilità di conservare, catalogare e consultare materiali cartacei e non con sistemi innovativi, diversi anche filosoficamente da quelli tradizionali, ha reso questi luoghi meno meramente conservativi e più aperti verso l'esterno.

Tali strumenti stanno cambiando sostanzialmente il volto dell'archivio, rendendolo più facilmente ed immediatamente accessibile, anche a distanza, a ricercatori e studiosi. Al contempo va cambiando la stessa figura professionale dell'archivista, che dovrà in futuro possedere conoscenze scientifiche oltre che umanistiche ed orientarsi in molte discipline, relative alle diverse tipologie di beni ed ai molteplici supporti di cui si dovrà occupare.

Se, anche in passato, chi operava in un archivio ha dovuto imparare a confrontarsi con il deterioramento della carta e degli inchiostri, con l'inevitabile svanire dell'immagine fotografica, con le tecniche di restauro, ed avere dunque a che fare con un minimo di preparazione di tipo scientifico, oggi sono molti di più i campi nei quali è necessario avere competenza, dal momento che gli archivi danno origine a banche dati ed assumono un carattere sempre più multimediale, raccogliendo, oltre alla 'carta': film, fotografie, video, CD, DVD e quanto altro in futuro sarà inventato.

Ritengo che tutto questo accresca l'interesse di un lavoro che, in passato, è stato a volte visto come monotono ed arido, diminuendone la ripetitività ed arricchendolo di funzioni diverse, in particolare in questo momento, in cui si attraversa ancora una fase pionieristica e propositiva, nella quale si è chiamati non solo ad eseguire, ma anche a ricercare, inventare, trovare soluzioni, dare idee.

In un vicino futuro l'informatizzazione degli archivi, sia privati che pubblici, sarà inevitabile ed anche lo Stato, con il suo immenso patrimonio, dovrà attrezzarsi a questo passaggio epocale nella gestione ed organizzazione dei suoi fondi. In futuro gli archivi, organizzati in modo da essere consultabili su supporto elettronico, costituiranno una miniera di contenuti per il mondo della comunicazione e dell'informazione e costituiranno una fonte di reddito per chi li possiede. Non è un caso se il guru dell'informatica, Bill Gates,

ha acquistato milioni di immagini fotografiche ed in movimento ed ha creato una grande società di gestione e commercializzazione, che ha assorbito altre importanti agenzie del mondo.

Da tali considerazioni nasce l'esigenza di preparare una nuova figura di archivistica multimediale e dunque di organizzare un corso specifico, avendo verificato che oggi in Italia esistono solo esperienze sul campo, ma non strutture formative organiche che preparino ad affrontare il mondo degli archivi in un modo che sia al passo con i tempi.

Tale corso è stato nei mesi scorsi promosso e realizzato dalla Scuola nazionale di cinema, in collaborazione con la Scuola speciale per archivisti e bibliotecari e con la Facoltà di economia dell'Università "La Sapienza" e si è svolto a Roma dall'ottobre 2002 al maggio 2003, grazie al sostegno della Camera di commercio di Roma.

Sono state affrontate tutte le materie principali che riguardano il lavoro in un archivio multimediale, con un'attenzione particolare per i temi più attinenti alle tipologie di materiali conservati negli archivi della Scuola nazionale di cinema, dove si è svolta la parte pratica del corso. Un ruolo di rilievo ha avuto la formazione di base nelle discipline informatiche e in tutti gli argomenti connessi alla multimedialità, partendo dalla considerazione che, nella formazione di un archivistica 'moderno', non si possa prescindere da conoscenze in tali campi.

Le lezioni, per un totale di 400 ore, sono state tenute da vari docenti, su molteplici argomenti, suddivisi in moduli tematici, a carattere generale: elementi di storia dell'immagine fissa e in movimento, archivistica, restauro, legislazione dei beni culturali, informatica e marketing delle collezioni; ed a carattere particolare - cineteca, fototeca, manifestoteca, videoteca.... Per ulteriori 200 ore di stage gli studenti hanno approfondito il lavoro della cineteca, fototeca e biblioteca della SNC e hanno inoltre visitato altri importanti archivi, che stanno informatizzando il proprio patrimonio.

Ritengo che, la formazione poliedrica di questo corso di archivistica multimediale abbia arricchito le conoscenze di coloro che hanno partecipato e abbia loro consentito di accostarsi ad un nuovo genere di cultura umanistica, che, come accadeva nel Rinascimento, riconcilia l'Arte e la Scienza, temperando discipline tra loro diverse, e richiede apertura mentale, flessibilità, grande disponibilità al lavoro di gruppo, doti che aiutano ad applicarsi nello studio con risultati migliori e a rendere il lavoro più appassionante ed interessante.

Un'esperienza formativa quale quella sopra descritta aiuta considerevolmente nel lavoro quotidiano di un archivistica che abbia a che fare con materiali diversi e con un approccio alla materia archivistica di tipo nuovo. Conoscere meglio i supporti e le tecniche, sapere valutare i materiali che si trat-

tano, avere maggiore consapevolezza sul diritto d'autore mette nella condizione chi opera in un archivio di occuparsi con competenza anche di nuove acquisizioni, di conoscere il valore delle cose, di farne un uso corretto e di sfruttarle al meglio. Importante naturalmente è sempre avere anche una particolare sensibilità e l'intuito che aiuta a scegliere ciò che è di maggiore importanza all'interno dei singoli archivi. Difatti gli alti costi di informatizzazione dei materiali impongono delle scelte che devono essere fatte con consapevolezza.

Di particolare importanza, novità ed interesse in questo momento è il lavoro negli archivi fotografici. La fotografia, come del resto il cinema, è da poco tempo diventata qualcosa da conservare con attenzione e in molti casi il valore delle foto si è immensamente accresciuto, in particolare per quanto concerne la foto d'arte.

Come il cinema, la fotografia concilia arte e scienza, dato che è resa possibile dall'evoluzione tecnologica. Essendo la fotografia riproducibile e non esemplare unico costituisce un fatto di tipo nuovo l'ingente valenza economica, che è data ad alcune stampe, anche se, spesso, il relativo negativo è disperso o è stato distrutto. Le quotazioni sono in alcuni casi talmente alte da sorprendere e l'attenzione da parte dei collezionisti per il settore è in fase crescente. Il valore di alcuni scatti è dato anche dalla loro rarità. La fotografia, infatti, oltre ad essere deperibile è stata utilizzata fino ad oggi non tanto per essere appesa nelle gallerie, se si esclude la foto d'arte in senso stretto, quanto per dare visibilità ai fatti di cronaca o a fini illustrativi. Il lavoro di molti fotografi, avendo principalmente un utilizzo legato all'attualità, si è dunque disperso tra agenzie, giornali e editori e dunque è molto difficile ricostruirne l'opera completa. Gli archivi fotografici rimasti intatti sono veramente pochi e d'ora in avanti è importante che siano conservati nella loro integrità, essendo la fotografia un bene tutelato e costituendo un archivio completo una prova documentale di straordinario interesse della vita artistica di un dato fotografo.

Come spesso accade il mercato si è accorto del valore dell'opera fotografica prima delle istituzioni pubbliche, da una parte alimentando un notevole collezionismo e dall'altro sempre più ricercando contenuti per un mondo nel quale si moltiplicano i mezzi di comunicazione. Prima che questi fenomeni di per sé utili alla valorizzazione degli archivi divengano un ulteriore modo per disperderli è importante che anche le istituzioni preposte prendano coscienza del patrimonio rappresentato dalla fotografia e si facciano carico di raccogliero, preservarlo e valorizzarlo.

L'alta deperibilità, soprattutto del materiale a colori, rende necessari interventi urgenti per la preservazione e l'utilizzo di personale consapevole e preparato che sappia come intervenire e a cosa dare la priorità. In tale settore

come ancor più in quello cinematografico lo spazio lasciato all'improvvisazione può avere come conseguenza la perdita di preziosa documentazione e di opere di valore. Agire sulla formazione e dare possibilità di lavoro a forze nuove e consapevoli è dunque uno dei compiti che l'Università o altri organismi formativi qualificati devono assumersi.

Il campo degli archivi fotografici e filmici potrà dare ottime opportunità di lavoro quando si capirà fino in fondo che queste arti del Novecento sono depositarie della memoria del secolo scorso, della storia recente, di una parte della contemporanea storia dell'arte.

Training Moving Image Archivists in Canada and North America

di *James Turner*

Introduction

In this paper we will broaden the context of cinema and other documents on film to cover moving images stored on all supports. Archivists now need to be able to manage moving image collections stored in a number of formats, including film, magnetic tape supports, optical supports, and computers. While many heritage collections contain only material on film, moving images are now created and archived using a number of other supports. Those who receive training as archivists need to manage all of these, since much of the theory of management of moving image collections is common to all moving images. This reflects the problem of which we are all aware, namely that institutions were formerly organised in terms of the available technologies (e.g. FIAF/FIAT, National Film Preservation Board / National Television Preservation Board, etc.). Now, because of technological changes we have witnessed in the twentieth century and beyond, it is necessary to broaden the concept to include all moving images. This is reflected in the name of the Association of Moving Image Archivists, for example.

Because of the unique characteristics of moving image collections, archivists who manage these collections need special skills in addition to those they learn as part of their training in programmes leading to a degree in archival science. Historically, these skills have been learned on the job, using a kind of apprenticeship model. The archivist takes a position in a moving image archives and those who already possess the technical skills for cleaning film, repairing it, copying it, storing it, and so on, pass them on to the new archivist.

More recently, the nature of moving image collections has changed considerably. Film collections already had to deal with the reality of numerous formats and types of film, but many new technologies for producing moving images have come into existence. Managing moving images produced using these technologies requires specialised technical expertise on the part of archivists. Thus the world of managing moving image collections is considerably more complex now than it was even ten years ago. It is no longer enough to learn on the job, and more formal training has become necessary. The

question of moving toward a digital environment for the production of moving images is a major factor in the changes that have taken place. It brings with it new possibilities and new tasks for the archivist, such as storing moving images online, exchanging them between computer systems, managing master copies in new ways, and ensuring preservation of digital files. The new tasks for the archivist go much further than this. Management of the metadata required for managing digital images involves working out metadata sets for cataloguing and indexing, rights management, and so on, not to mention the technical aspects of the digital files, setting standards, adopting uniform methods, storage and retrieval in electronic systems, and so on.

Clearly these technological changes bring us into a new world of collection management, and changes in the technology bring changes in archival theory. We are like explorers discovering a new world. Thus in recent years considerable effort has been made in improving formal training aimed specifically at moving image archivists. This paper attempts to outline the efforts made in North America. It looks at the role played by the key institutions and professional associations involved in studying the problem and finding solutions. It identifies the schools that offer degree programmes. It describes training offered by continuing education programmes in various contexts. Finally, it looks at perspectives for the future.

Background

Two studies provide a portrait of the situation and outline training needs. A report published in 1990 by Unesco (UNESCO 1990) was a collaborative effort involving the International Council on Archives (ICA), the International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), the Fédération internationale des archives du film (FIAF), the International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), and the Fédération internationale des archives de télévision (FIAT). The report noted that «although in-house training, summer schools, seminars and symposia can impart knowledge to participants and also the know-how and skills needed for certain jobs, they will never be a substitute for professional education based on scientific methods» (chapter 1, 1.1). The report further noted that «while university education for traditional library and archives careers is possible in many developed countries, no university, film or tv school specialises in av archives operations» (chapter 1, 1.4). The Unesco report went on to recommend levels of training and essential curriculum content for programmes.

The Education Survey conducted by the Association of Moving Image Archivists (AMIA 1998) is the other important document which gave a por-

trait of the situation in regard to training. The Association's Education Committee surveyed its members to «gather information on members' opinions about their educational needs as they pertain to moving image archives». In addition, the Committee «planned to use the results of the survey to assist in developing programs and setting priorities» (AMIA 1998, *Background*). Since the survey was conducted among those who are already practitioners in audiovisual archives, it concentrated on continuing education. Questions were related to areas such as workshops, manuals and brochures, scholarships, internships, and mentoring. However, one question was concerned with formal training in a programme leading to a degree: «Do you think AMIA should encourage the development of moving image education in a curricular degree program?» In response to this question, 70% supported the concept. This may seem low, but it is important to remember that the point of view was how the association's resources might be allocated. As further evidence of the association's support of curricular degree programmes, we note its efforts to procure funds for its Scholarship Program. Every year four scholarships of \$4000 each are awarded to students enrolled in degree programmes.

Training in North America

In this section we cover training programmes in Canada, the United States, and Mexico. In practice, we will discuss only Canada and the United States, since we were unable to find any information on programmes in Mexico. Indeed, even in the broader area of library and information studies, only two Mexican universities offer programmes. The Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM 2003), faculty of Philosophy and Literature (Facultad de Filosofía y Letras) offers master's and doctoral programmes in library and information studies (Bibliotecología y Estudios de la Información) but there is no mention of any courses dealing with training for managing moving image collections. The other Mexican programme is at the Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP 2003). The university has a school of library and information studies (Escuela de Bibliotecología e Información) which offers a degree program (Licenciado en Bibliotecología e Información). However, the curriculum offers no training for audiovisual archives. We note that in addition to the Licenciado the programme also offers master's and doctoral degrees, so perhaps it is possible to study in the area of audiovisual archives within this context. However, these are graduate degrees.

The Unesco report in 1990 noted that no institutions had a degree programme concentrating on archiving moving image documents. In recent years, three such programmes have been initiated in the United States. They are the certificate programme at the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, the Master of Arts in Moving Image Archives Studies at the University of California at Los Angeles, and the Master of Arts in Moving Image Archiving and Preservation at New York University.

The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation (SELZNICK 2003) was founded in 1996, at the George Eastman House in Rochester, New York. «The school is the first in North America to teach the restoration, preservation, and archiving of motion pictures. The certificate program offered by the school provides students with a comprehensive education covering the theory, methods, and practice of archival work and film preservation» (SELZNICK 2003, *History and Purpose*). The one-year certificate programme covers a broad range of topics, concentrating on the preservation aspects.

At the University of California at Los Angeles, the Department of Information Studies and the Department of Film, Television, and Digital Media has offered a master's degree in Moving Image Archives Studies since 1999 (MIAS 2003).

A new programme, a Master of Arts in Moving Image Archiving and Preservation will be offered as of September 2003 at the Tisch School of the Arts, Department of Cinema, New York University (MIAP 2003).

The initiation of these degree programmes is heartening news, and over the next few years these programmes will gain valuable experience that can be used to help other institutions inaugurate similar programmes. Apart from these programmes, training is offered in the schools of library and archival science in the form of single courses, which are usually not core courses. That is, where such courses are offered, they are optional courses in the master's programmes. The Education Committee of the Association of Moving Image Archivist studied this question a few years ago and found that such training is sporadic. Many of the approximately 60 schools in North America which are accredited by the American Library Association (and of which 7 are in Canada) offer no courses at all in the area of archiving moving images. Of the schools which offer any training at all, some offer a single course, or a few courses, but none offer enough to constitute a minor or other specialisation within their programme. In other cases, there is some mention of the questions which preoccupy moving image archivists within the context of broader courses, such as courses on non-print materials, and so on, but such training is barely enough to even make students aware of the problems.

Another way interested students at schools of library and archival science can learn is through self-study within their programme. Some pro-

grammes offer the possibility of an individual research course, a directed study, or even a master's thesis. This is the case at the Université de Montréal, the only French-language school accredited by the American Library Association. Within the context of the master's programme, students can learn about a topic that interests them using one of these three options, on condition that the subject matter is not taught within another course offered in the programme, and on condition that they can find a faculty member who agrees to supervise their work.

Most of the North American schools of library and information studies have continuing education programmes. The range of these is broad, from schools with no continuing education at all to schools with a few activities per year, to schools which have a very busy schedule of activities. Included in this training, usually aimed at graduates of the master's programme in the professional community, courses in various aspects of moving image archiving are offered in areas such as cataloguing, indexing, acquisition, preservation, and so on. Usually this short training lasts a single day, half a day, or two or three days at the most. Members of the professional community usually find the training valuable, which highlights the need for it.

In addition, some of the professional associations offer training. These include the Society of American Archivists, the American Society for Information Science and Technology, the American Society of Indexers, the Association of Canadian Archivists, the Association des archivistes du Québec, the Corporation des bibliothécaires professionnels du Québec, and the Indexing and Abstracting Society of Canada. The Library and Archives of Canada (a new institution which is the result of a merger of the National Library of Canada and the National Archives of Canada) has a great deal of expertise in the area of moving image archives, and sometimes organises training events as well. This is also true, of course, of the National Archives of the United States, and the Library of Congress.

Perspectives for the future

In North America, the new degree programmes offered in the United States will probably provide the leadership required for the future development of training of archivists in the management of moving image collections. Few have expertise in this area at the moment, and there are only a handful of researchers in the area. However, through the work of graduates of the new programmes, we can expect to see this knowledge base grow.

The other important factor in developing training programmes is the work of the Association of Moving Image Archivists. From a group of ar-

chivists known as the Film and Television Archives Advisory Committee, the Association of Moving Image Archivists was formed in 1990. It now has about 750 individual and institutional members from over 30 countries (AMIA 2003, *History*). One indicator of the dynamism of the association is that in recent years, its annual conference has had more participants than there are members of the association. AMIA is now looking to broaden its base and to include more international participation. Its Education Committee is very active and deeply concerned with the question of training. The committee now has as members some of the leading academics in the area of moving image archiving, so we can expect that developments in the area of training will be fruitful.

There is a great deal of activity in the area of training in Europe and Australia, so these areas of the globe are probably the natural partners for the efforts being made in North America. In the context of globalisation and in view of the need to offer uniform methods of archiving and worldwide metadata standards for the archival aspects of moving image management, common efforts on the part of these strong partners would provide valuable leadership and guidance to other areas of the world. Teaching methods of archiving moving images in digital form, the use of new standards for coding metadata, approaches to preserving digital cinema, and dissemination and exchange of information among archives are all areas that will require work on the part of the academic and professional communities. There is no shortage of work to do, and the more we can coordinate efforts to work in common ways, the better off all our collections will be.

References

AMIA 1998. ASSOCIATION OF MOVING IMAGE ARCHIVISTS. AMIA Education Survey. Available at:

http://www.amianet.org/06_education/education.html

(document consulted 2003.05.24).

AMIA 2003. ASSOCIATION OF MOVING IMAGE ARCHIVISTS.

Available at:

http://www.amianet.org/01_About/about.html

(document consulted 2003.05.24).

ICA 2003. INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES.

Available at:

<http://www.ica.org/> (document consulted 2003.05.24).

FIAF 2003. FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM.

Available at:

<http://www.fiafnet.org/fr/whatis.cfm>

(document consulted 2003.05.24).

FIAT 2003. FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DE TÉLÉVISION.

Available at:

<http://fiatifta.org/> (document consulted 2003.05.24).

IASA 2003. INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SOUND AND AUDIOVISUAL ARCHIVES.

Available at:

<http://www.iasa-web.org/>

(document consulted 2003.05.24).

IFLA 2003. INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS.

Available at:

<http://www.ifla.org/>

(document consulted 2003.05.24).

MIAP 2003. NEW YORK UNIVERSITY. DEPARTMENT OF CINEMA STUDIES. TISCH SCHOOL OF THE ARTS. Master of Arts in Moving Image Archiving and Preservation.

Available at:

<http://www.tisch.nyu.edu/preservation/>

(document consulted 2003.05.26).

MIAS 2003. UNIVERSITY OF CALIFORNIA AT LOS ANGELES. DEPARTMENT OF INFORMATION STUDIES AND DEPARTMENT OF FILM, TELEVISION, AND DIGITAL MEDIA. MASTER OF ARTS IN MOVING IMAGE ARCHIVE STUDIES.

Available at: <http://www.mias.ucla.edu>.

SELZNICK 2003. THE L. JEFFREY SELZNICK SCHOOL OF FILM PRESERVATION.

Available at:

http://www.castman.org/16_preserv/TOC.html

(document consulted 2003.05.24).

UASLP 2003. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ. Escuela de Bibliotecología e Información. Licenciado en Bibliotecología e Información.

Available at:

<http://www.uaslp.mx/biblio/licbi.html>

(document consulted 2003.05.24).

UNAM 2003. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

Facultad de Filosofía y Letras. Bibliotecología y Estudios de la Información.

Available at:

<http://www.filos.unam.mx:80/POSGRADO/programa/prora.htm>

(document consulted 2003.05.24).

UNESCO 1990. *Curriculum Development for the Training of Personnel in Moving Image and Recorded Sound Archives. Report of the Working Party*, edited by H. HARRISON, Paris, Unesco.

Available at:

<http://www.unesco.org/webworld/ramp/html/r9009e/r9009e00.htm>

(document consulted 2003.05.24).

KULA, SAM 2002. *Appraising Moving Images: Assessing the Archival and Monetary Value of Film and Video Records*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press.

Osservazioni sulle competenze dell'archivista multimediale*

di *Diego Baldi*

Questo intervento è svolto in rappresentanza del gruppo composto da diciotto allievi del primo corso (tenuto a Roma e da poco concluso) di alta formazione di archivistica multimediale, organizzato dalla Scuola nazionale di cinema in collaborazione con la Scuola speciale per archivisti e bibliotecari e la Facoltà di economia dell'Università degli studi di Roma 'La Sapienza'.

Il corso, della durata complessiva di seicento ore, è stato articolato in due sezioni: la prima di quattrocento ore di lezioni teoriche; la seconda di duecento ore di stage, tenute presso la Scuola nazionale di cinema e svoltesi nei vari reparti della scuola, ossia nella cineteca, nella fototeca, nella biblioteca, nei reparti di editoria e dello spoglio delle riviste.

In questi tre giorni, vari interventi hanno fornito dati essenziali al fine di tracciare il profilo e la formazione di un archivista che venga ad essere professionalmente vicino al mondo del cinema e ci siamo resi conto che il corso da noi frequentato ci ha fornito proprio quegli elementi evidenziati e che riteniamo indispensabili per qualsiasi archivista che si trovi a svolgere il proprio ruolo in una cineteca.

In effetti il programma del corso prevedeva una formazione impegnativa che spaziava dall'archiviazione, alla storia delle tecniche cinematografiche, al restauro, alla legislazione dei beni culturali, all'informatica, fino ad arrivare al marketing ed alla valorizzazione economica dei beni culturali.

Il programma, all'inizio, è apparso forse troppo ambizioso e probabilmente lo sarebbe stato se avessimo inteso l'archivista chiamato a gestire una cineteca come un oracolo, una sorta di archivista onnisciente.

In realtà ci siamo invece resi conto che molte nozioni che ci venivano offerte erano utili poiché portavano a nostra conoscenza cose di cui noi ignoravamo totalmente l'esistenza. Qui può essere utile un esempio pratico: è ovvio che, vista la natura del corso, siamo stati selezionati in base ad una preparazione solida dal punto di vista archivistico tradizionale; è altrettanto ovvio che ci è stata richiesta una conoscenza di storia del cinema. Questi due requisiti sono stati considerati, giustamente, fondamentali.

Tuttavia, le due cose per noi non comprendevano la conoscenza di alcuni procedimenti che invece sono basilari all'interno di una fototeca, come

* Comunicazione

ad esempio il processo di scansione delle foto, affinché siano rese fruibili attraverso la rete Internet, o come la taratura delle attrezzature preposte a tale processo, o ancora, il loro uso e la loro manutenzione.

Si parla molto oggi dell'archivio multimediale, dell'archivio *on-line* pubblicamente consultabile; è utile, altresì, che un archivistica sappia attraverso quali modalità tale tipo di archivio si possa realizzare, quali siano gli strumenti da utilizzare, quali le figure tecniche cui fare riferimento.

In quest'ottica, l'archivistica non pretende di sostituirsi a chi detiene le competenze tecniche, ma è certamente colui che è chiamato a fornire consulenza e quindi a decidere quali soluzioni adottare, di quali strumentazioni dotare l'archivio, a chi rivolgersi per tradurre in realtà ciò che ha progettato.

In questo senso ci siamo accorti che un archivistica multimediale è una figura composita: deve avere una preparazione poliedrica che poggiando su basi tradizionali cresca, misurandosi di volta in volta con le varie problematiche che gli archivi cinematografici presentano, fino ad arrivare ad acquisire un bagaglio di conoscenze che in qualche modo lo qualificano come il punto di snodo attraverso cui passano le esigenze della struttura che è chiamato a gestire.

L'archivistica multimediale dunque non deve sopperire in tutto e per tutto alle necessità che si possono presentare nella gestione corrente di un archivio cinematografico, ma essere sicuramente in grado di indirizzare correttamente tutte le questioni inerenti la mediateca in cui opera.

Il suo compito non si esaurisce solamente nel riordino di un archivio, ma nella gestione e possibile risoluzione di tutti i problemi che sono peculiari di questo particolare complesso documentario.

Ad esempio, chiunque si occupi di raccolte di pellicole non può ignorare le difficoltà cui vanno incontro questi supporti, quali siano le giuste strategie di conservazione, quali i problemi di deterioramento che possono sorgere, quale la figura professionale cui rivolgersi, quali le soluzioni.

Il corso di cui siamo stati allievi ci ha fornito molti spunti riguardo a cosa debba fare un archivistica in una cineteca, come debba essere un archivistica multimediale, che è poi stato uno dei temi principali trattati durante questo convegno.

La frequenza di questo corso può, a nostro giudizio, essere considerata un utile punto di partenza per un eventuale approfondimento di questa figura professionale ancora non pienamente definita. Sicuramente il frequentare il corso ci ha portato a riflettere sull'effettiva necessità, più che in altri ambiti archivistici, di un confronto continuo con diverse professionalità.

Tale confronto presuppone necessariamente una preparazione complessa, solidamente poggiata su basi archivistiche, ma ben consapevole di necessità, problemi e soluzioni in cui si imbatte chiunque lavori in quest'ambito.

L'esperienza di cui siamo stati oggetto e soggetto, unita alla frequenza di questo incontro – in cui molti dei relatori sono stati nostri docenti nel corso suddetto –, ha portato a renderci conto che l'archivista all'interno di un archivio cinematografico deve avere, rispetto ad un archivista tradizionale, una conoscenza più specifica di problematiche che altrove non troverà (che sono di natura sempre differente, dalla conservazione delle pellicole al loro restauro, dalle modalità di acquisizione di immagini alla realizzazione di database, fino ad arrivare alla gestione dei diritti d'autore).

Questa figura di archivista non deve però essere considerata come il risolutore di tutte le questioni che, di volta in volta, potranno verificarsi. La sua preparazione specifica lo aiuterà ad individuare i vari problemi e sarà in grado di ipotizzarne la soluzione e quindi di dialogare con cognizione di causa con i vari specialisti, che adotteranno quindi le tecniche necessarie, e contribuire al corretto funzionamento dell'archivio.

III

Conservazione e trattamento del film
e del 'non film'
in cineteche e musei del cinema

Il territorio incerto del 'non film': definizione di metodologie e ricerca di standard nell'esperienza del Museo nazionale del cinema

di *Carla Ceresa e Donata Pesenti Campagnoni*

Il Museo nazionale del cinema è storicamente organizzato in alcuni principali settori: il museo con le sue collezioni (collezioni fotografiche, manifesti e materiali pubblicitari, apparecchi, oggetti d'arte, disegni, stampe, dipinti, e quant'altro), la biblioteca, l'archivio e la cineteca.

Non sempre tali settori hanno lavorato in maniera coordinata e sistematica e se agli inizi la minore complessità delle attività, la forte personalità della fondatrice – Maria Adriana Prolo – e forse anche un pensiero diverso nel concepire un museo del cinema, rendevano meno rilevanti alcune incongruenze organizzative, ultimamente appare sempre più forte l'esigenza di una maggiore interazione tra i diversi ambiti.

In linea con questo orientamento, da alcuni anni il Museo persegue una politica di coordinamento scientifico tra i settori, promuovendo una serie di interventi progressivi, che hanno visto come soggetti, in una prima fase, il museo e l'archivio. In un secondo momento il programma si è allargato alla cineteca, mentre prossimamente si avvierà anche l'ultima fase con il coinvolgimento della biblioteca.

La presente relazione si riferisce, in particolare, a quanto realizzato finora, e cioè alle attività di collaborazione tra il museo, l'archivio e la cineteca.

Per comprendere meglio le problematiche riscontrate nello svolgimento dei vari interventi, si traccia un breve quadro della storia del patrimonio conservato dal Museo.

Questo è costituito da materiali che sono pervenuti (e pervengono tuttora) con varie modalità: sin dai primordi hanno alimentato le collezioni acquisti, donazioni, depositi spesso a carattere misto e talora frammentati nel tempo (Figg.1-2).

Nella quasi totalità dei casi, infatti, un'acquisizione è costituita da materiali misti. Basta scorrere gli elenchi di donazioni e acquisti per verificare che di solito sono costituiti, in misura di volta in volta diversa, da un insieme eterogeneo di beni quali riviste, libri, materiali pubblicitari, fotografie, pellicole, documenti d'archivio, apparecchi, ecc. Anche se, oltre alla complessità delle provenienze e della stratificazione patrimoniale, ciò che colpisce e dà un or-

dine di grandezza alla problematica affrontata è la consistenza del patrimonio, come si può vedere dal grafico (Fig. 3).

Le acquisizioni miste sono state suddivise e organizzate in settori, dove – nel corso del tempo – sono confluiti beni di diversa provenienza: le collezioni museali, ma anche l'archivio e, in misura diversa, la biblioteca e la cineteca, sono quindi il prodotto storico di aggregazioni dovute a differenti fattori. In primo luogo c'è stata l'impronta originaria data dalla fondatrice del Museo, ma sono state (e sono tuttora) altrettanto rilevanti le reali e diverse esigenze di conservazione e di catalogazione; questi criteri organizzativi, che hanno sicuramente facilitato la fruizione dei materiali (soprattutto negli anni in cui mancava l'ausilio dell'informatica), possono risultare oggi 'datati' perché decontestualizzano i singoli pezzi.

Un problema quest'ultimo che – come si vedrà – si sta cercando di superare, grazie a metodologie di lavoro specifiche e alle possibilità offerte dai mezzi informatici che consentono non solo il recupero e la ricostruzione virtuale dei fondi originari, ma anche nuove possibilità d'aggregazione delle informazioni che rispondano alle richieste di un'utenza sempre più allargata e diversificata (Figg. 4-5).

La catalogazione

Quando, agli inizi degli anni Novanta, si è avviata la campagna di revisione e riorganizzazione dell'intero patrimonio del Museo, ci si è trovati di fronte a una struttura che vedeva una contrapposizione tra museo e cineteca. La politica perseguita fino a quel momento aveva portato a considerare il polo cineteca e il polo museo (in altre parole: i film e i beni non-film) come due ambiti paralleli che procedevano separatamente. Questa linea rispecchiava peraltro una consuetudine storica sedimentata all'interno della FIAF (Fédération internationale des archives du film) e delle varie istituzioni cinetecarie; una consuetudine che induceva a considerare cineteche e musei del cinema come realtà non necessariamente interagenti, sia sotto il profilo delle metodologie di lavoro che sotto quello della gestione delle singole istituzioni.

Tuttavia, nella nostra istituzione è ben presto maturata la convinzione, col tempo rafforzata, che sia necessario finalizzare gli interventi a una maggiore interazione tra cineteca e museo. Era pertanto assolutamente necessario riesaminare il patrimonio secondo parametri catalografici più aggiornati per arrivare a definire e adottare metodologie fondate sul principio della colazione dei dati riguardanti i materiali film e non-film.

Di fatto, il progetto *Dalle Alpi alle Piramidi*, realizzato a seguito della Legge n. 84 del 19 aprile 1990, segna l'avvio di una campagna di revisione e

riorganizzazione del patrimonio non-film intesa a fare 'ordine' nei singoli settori per consentire in seguito il superamento della divisione tra i due poli, fino a quel momento contrapposti, della cineteca e del museo.

La campagna è stata svolta aderendo alle direttive ministeriali e adottando i software regionali che a tali direttive si ispiravano; si sono rispettate, dunque, le suddivisioni tipologiche principali previste dalla normativa italiana in materia di beni culturali: beni storico-artistici, beni archivistici e beni librari. Come vedremo la normativa e gli standard nazionali dell'ICCD (Istituto centrale per il catalogo e la documentazione) e la politica ministeriale in generale, pur positivi nel dare una forte impronta normalizzatrice alle operazioni di catalogazione, hanno alimentato non pochi problemi sul versante del recupero e della valorizzazione delle informazioni raccolte.

Nell'ambito della stessa campagna di revisione e riorganizzazione del patrimonio non-film, ha preso il via nell'aprile 1992 anche il lavoro di inventariazione dell'Archivio che conserva fondi, raccolte di documenti e carte sciolte di origine e natura molto diverse tra loro (Fig. 6).

La scelta chiave di questo intervento è stata quella di non limitarsi al trattamento dei fondi storici (*Fondo Itala, Fondo Pittaluga, Fondo Pastrone* ecc.), ma di includere anche i fondi istituzionali ossia le carte prodotte da Maria Adriana Prolo e dal Museo stesso nello svolgimento delle attività, dalle origini ai giorni nostri (*Fondo Prolo, Fondo Museo nazionale del cinema*).

Fin dall'inizio, gli obiettivi degli interventi catalografici erano quelli di approntare strumenti che consentissero di raggiungere un'utenza allargata, e nel contempo di lavorare su basi scientificamente valide. Nel corso dei lavori è maturato anche un altro obiettivo: arrivare a strumenti di ricerca che mettessero in relazione beni differenti sotto il profilo tipologico o, detto altrimenti, a un'interrogazione integrata.

In primo luogo, dunque, ci si proponeva di offrire sia a chi operava all'interno dell'Ente sia all'utenza esterna la possibilità di conoscere e consultare il patrimonio del museo indipendentemente dal fatto che fosse esposto o meno.

Il primo risultato è stato il riordinamento dell'Archivio e la pubblicazione dell'inventario; inventario inteso da subito (e si cita dall'introduzione di *Nero su Bianco*) come «...uno strumento di lavoro, un ausilio per ricerche di storia del cinema, una base di studio e approfondimento sui fondi museali non solo documentari»¹.

L'altra necessità era di assicurare al Museo la possibilità di dialogare, su basi rigorosamente scientifiche e riconosciute dagli organi preposti, con altre

¹ *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*, a cura di CARLA CERESA e DONATA PESENTI CAMPAGNONI, Torino, Lindau, 1997.

entità culturali quali, per esempio, musei, cineteche, archivi, biblioteche, sovrintendenze e così via. In quest'ottica una parte rilevante del lavoro è stata dedicata all'analisi e allo studio dei tracciati di scheda predisposti dal Ministero, verificandone la compatibilità con le esigenze dei particolari beni conservati dalla nostra istituzione. È inutile nascondere che è stato un vero e proprio gioco da funamboli conciliare le norme (spesso troppo rigide) dell'ICCD con le esigenze specifiche (e piuttosto complesse) di beni scarsamente presi in considerazione dal mondo dei musei italiani, rivolto tradizionalmente ai beni storico-artistici.

Infine, ben più complesso, è l'ultimo l'obiettivo di arrivare a un'interrogazione integrata tra beni di tipologia diversa, siano essi film o non-film. Va detto che, fino a poco tempo fa, questa istanza non era così sentita e all'ordine del giorno come lo è oggi. E non solo in ambito cinetecario dove – come si è accennato – il discorso ampio del non-film era considerato di 'serie b'; ma, in generale, anche in un ambito museale più allargato.

Il ritardo nel riconoscere l'esistenza di beni culturali al di là dell'ambito storico-artistico, il procedere per canali separati delle diverse tipologie di bene – che ha portato a tracciati catalografici poco comunicanti tra loro – rappresenta uno scoglio non facile da vincere e un problema intorno al quale solo da poco tempo sta maturando una sensibilità a livello internazionale e nazionale. Nella ricerca di una metodologia per superare questi problemi e arrivare all'integrazione tra i vari settori, si sottolinea comunque come queste esigenze non abbiano sminuito la convinzione che sia necessario rispettare le caratteristiche proprie di ogni singola tipologia di bene e garantire, da questo punto di vista, un adeguato livello di scientificità.

Per raggiungere questi obiettivi è stato determinante il concorso delle differenti competenze professionali presenti nell'istituzione. La collaborazione è stata particolarmente stretta tra l'archivista e chi operava come conservatrice (con specializzazione in ambito cinematografico). Il lavoro di anni in stretto contatto e il confronto continuo tra i diversi approcci professionali ha portato all'abbandono delle rispettive posizioni di categoria per avviare un discorso più articolato di adattamento delle metodologie usate nei diversi ambiti a una situazione museale del tutto nuova (rispetto alla tradizione), che non aveva parametri scientifici di riferimento o che, tutt'al più, era legata a una tradizione spesso solo biblioteconomica (come in ambito FIAF).

Per capire meglio le scelte metodologiche del Museo bisogna ricordare che nascono dalla necessità molto concreta di gestire un patrimonio ingente costituito per lo più da fondi misti di cui si sono persi in parte i vincoli originari, a causa dei rimaneggiamenti dei materiali effettuati nel corso degli anni.

La prima iniziativa presa di comune accordo è stata quindi quella di effettuare un'indagine sistematica sulle fonti che documentano la storia dei

fondi originari; indagine condotta da Roberta Basano che si è avvalsa anche dei dati provenienti dal riordinamento dell'archivio. L'aver riordinato e rivlutato anche la più 'noiosa' documentazione istituzionale del museo (fatture, registri contabili, inventari patrimoniali ecc.) ha offerto, dunque, l'indubbio vantaggio di far luce su diversi aspetti della storia delle collezioni stesse.

Tra l'altro, nel caso specifico, anche l'archivio presentava la stessa anomalia già descritta per il settore museo: non si trattava di affrontare il classico archivio prodotto da un unico ente nello svolgimento delle sue funzioni, ma di domare un archivio composito, in larga parte costituito da fondi ormai distanti dal loro contesto storico e divenuti, pertanto, più 'oggetto museale' che archivistico. Oggetto ibrido, ancora legato al suo autore, ma ormai parte integrante della storia del nuovo soggetto che lo ha acquisito: due situazioni storiche da ricordare e salvare entrambe.

Sotto il profilo strettamente catalografico, si sono, ovviamente, seguiti gli standard internazionali (ISAD G) e (ISAAR CPF) che prevedono un unico tracciato di scheda per tutte le tipologie documentarie e per tutti i livelli di descrizione e il trattamento in forma separata delle informazioni relative ai soggetti produttori. A tale proposito si è creato un *authority file* dei nomi di persone, enti e famiglie autonomo che potrà rappresentare un elemento chiave per la futura interrogazione integrata.

Riordinando l'archivio, si è naturalmente privilegiato il metodo storico-scientifico che, riportando i singoli pezzi al loro contesto originario ne accresce il potenziale informativo. Si è in altre parole scelto di non organizzare i materiali secondo una mentalità collezionistica e astorica, essendo da tempo tale linea riconosciuta inadeguata e scientificamente scorretta. Suddividere (e, quindi, di fatto smembrare) i documenti per tipologie, creando raccolte fittizie, avulse l'una dall'altra quali ad es. sceneggiature, lettere, contratti ecc., è un'operazione che compromette pesantemente la natura dei documenti stessi. E li priva, e tra loro e al loro stesso interno, dei nessi logici e strutturali propri degli archivi originali, cancellando in definitiva l'impronta di chi li ha fatti nascere e vivere.

Il lavoro svolto in costante collegamento tra i vari settori, all'epoca assolutamente inconsueto, ha portato a buoni frutti poiché la consistenza e la composizione di larga parte dei fondi è ormai ben identificata e anche gli interventi di normalizzazione catalografica sono a buon punto. Tali risultati hanno consentito di procedere con programmi particolari quali il Progetto Itala Film – illustrato più avanti – e l'Authority File Filmografia. Quest'ultimo, curato da Nicoletta Pacini, si fonda sulla creazione di un *authority file* dei dati filmografici collegato alle schede specifiche di ciascuna tipologia di beni museali. La realizzazione dell'*authority* – al momento di oltre 43.000 titoli muti e sonori – ha comportato, inutile dirlo, un notevole lavoro di controllo e

normalizzazione di tutti gli elementi (titoli, persone, case ecc.) che identificano e descrivono i film. L'Authority File Filmografia, come si vedrà, rappresenta l'elemento portante della ricerca integrata.

Il restauro

Parallelamente, sono state effettuate anche numerose campagne di restauro e conservazione. Gli interventi sono stati intensificati a partire dal 1993 e, negli ultimi anni, sono stati finalizzati alla riapertura del Museo del cinema nella nuova sede espositiva alla Mole Antonelliana. Data la complessità degli interventi effettuati è stato necessario, anche in questo caso, un lavoro in stretta collaborazione tra diverse figure professionali: i restauratori, il conservatore delle raccolte, lo storico dell'arte della Soprintendenza – in questo caso la dottoressa Mossetti –, un chimico dell'Università di Torino, il prof. Chiantore, e uno specialista nella conservazione del Politecnico di Torino, il prof. Filippi.

Come per la catalogazione, le campagne di restauro sono state una vera 'palestra' per tutte le professionalità coinvolte che, in un proficuo scambio di competenze, si sono trovate ad intervenire su un ventaglio d'oggetti e materiali assai eterogeneo e a tarare costantemente criteri e metodi di lavoro.

Gli interventi di restauro e di conservazione sono stati rivolti ai manufatti relativi alla storia della fotografia, dell'archeologia del cinema, del cinema e del cinema di animazione. Sotto il profilo tipologico, si è operato su materiali classici – quali legni dipinti, carte, tessuti, metalli, fotografie – e materiali 'atipici', come plastiche, gomme e altri materiali particolari con cui si realizzano, per esempio, gli oggetti del set. L'obiettivo primo è stato, naturalmente, quello di arrestare i processi di degrado e di garantire una futura buona conservazione dei manufatti, anche se gli interventi sono stati calibrati, di volta in volta, secondo la destinazione finale, che poteva essere quella dell'esposizione nel Museo o della conservazione nei depositi.

Che cosa hanno significato queste scelte più specifiche nel pianificare gli interventi di restauro e di conservazione? Va premesso che, come per la catalogazione, i manufatti conservati dal Museo hanno posto sovente problematiche poco analizzate nell'ambito delle consuete metodologie di restauro. Nello scegliere i criteri di intervento, si sono dovuti valutare non solo fattori quali il degrado specifico dei singoli oggetti e la loro storia collezionistica, ma anche la loro storia e la loro funzione nel contesto in cui erano stati utilizzati. Fatto salvo il principio che tutti gli interventi avrebbero dovuto essere reversibili, si trattava, pertanto, di stabilire quali limiti tali interventi dovessero

porsi in relazione a tutti i fattori sopra elencati, in particolare nelle fasi di pulitura ed eventuale reintegrazione di parti mancanti.

Nel decidere i limiti degli interventi di pulitura, va tenuto presente che i manufatti realizzati per la produzione di un film e per la sua vita commerciale sono costruiti spesso con materiali poveri, in quanto oggetti che nascono per essere distrutti. La loro vita è legata alla lavorazione del film. È solo in seguito alla recente nascita dei musei del cinema e, ancor più, all'attuale esplosione del mercato dei *memorabilia* cinematografici che manufatti come gli oggetti di scena o gli oggetti di promozione pubblicitaria, hanno acquisito, per così dire, lo status di 'opera d'arte'. Questo ha significato per l'équipe di restauratori – in particolare per lo studio Rava che ha lavorato sui materiali più 'atipici' – la ricerca e la messa a punto di nuove tecniche di restauro per le quali ci si è rifatti spesso a studi effettuati nel campo dell'arte contemporanea che presenta problemi analoghi.

Ma oltre ad essere costruiti con materiali poveri, questi manufatti sono oggetti d'uso, prima ancora che oggetti d'arte; e, in quanto oggetti d'uso, si è trattato di decidere se conservarne la storia, rispettando tutti i passaggi e i rifacimenti successivi, o riportare l'oggetto a uno 'stato originale'. Operazione, quest'ultima, che risulta, nella maggior parte dei casi, opinabile. Poiché un medesimo oggetto può essere adattato più volte, in funzione delle esigenze registiche e scenografiche e poiché nella maggior parte dei casi, non esiste uno stadio più significativo, si è deciso, dunque, di rispettare la storia del manufatto; ovvero, di mantenere tutta la successione di tracce presenti.

Per quanto riguarda invece la decisione sull'eventuale reintegrazione di parti mancanti, è stata determinante la scelta della destinazione finale dell'oggetto. Il restauro di un manufatto che sarebbe stato esposto nel Museo non poteva infatti prescindere dalla sua 'messa in scena' museale e si è pertanto optato per una stretta relazione tra interventi di restauro e criteri espositivi. Così, un oggetto come lo squalo, purtroppo pervenuto al Museo con evidenti danni ai denti, è stato sottoposto a una ricostruzione della dentatura e le integrazioni non sono state, volutamente, lasciate a vista. È evidente infatti che, in questo caso, non si potevano applicare gli stessi criteri adottati nell'ambito del restauro delle opere d'arte: non reintegrare la dentatura, o anche lasciare le integrazioni a vista, avrebbe comportato il rischio di trasformare in comica la vocazione scenica di un oggetto nato per suscitare orrore dallo schermo (Figg. 7-8-9).

Nel caso invece del restauro dei materiali fotografici relativi alla casa di produzione Itala Film si trattava di operare su materiali da conservare nei depositi, e che sarebbero stati utilizzati come fonti primarie per il restauro delle pellicole. Obiettivo dell'intervento era quello di arrestare il degrado della lastra fotografica, ponendola in una condizione di sicurezza e funzionalità

e di renderla fruibile evitando continue manipolazioni. Motivo per cui, parallelamente agli interventi di pulitura e restauro, si è deciso di effettuare un restauro virtuale per le didascalie più compromesse in modo da offrire agli studiosi un'immagine digitale più leggibile e più fruibile senza dover riprendere in mano la lastra originale.

Il Progetto Itala Film

Il trattamento dei materiali non-film e le scelte metodologiche operate nell'ultimo decennio hanno di recente portato a un progetto specifico dedicato al cinema muto italiano e destinato ad allargarsi all'intero patrimonio del Museo. In questa fase si sta procedendo a catalogare, restaurare e digitalizzare il fondo più importante delle collezioni di muto; vale a dire, i materiali della casa cinematografica Itala Film che rappresentano un terreno ottimale per sviluppare, alla luce delle esperienze maturate negli anni precedenti, un sistema di ricerca trasversale a tutte le collezioni del Museo². Il fondo comprende, infatti, un'ampia casistica di materiali film e non-film legati alle produzioni della casa torinese, quali *Cabiria*, *Tigre reale*, *Maciste alpino*, *Il fuoco*, *La guerra e il sogno di Momi*. Nello specifico, si segnalano 9.000 fotografie che vanno dalle foto di scena e di lavorazione alle didascalie su lastra, spesso in versioni multiple (in quanto destinate al mercato europeo ed extraeuropeo); 400 fascicoli archivistici comprendenti soggetti, sceneggiature, quaderni di produzione, elenchi di didascalie, spartiti musicali, visti di censura, contratti, corrispondenza; un prezioso nucleo di manifesti, brochure e programmi di sala; schizzi, bozzetti, costumi, oggetti del set e rare riviste d'epoca.

Poiché il progetto riguarda una così ampia rosa di beni, si è lavorato in stretta collaborazione tra tutti i settori – cineteca, apparecchi e oggetti d'arte, collezioni fotografiche, archivio, collezioni pubblicitarie – in modo da garantire un'analisi comparata dei materiali film e non-film. L'analisi è da una parte finalizzata al restauro filologico delle opere filmiche; dall'altra, prevede la creazione di un catalogo informatico per uso interno e di una banca dati on-line a disposizione del grande pubblico, ma fruibile anche dal mondo scientifico per lo studio delle versioni di film realizzati in più lingue o per l'approfondimento di altri temi.

² È stato realizzato grazie al contributo della Regione Piemonte e della Soprintendenza archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta e si avvale del motore di ricerca integrata che sta sviluppando il CSI nell'ambito più allargato delle realtà culturali piemontesi. Si segnala che il motore non solo permette l'interrogazione dei materiali catalogati con Guarini Patrimonio e Guarini Archivi, ma consente anche la ricerca di materiale librario tramite il collegamento alla banca dati regionale Librinlinea.

Il Progetto Itala Film si connota dunque come prototipo per la sperimentazione e lo sviluppo di modelli interattivi che hanno lo scopo di rendere accessibile il patrimonio catalogato e digitalizzato restituendone l'unitarietà e, nel contempo, la complessità.

L'applicativo propone un approccio alle informazioni per livelli successivi di approfondimento. Come si è accennato, è l'Authority File Filmografia che consente il collegamento tra tutti i differenti materiali schedati relativi a ciascuna opera cinematografica. Il primo livello di ricerca è dunque per titolo di film e permette l'immediata visualizzazione di tutte le informazioni filmografiche affiancate da un quadro sintetico dei materiali collegati. Proseguendo la ricerca, le indicazioni sono sempre più precise: per ciascuna tipologia di bene (materiali d'archivio, oggetti di scena, fotografie, manifesti ecc.), si possono visualizzare informazioni di maggiore dettaglio (tipologia, consistenza, dati principali di riconoscimento di ogni singolo bene ecc.) fino ad arrivare all'intera banca dati delle schede catalografiche e delle eventuali immagini del patrimonio non-film (Fig. 10).

Un esempio può chiarire meglio il funzionamento del prototipo: alla voce *Maciste alpino* compare, in prima battuta, la filmografia completa e, accanto, l'elenco delle tipologie di beni associati a questo titolo. Si può in tal modo immediatamente sapere che del film *Maciste alpino* il Museo conserva materiali d'archivio, materiali pubblicitari e materiali fotografici. Selezionando quindi una di queste voci, ad esempio 'materiali pubblicitari', si possono esaminare i pezzi presenti, tra cui il manifesto di Metlicovitz con l'aggressiva immagine di un alpino italiano (Maciste) che punta la baionetta contro un nemico non ben definito.

Analogamente, alla voce 'materiali fotografici' si può scegliere tra fotografie di lavorazione, fotografie di scena e didascalie su lastra. Queste ultime, in particolare, risultano di grande interesse sotto il profilo storico, perché testimoniano una gamma ampia di sfumature di carattere politico, legate alla contingenza del conflitto in corso durante la produzione del film (1916). Lo dimostra la presenza di versioni coeve in più lingue (italiano, francese, inglese ecc.) affiancate dalla versione tedesca e da versioni definite 'neutre' che palezano maggiori cautele diplomatiche in quanto destinate a mercati particolari. Così, se nelle versioni 'normali' il film inizia il 23 maggio 1915 (il giorno prima dell'ingresso dell'Italia nel conflitto) e il nemico è ben identificato, nelle versioni neutre, al contrario, l'azione è collocata al 22 agosto 1914, quando l'Italia è ancora lontana dall'entrare in guerra, e tutti i riferimenti all'Austria o alla Prussia sono stati epurati. Ration per cui la prima didascalia, che in francese normale recita «Mes amis j'ai compris! L'Italie doit avoir déclaré la guerre à l'Autriche!», diventa nella versione in francese neutro «Mes amis j'ai compris! Notre patrie doit avoir déclaré la guerre à l'ennemi!». Soffermandoci

invece sulla versione italiana, si vedrà che è possibile confrontare le didascalie su lastra con i quaderni di produzione, selezionabili alla voce materiali d'archivio, che riportano a loro volta, scena per scena, il testo delle didascalie.

Quanto presentato è, ovviamente, solo un esempio dell'utilizzo di questo prototipo che, tra i principali vantaggi, offre la possibilità di passare rapidamente da uno studio analitico a una visione d'insieme e di realizzare così gli obiettivi di partenza: creare nuovi schemi d'aggregazione dei dati rispondenti alle richieste di un'utenza diversificata e, insieme, garantire ulteriori e più completi strumenti per la conoscenza delle opere filmiche trattate e per il loro eventuale restauro.

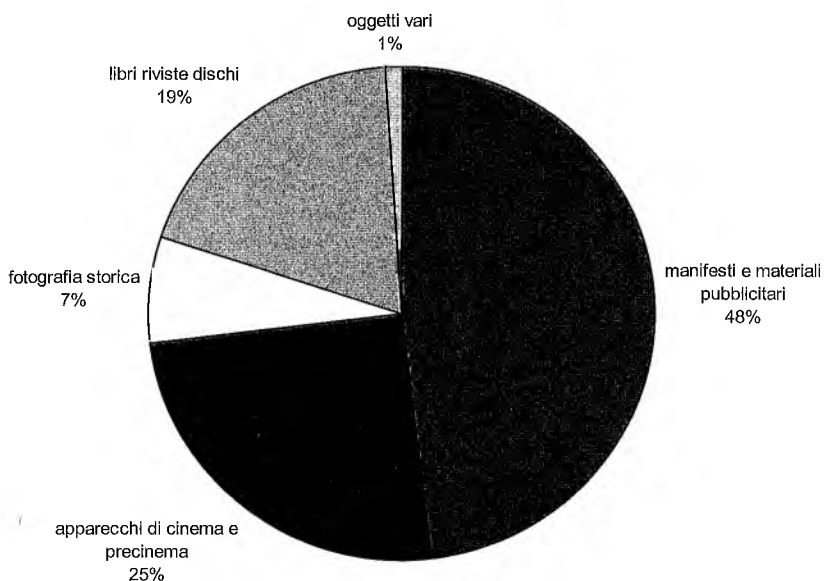


Fig. 1 - Gli acquisti nei vari settori

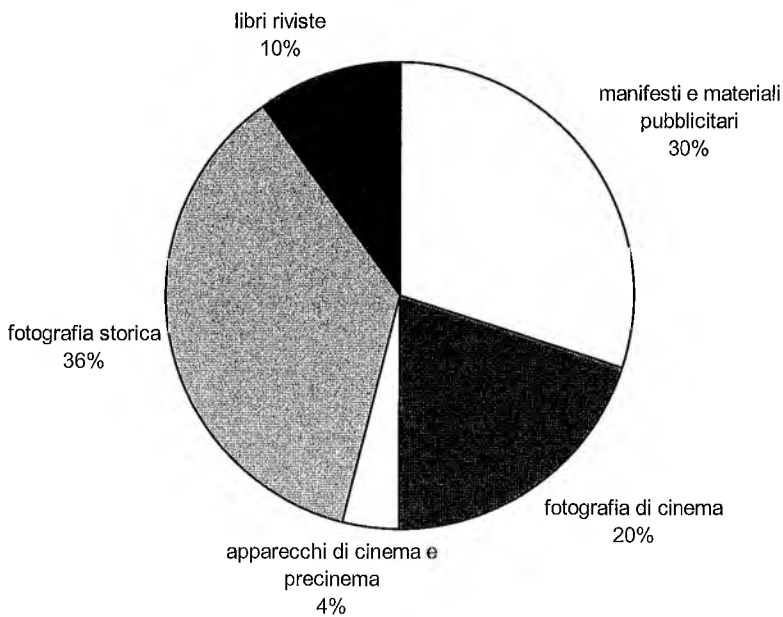


Fig. 2 - Le donazioni nei vari settori

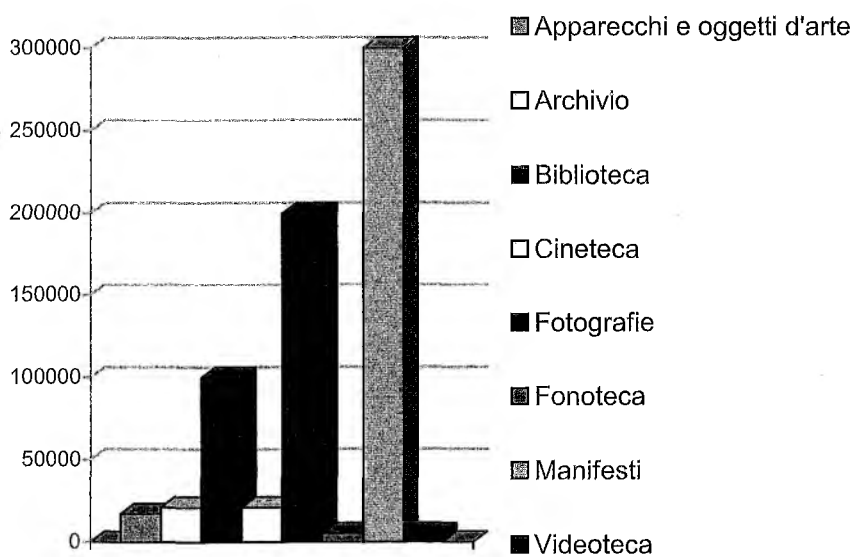


Fig. 3 - Il patrimonio del Museo nazionale del cinema

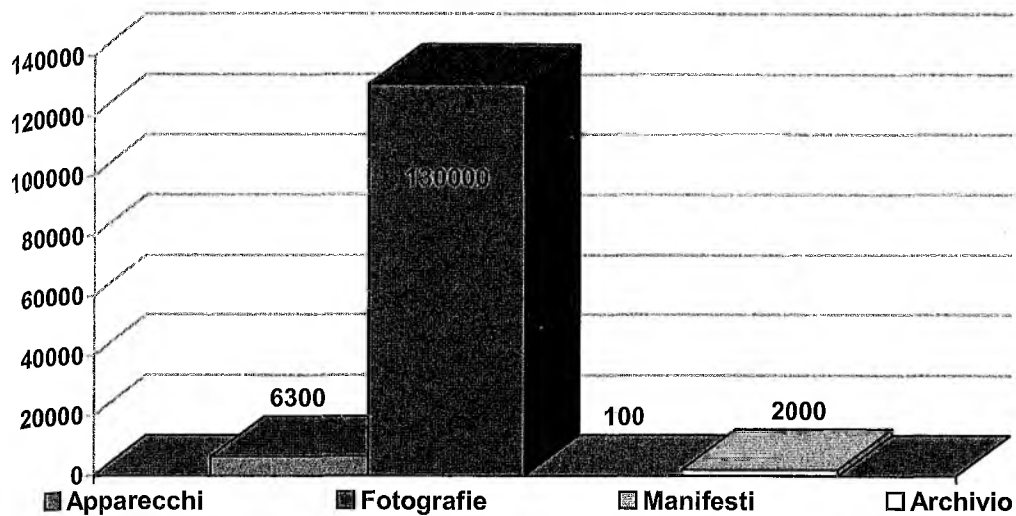
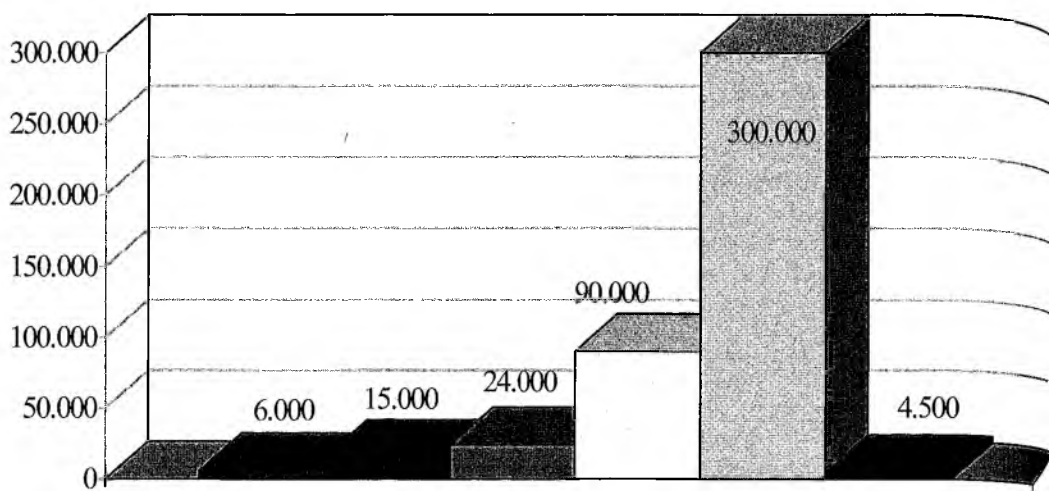


Fig. 4 - Le collezioni di archeologia del cinema e di storia della fotografia



■ Apparecchi e oggetti d'arte ■ Archivio ■ Cinetecca □ Collezioni fotografiche ■ Manifesti

Fig. 5 - Le collezioni di cinema

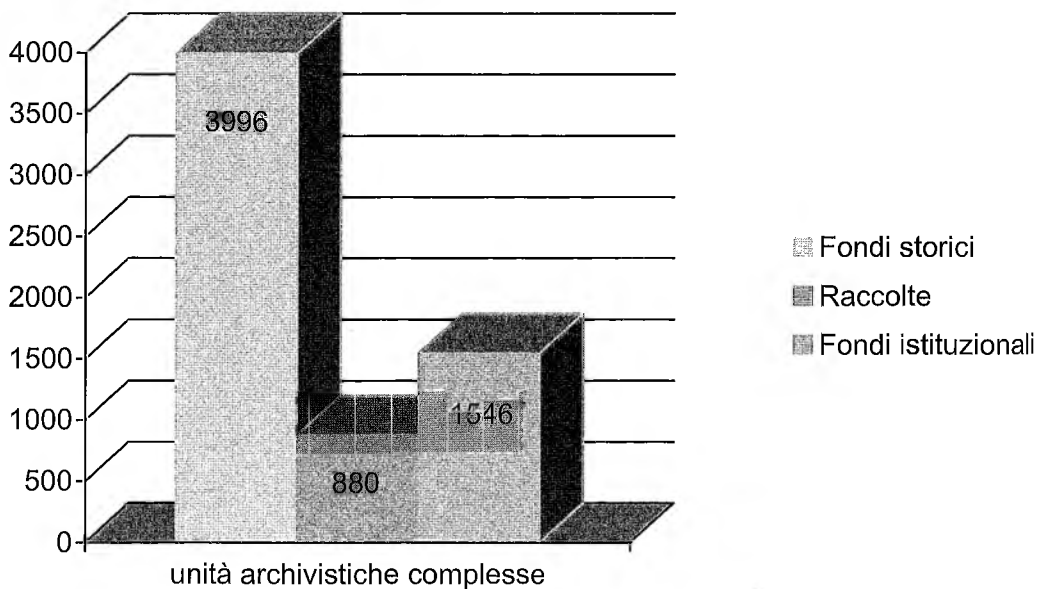


Fig. 6 - L'Archivio

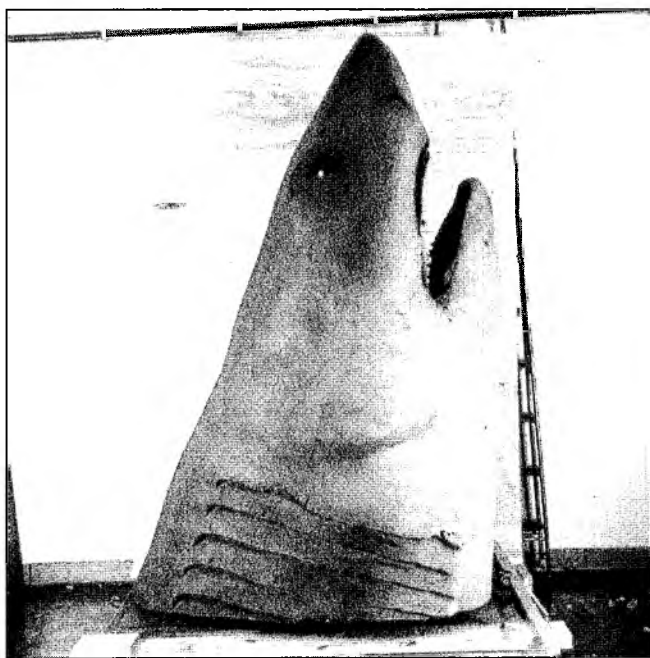


Fig. 7

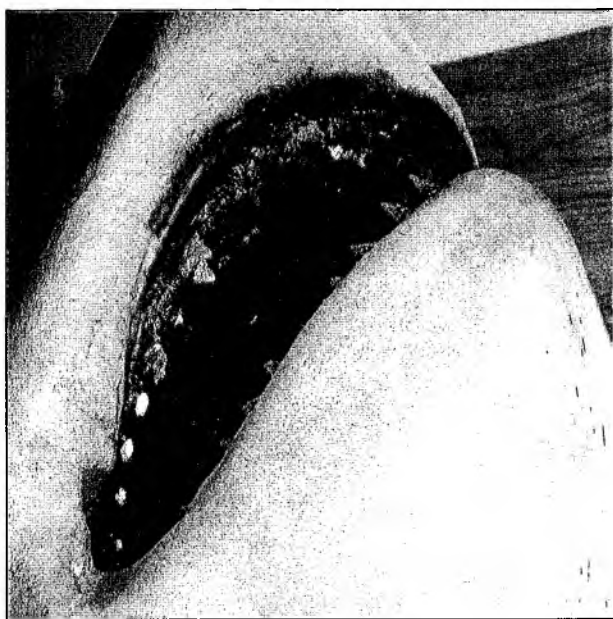


Fig. 8

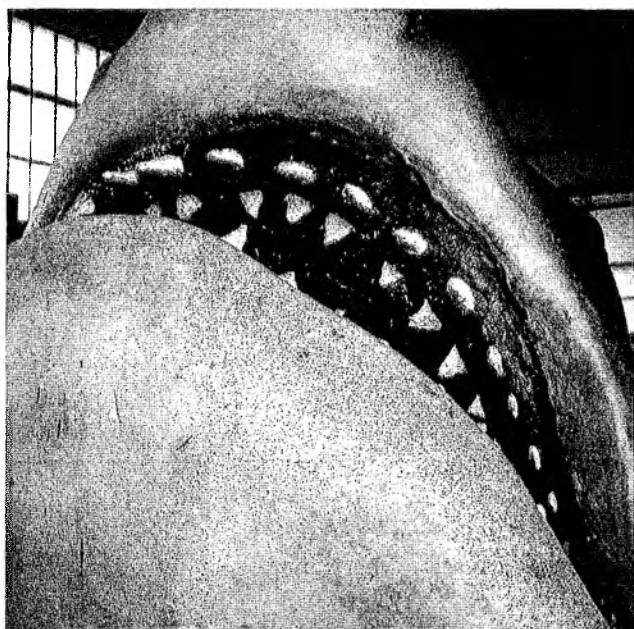


Fig. 9

RICERCA INTEGRATA BENI CULTURALI | **MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA**
 Fondazione Beni Culturali Italia
 Istituto di cinema, fotografia ed immagine

Richiedi un film all'interno della Banca Dati
 Maciste Alpino

Titolo parallelo (italiano)	Maciste alpino
Titolo proprio (originale)	Maciste alpino
Origine	Italia
Produzione	Itala Film
Tipologia	Viola di censura
Data	1915
Regista	Maggi Luigi Borroni Ed, Romano Luigi
Interpreti	Pagano, Bartolomeo (Maciste) Schirra, Ida Frasconi, Valentina Giovelli, Ettore Alciati, Mariussia Ricconi Villogiani, Emanuela Mionetti, Felice
Fotografia	Franzoni, Carlo Bartolotti, Augusto Tomasini, Giovanni
Colore	BN
Metraggio	70
Bibliografia	Archivio del Cinema Italiano, Vol. 1, "Il cinema muto 1905-1931" (Edizioni Anica, Roma 1991) Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Audiovisive Curato da Bernardini Aldo Rivista B&N Il Cinema Muto Italiano 1916 (Nuova ERI/SC, Roma 1992) Martignelli Vittoria
Fonte Internet	http://www.cinemaitalia.it
Ente Scrittore	Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo
Data Compilazione	2000
Compilatori	Chappella G Bruzazzi A

Richiedi trovato: 502

- Documenti d'Archivio (4)
- Costumi (0)
- Apparecchi (0)
- Fotografie (497)
- Didascalie (497)
 - Didascalie del film in lingua italiana (103)
 - Didascalie del film in lingua francese (102)
 - Didascalie del film in lingua spagnola (7)
 - Didascalie del film in lingua inglese (102)
 - Didascalie del film in lingua portoghese (25)
 - Didascalie del film in lingua tedesca (104)
 - Didascalie franco-olandesi (0)
 - Didascalie "Francese neutro" (24)
 - Mes amis, j'ai convaincu Nottogaine d'abst avoir décidé la prière à l'origine!
 - A tous ceux qui versèrent leur sang pour la mère patrie, nous offrons comme [...], petit pays de... [...], la frontière, où une troupe cinématographique, [...], Mr. l'Officier de Police de... [...], Censure à l'honneur de vous [...] que la Le 22 Août 1914./ EXPRESS/ Monsieur Frédéric Arselmi. Suspendez le travail "Vive la patrie!"
 - Gazzetta L'Annonci, 1914 l'arru... ds la table appello comme volonta à la p...

Approfondimento | **Libri in linea**

N° inventario	11194/805
Oggetto	Diapositiva
Quantità	1
Soggetto	Didascalie "Francese neutro"
Titolo proprio	"Mes amis, j'ai convaincu Nottogaine d'abst avoir décidé la prière à l'origine!"

Fonte archivistica
 Fondo Itala/ Registri a quadrupli di produzione/ Eleuca delle positive A/1607

Fonte bibliografica
 Fondo Itala/ Registri a quadrupli di produzione/ Itala/ Atto 17 didascalie N-9 A/1609
 Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Audiovisive/ Archivio del Cinema Italiano/ Volume 12/ Il Cinema muto/ 1895-1931/ 1991


RICERCA INTEGRATA BENI CULTURALI | **MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA**
 Fondazione Beni Culturali Italia
 Istituto di cinema, fotografia ed immagine

Richiedi un film all'interno della Banca Dati
 Maciste Alpino

Titolo parallelo (italiano)	Maciste alpino
Titolo proprio (originale)	Maciste alpino
Origine	Italia
Produzione	Itala Film
Tipologia	Viola di censura
Data	1915
Regista	Maggi Luigi Borroni Ed, Romano Luigi
Interpreti	Pagano, Bartolomeo (Maciste) Schirra, Ida Frasconi, Valentina Giovelli, Ettore Alciati, Mariussia Ricconi Villogiani, Emanuela Mionetti, Felice
Fotografia	Franzoni, Carlo Bartolotti, Augusto Tomasini, Giovanni
Colore	BN
Metraggio	70
Bibliografia	Archivio del Cinema Italiano, Vol. 1, "Il cinema muto 1905-1931" (Edizioni Anica, Roma 1991) Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Audiovisive Curato da Bernardini Aldo Rivista B&N Il Cinema Muto Italiano 1916 (Nuova ERI/SC, Roma 1992) Martignelli Vittoria
Fonte Internet	http://www.cinemaitalia.it
Ente Scrittore	Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo
Data Compilazione	2000
Compilatori	Chappella G Bruzazzi A

Richiedi trovato: 502

- Documenti d'Archivio (4)
- Costumi (0)
- Apparecchi (0)
- Fotografie (497)
 - Didascalie (497)
 - Foto di Scena (0)
 - Foto di Lavorazione (0)
 - Foto Valle (0)
- Manifesti e materiali pubblicitari (1)
 - Manifesti (1)
 - Maciste alpino vs all'assalto con balonetta innescata da un dinamite
- Brochure (0)



Approfondimento | **Libri in linea**

N° inventario	91549
Oggetto	Manifesto
Quantità	1
Soggetto	Maciste alpino vs all'assalto con balonetta innescata da un dinamite
Titolo proprio	Leopoldo Martignoviz

Fig. 10

I manifesti tipografico-letterari del cinema. Descrizione, catalogazione, conservazione e prospettive di studio

di Roberto Della Torre

1. La ricerca

La ricerca della quale presentiamo alcuni dei risultati è frutto di una collaborazione scientifica tra l'Università cattolica e la Fondazione cineteca italiana di Milano, ed ha avuto per oggetto la catalogazione e l'analisi di un lotto di circa tredicimila manifesti tipografici pubblicitari delle sale cinematografiche milanesi stampati nel periodo 1919-1938. Il lotto proviene dalla Civica raccolta di stampe Bertarelli, dove con tutta probabilità i manifesti venivano depositati in seguito alla loro approvazione da parte della Questura, che ne siglava sul dorso la data e il timbro di nulla osta.

Si tratta di una fonte inedita, costituita da manifesti chiamati letterari o tipografici, perché privi di illustrazioni, che le sale cinematografiche milanesi di seconda, terza o ulteriore visione commissionavano alle tipografie per la presentazione dei propri programmi giornalieri, settimanali o dei fine settimana.

Il lavoro di catalogazione e di ricerca, durato circa tre anni, è stato guidato dalla professoressa Elena Mosconi dell'Università cattolica di Milano e ha coinvolto una decina di studenti di entrambe le università. I primi risultati di questa ricerca sono stati raccolti all'interno del volume *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione Cineteca Italiana 1919-1939*¹.

I manifesti tipografici rientrano nell'alveo di quel materiale classificato come 'minore' dai bibliotecari e parafilmico dagli archivisti: materiale sovente trascurato – a parte alcune eccezioni –, che tuttavia rappresenta, a nostro avviso, una fonte significativa per la storia del cinema e dei film. La straordinarietà del *corpus*, sia per dimensioni (quindicimila), sia per omogeneità cronologica (il periodo fascista) e di oggetto (le sale cinematografiche milanesi), lo rende a tutti gli effetti una serie storica da sottoporre ad indagini approfondite.

¹ *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione Cineteca Italiana 1919-1939*, a cura di ROBERTO DELLA TORRE e ELENA MOSCONI, Milano Il Castoro, 2001 (Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, 6).

2. Metodologie

Nell'affrontare la ricerca sui manifesti letterari è stato necessario considerare due ordini di questioni: una relativa a problematiche prettamente cinematografiche e archivistiche che riguardano la descrizione, la catalogazione e la conservazione del materiale, l'altra, invece, riguarda problematiche di studio, ovvero la ricostruzione del contesto entro cui nasce l'esigenza di redigere questo tipo di manifesto, la sua storia e la relazione con altre forme di pubblicità murale sullo sfondo della nascente industria della pubblicità.

Si è trattato, in altri termini, di eseguire una disamina approfondita del materiale per verificare di che tipo di testo si tratta, quali funzioni svolge e quale tipo di dati e di comunicazione esso veicola e tra quali soggetti comunicativi.

Da una prima descrizione fisica dell'oggetto si è passati ad una scomposizione dei singoli elementi informativi presenti sul manifesto nella prospettiva di un loro utilizzo nelle più svariate ricerche storiche e linguistiche. Si è voluto, in altri termini, scorporare il più possibile i dati presenti sul manifesto per permettere il maggior numero possibile di ricerche incrociate a vantaggio della libertà e flessibilità dei più svariati studi.

Il risultato è stato la compilazione di un database informatico creato *ad hoc* in cui sono state catalogate tutte distintamente le informazioni riportate su ciascuno dei tredicimila manifesti. La maschera del database si compone di più di sessanta campi e si interseca con un database che raccoglie le informazioni sulle sale cinematografiche citate e con uno che raccoglie i dati dei film programmati e pubblicizzati dai manifesti.

Per garantire la consultazione del database ad ogni utente interessato sono stati elaborati degli indici e dei campi di ricerca che facilitino ogni tipo di ricerca.

3. Descrizione del manifesto

Il manifesto tipografico si compone generalmente di uno o più fogli di misura 70x100 cm. Nella ricerca effettuata è stato possibile rinvenire manifesti composti da un minimo di uno a un massimo di sei fogli, per una superficie complessiva di 4,20 metri quadri.

La carta su cui sono stampati è poco resistente, essendo destinati ad un uso di pochi giorni ed ha subito pertanto i danni del tempo: lacerazioni, frastagli dei bordi e perdita del colore. Poiché sono stati conservati piegati e legati con una corda in pacchi di centinaia di manifesti, è frequente il caso in cui il colore, scioltosi nel tempo, ha svolto una vera e propria funzione di collante, unendo tra loro più manifesti e impedendone l'apertura.

La grafica, quando compare, è piuttosto sobria e omogenea: al di là della grande enfasi data al titolo del film o al nome degli interpreti o della sala, stampati a caratteri cubitali, vi sono pochissime varianti, come il ricorso a caratteri particolari o l'inserzione di cornici a due o tre colori.

I colori maggiormente utilizzati – su sfondo bianco o avorio – sono il blu e il rosso.

La stampa dei manifesti avviene presso un ridotto numero di tipografie specializzate, per la maggior parte con sede nella città di Milano.

4. *Struttura del manifesto*

Per quanto riguarda il testo riportato sui manifesti, si possono evidenziare due principali aree tematiche, una riguardante i dati sulla sala cinematografica, l'altra sugli spettacoli del programma:

a. *Sala cinematografica*

Occupava generalmente la parte superiore, con richiami in quella inferiore. Le informazioni che il manifesto riporta riguardano:

- *nome della sala*: riportato con molte varianti - casuali, anche rispetto alla programmazione -: cinema, gran cinema, gran cinema teatro, teatro, teatro cinema;
- *slogan*: al nome della sala si accompagnano spesso dei messaggi promozionali (es. «Aurora: il miglior locale del rione») in cui si specificano i *comfort* (qualità dell'ambiente, servizi erogati) ed eventuali modifiche strutturali o degli impianti di proiezione;
- *indirizzo e numero di telefono*;
- *mezzi di trasporto* per raggiungerla;
- *nome del proprietario* (o del *gestore*);
- *orari* degli spettacoli.

Nella parte inferiore compaiono invece:

- *prezzi* (diversificati in base all'ordine dei posti – primi, secondi, ridotti – e a seconda del giorno – feriali, festivi - e dell'orario dello spettacolo – matinée, pomeridiani, serali);
- *eventuale accompagnamento orchestrale*;
- *iniziative particolari* (omaggi, presenza di personalità, cambiamenti di proprietà...).

b. Spettacoli

La parte centrale del manifesto è occupata dalla presentazione di tutti gli spettacoli del programma: film, comiche, cartoni animati, cinegiornali, varietà, recite, canzoni e fuori programma. Per quanto riguarda il film, oltre all'indicazione del titolo e all'eventuale appartenenza ad una 'serie', reale o presunta, cui appartiene (serie film teatrali, serie grandi artisti...), compare:

- il nome del *protagonista* o degli *interpreti principali*, talvolta accompagnato da un breve commento;
- *l'autore* del film, generalmente indentificato nell'autore del soggetto quando si tratta di un film ispirato ad un romanzo famoso, più raramente la casa di produzione e, in rarissimi casi, il regista;
- la *nazionalità*, specificata di solito solo per film americani o tedeschi;
- la *trama*, che può essere sia concisa, generica e riferita principalmente a delle vaghe connotazioni di genere (es. «colossale dramma tragico avventuroso»), sia estesa e ricca di informazioni;
- il *commento* al film, in cui oltre ad offrire motivazioni di ordine spettacolare, educativo, emotivo e, talvolta, morale, per assistere allo spettacolo, si specifica la novità dello spettacolo (es. «novità assoluta») e l'esclusività della proiezione (es. «prima visione per il rione»).

Il varietà è presentato con l'elenco degli attori mentre gli spettacoli teatrali vengono presentati, oltre che con il titolo e il nome della compagnia, con i nomi del soggettoista, del regista, del compositore della musica e del produttore (accompagnati da commenti).

5. Conservazione e catalogazione informatica

I manifesti appartengono ad un genere di materiali detti 'effimeri', ovvero materiali fisicamente leggeri, la cui produzione non è pensata per sopravvivere oltre la circostanza del proprio messaggio². La loro durata è quindi limitata e corrisponde al verificarsi dell'evento a cui si riferiscono.

Sebbene i manifesti siano dei prodotti a stampa, hanno un formato diverso da quello standard del libro, dell'opuscolo o del periodico ed è per questo motivo che le biblioteche hanno dovuto classificarli e catalogarli con un sistema specifico. La loro struttura leggera li rende ancor più fragili e labili

² Per un'approfondimento sui materiali effimeri si veda CHRIS E. MAKEPEACE, *Ephemera*, Aldershot, Gower 1985.

di qualunque altro materiale e ciò richiede dei sistemi di conservazione speciali, anche a causa delle loro dimensioni³.

Il Regolamento organico delle Biblioteche pubbliche statali, costruito su delle linee guida proposte da Attilio Mauro Caproni, ha risolto in parte il problema della 'gestione' del materiale minore⁴, intendendo per gestione il reperimento, l'ordinamento, la conservazione e la descrizione di questi documenti. Il problema della catalogazione e della descrizione, invece, è stato in parte risolto con l'applicazione del sistema ISBD (NBM), *International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials*, redatto dalla IFLA nel 1988⁵.

Ulteriore problema che si presenta di fronte al materiale detto minore, nello special modo i manifesti, è quello della loro conservazione. A monte di ogni scelta di conservazione devono essere considerate due importanti variabili: le loro caratteristiche fisiche (formato, tipo di carta, stato) e gli scopi del catalogo (l'uso che ne deve essere fatto, il tipo di consultazione).

Solo dopo aver compreso questi due presupposti è possibile procedere ad una pianificazione del sistema di catalogazione.

La scelta ottimale, nel caso si tratti di manifesti vecchi, sgualciti o in condizioni precarie, ma di alto valore storico e documentario, come nel caso dei manifesti cinematografici della Cineteca italiana di Milano, è quella di conservarli o in buste di carta non acida ovvero, poiché le dimensioni medie sono di 100x70 centimetri, in cassettiere che ne facilitino l'accesso; oppure in tubi di cartone aerati, un sistema che, sebbene permetta di guadagnare spazio, rende però difficoltoso il reperimento dei singoli pezzi. In ogni caso è necessario evitare ogni tipo di piegatura e accertarsi che il luogo di conservazione non sia umido o esposto alla luce.

Ogni sistema di conservazione complica o impedisce del tutto la consultazione, soprattutto nel caso dell'utilizzo delle buste di carta o dei rotoli di cartone. Ogni consultazione diretta del materiale mette a repentaglio la vita del manifesto.

Se consideriamo che l'interesse nei confronti del manifesto cinematografico è proprio non solo di studiosi delle discipline dello spettacolo e del cinema, ma anche di altri ricercatori, quali gli storici della grafica e della pubblicità, le case editrici o gli storici dell'arte, si rende necessario un sistema pratico che fornisca agli utenti delle riproduzioni degli originali.

³ Sui diversi modi di conservazione si veda ROSSELLA TODROS, *Manifesti*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma, 1992, pp. 17-20.

⁴ ATTILIO MAURO CAPRONI, *Il materiale minore: proposta per una procedura biblioteconomica*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1979.

⁵ IFLA, ISBD (NBM), *International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials*, 1988. Edizione italiana a cura di MARIA CARMELA BARBAGALLO, Associazione Italiana Biblioteche, Roma, 1988.

Una soluzione a questo problema è quella dell'informatizzazione dell'archivio. I sistemi informatici permettono infatti la creazione di archivi di grandi dimensioni di testo e di immagini su supporti digitali di formato ridotto e leggero le cui interfacce ne permettono l'utilizzo sia all'utente generico che a quello più esperto. Inoltre i DVD-rom permettono l'archiviazione di un enorme numero di informazioni grafiche e testuali resistenti nel tempo la cui compatibilità può essere garantita da un continuo aggiornamento dei dati.

A differenza delle *microfiches*, il supporto digitale permette un più rapido recupero dei dati e una veloce elaborazione degli stessi. Le immagini digitali possono essere facilmente acquisite e messe a disposizione di una vasta utenza nelle reti telematiche.

È importante garantire la consultazione del materiale ad ogni utente interessato e, per questo motivo, devono essere elaborati degli indici e dei campi di ricerca che facilitino la consultazione e la rendano flessibile e aperta ad ogni tipo di ricerca. Il compilatore dell'archivio deve quindi avere una competenza filologica rispetto al materiale che tratta: i mezzi informatici creano rapporti sintattici tra i dati, ma non semantici il cui tracciato deve essere stabilito da un uomo.

L'uso dei sistemi informatici determina però la perdita, da parte del ricercatore, del contatto diretto con il materiale in consultazione da cui dipendono non solo una particolare emozione, ma anche la possibilità di una comprensione spaziale dell'oggetto di studio.

Tipologia dell'archivio

Sebbene non esistano dei parametri fissi per la descrizione dei manifesti⁶, è importante che vengano rispettati i modelli maggiormente diffusi.

Il compilatore dell'archivio dovrebbe fare riferimento alle norme definite dalla IFLA rispetto alle aree e ai campi principali e, nello stesso tempo, contemplare la compatibilità con il modello di scheda fototipo – Scheda F – predisposto dall'ICCD (Istituto centrale per la catalogazione e la documentazione), ente preposto per la Catalogazione dei beni culturali a livello nazionale.

È indispensabile però, mantenendo come riferimento questi modelli, che l'archivio si adegui alle esigenze specifiche dell'istituzione in cui opera. L'ambito esclusivamente cinematografico dei manifesti conservati presso la Cineteca, ad esempio, ha fatto sì che, dopo modifiche, aggiunte e tagli, le

⁶ ELIZABETH B. PARKER, *Graphic Materials: Rules for Describing Original Items and Historical Collections*, The Library of Congress, Washington D.C., 1987.

schede finali siano diverse da quelle dell'ICCD, di cui si però si è mantenuta la filosofia. Dall'integrazione delle esigenze della Cineteca e dal sistema ICCD sono stati realizzati, per la scheda manifesto, i seguenti paragrafi:

- 1) *collocazione dell'oggetto*: ubicazione nell'archivio;
- 2) *oggetto*: definizione dell'oggetto;
- 3) *quantità*: numero di copie;
- 4) *caratteristiche fisiche*: misure, colore, tipo di grafica, numero di fogli;
- 5) *definizione culturale*: che comprende autore, dati anagrafici o riferimenti all'autore, ruolo e ambito culturale, editori, stampatori e loro dati anagrafici, cronologia e luogo di produzione;
- 6) *descrizione dei contenuti*: riferiti ai film e al luogo della proiezione;
- 7) *dati tecnici*: stato di conservazione, indicazioni specifiche, esame sull'oggetto;
- 8) *dati amministrativi*: che riguardano l'acquisizione dell'oggetto: tipo, data, luogo;
- 9) *documentazione*: fotografie allegate, altro materiale di riferimento, bibliografia specifica o di confronto, mostre;
- 10) *restauri*: data restauro, situazione, ente responsabile, ente operatore, ente finanziatore.

Le schede

Esiste una gerarchia delle informazioni che fa capo alla scheda film, già in uso presso la Cineteca italiana per la catalogazione del materiale filmografico, da cui discendono quella manifesto e tutte le altre eventuali schede riferite ad oggetti cinematografici non-filmici (fotografie, brochure, libri...). In questo modo è possibile sviluppare un sistema di ricerca incrociato che, mantenendo come punto di riferimento il film, evidenzia tutto il materiale riferito a quel film presente in Cineteca.

Il rapporto tra questa e le altre potenziali schede è quindi di molti a molti, in quanto sia ad un film possono corrispondere più oggetti, sia ad un oggetto (nel nostro caso i manifesti tipografici) possono corrispondere più film.

La scheda film

La scheda film può essere considerata la scheda madre di riferimento. Questa scheda serve da traccia per il software di archiviazione e rappresenta il collegamento tra ogni singola scheda manifesto (o foto, libro, ecc.) ed un

determinato film (ovviamente solo se un collegamento esiste), oltre che la base di partenza di un vero e proprio archivio integrato dell'intera Cineteca. Ad essa in futuro potrebbero agganciarsi tutti i diversi sotto-archivi così da permettere all'utente una visione complessiva di tutti i materiali in possesso della Fondazione riferibili ad un film, ad un autore, ad un certo periodo o paese, con tutte le enormi possibilità di ricerca incrociata ed integrata consentite dal software.

In sintesi la scheda è costituita da tre blocchi informativi. Il primo contenente una descrizione filmografica nei suoi tratti essenziali e nelle sue definizioni più analitiche (titoli, regista, produzione, distribuzione, cast, note, ecc.). Il secondo è riferito ai dati tecnici dell'opera e alle sue caratteristiche fisiche: durata, lunghezza, formato, numero delle pellicole, materiale pellicola, muto/sonoro, bianco e nero/colore, ecc. Il terzo invece si riferisce allo stato di conservazione del materiale, alla sua collocazione e ai dati gestionali che riguardano l'acquisizione e il prestito.

La scheda manifesti

La scheda manifesti, realizzata per archiviare i dati relativi al manifesto tipografico, è compatibile anche per la catalogazione di manifesti illustrati. La scheda è suddivisa in cinque pagine ed una sottoscheda. Le cinque pagine della scheda principale raccolgono tre gruppi di informazioni:

- 1) La prima comprende l'immagine digitale del manifesto a dimensioni ridotte a cui sono affiancati i dati che riguardano: la collocazione e il numero di copie, eventuale autore del disegno o della fotografia, nel caso dei manifesti fotografici, i dati sullo stampatore e più in generale sulla stampa (data di stampa, nome e dati anagrafici dello stampatore), il formato (dimensione, numero dei fogli), le caratteristiche fisiche (materiale, colore, tipo di stampa), la data del visto censura.
- 2) Le pagine da due a quattro raccolgono invece i dati sugli spettacoli riportati dal manifesto. Per ogni spettacolo (per un massimo di sei) i dati comprendono: titolo, tipo di evento (film, comica, spettacolo teatrale, filmato sportivo, evento sportivo), nome del regista, nomi degli attori, casa di produzione del film o responsabili dell'evento (compagnia teatrale, cabarettisti, attori del varietà, circo, ecc.), data dello spettacolo, note allo spettacolo.

A questi dati se ne aggiungono altri tre desunti, ovvero l'anno e le date in cui ha luogo l'evento. Per desunti si intendono dei dati non presenti sul manifesto o non riferiti allo specifico spettacolo, ma che il compilatore può

essere in grado di dedurre dalla data del visto censura o di stampa del manifesto, oppure dai dati riferiti agli altri spettacoli del medesimo manifesto. Questi dati sono importanti ai fini di una ricerca cronologica delle proiezioni degli spettacoli e per poter ricostruire la programmazione delle sale cinematografiche milanesi e la circolazione dei film.

3) La quinta pagina riporta i dati della sala cinematografica in cui ha luogo lo spettacolo e comprende: nome della sala, indirizzo, comune, nome dei gestori, orari, commenti alla sala, prezzi dei primi posti, prezzi dei secondi posti, prezzi dei posti distinti, prezzi ridotti.

Infine è lasciato uno spazio per altri ed eventuali dati riportati sul manifesto (avvisi sulle nuove leggi, timbri, ecc.).

All'interno della scheda, infine, si apre una sottoscheda con i dati tecnici e amministrativo-gestionali del manifesto. Qui sono riportati i dati relativi allo stato e alla conservazione del manifesto (con una valutazione che va da 1 a 10) e all'eventuale restauro. Inoltre sono presenti tutti i dati gestionali che riguardano l'acquisizione e il prestito del materiale, i vincoli giuridici.

La scheda sale cinematografiche

La scheda sala cinematografica raccoglie i dati relativi alle sale cinematografiche milanesi del periodo compreso tra le due guerre (ma che può essere ovviamente ampliato a seconda delle esigenze) che può essere consultata autonomamente oppure può essere aperta dalla quinta pagina della scheda manifesti, quella cioè in cui sono riportati i dati relativi alla sala cinematografica in cui ha luogo lo spettacolo. I campi sono: nome della sala ed eventuali altri nomi, indirizzo e eventuali altri indirizzi (a causa di modificazioni toponomastiche), nome del proprietario o del gestore di sala, cronologia delle gestioni, data d'inaugurazione, film d'inaugurazione, eventuale data di chiusura definitiva della sala, note varie.

6. Elementi per una storia del manifesto

Se la storia del manifesto illustrato ha ormai un cammino tracciato e una discreta bibliografia di riferimento, quella del manifesto tipografico rispecchia la maggior precarietà del supporto; mancano infatti studi sistematici a riguardo.

È tuttavia evidente la parentela che il manifesto tipografico cinematografico – che fa la sua comparsa insieme ai primi apparecchi Lumière e Edison – detiene con altre forme pubblicitarie: esso deriva sia dalle insegne di negozi e

uffici, sia dai cartelloni pubblicitari di circhi, spettacoli ambulanti e romanzi popolari oltre che dai generi di spettacolo più consolidati, come l'opera lirica e il teatro di prosa e di varietà.

In effetti l'analisi comparata di alcuni manifesti pubblicitari di vari spettacoli foranei (dal cosmorama al gabinetto ottico al circo al cinema) ha messo in luce alcune costanti discorsive, tra cui l'interpellazione e l'elogio del pubblico (il 'colto' o 'cortese' pubblico), la presentazione dell' esercente-promotore dell'evento (il direttore), che rappresenta il vero soggetto enunciatore del manifesto; l'elogio del mezzo che permette la realizzazione dello spettacolo come prodigio tecnologico e, infine, la presentazione (e descrizione) dello spettacolo stesso.

Una parentela ancora più stretta, il manifesto tipografico la intrattiene con gli inserti pubblicati sulle riviste specializzate o con i flani di quotidiani e periodici: il confronto tra le fonti ha messo in luce diversi casi di ripresa parziale o integrale del testo dei quotidiani, talvolta arricchito con effetti di amplificazione e intensificazione.

Il manifesto tipografico, supporto pubblicitario estremamente povero e labile, esposto su muri di periferia, e sulle pareti di sale cinematografiche rionali, destinato ad un uso quasi quotidiano e ad un pubblico prevalentemente popolare, conosce una diffusione capillare - negli anni Venti e Trenta - che si spiega con motivazioni di diverso ordine:

a. Il manifesto tipografico consente di realizzare una maggiore economia di scala, fondamentale per la sopravvivenza stessa delle sale rionali, attraverso:

- *sostituzione del manifesto illustrato*: il costo per la campagna pubblicitaria delle prime visioni è decisamente più elevato, sia per i maggiori prezzi delle affissioni (nelle zone centrali, ovverosia di seconda classe) sia per la realizzazione dei manifesti illustrati e per la loro vasta quantità (di fatto questo *battage* si trasforma in una pubblicità indiretta per le sale di seconda visione);
- *la sostituzione del corredo pubblicitario originale*: nel passaggio dalle prime alle seconde visioni, si perde o si danneggia il materiale pubblicitario che accompagna il film (fotografie, locandine, ecc.): le limitate risorse finanziarie dell' esercente non consentono di provvedere alla sua sostituzione integrale, per cui il manifesto tipografico integra l'arredo pubblicitario ad un costo sostenibile;
- *risparmio sull'affissione*: il costo d'affissione di un manifesto letterario è, generalmente, la metà di quello di un manifesto illustrato;
- *sostituzione dell'imbonitore*: questa importante figura è rimpiazzata dalle informazioni stesse del manifesto tipografico che vanno dalla presenta-

zione del programma e del singolo spettacolo, fino alla descrizione della sala e al commiato.

b. Il manifesto tipografico assolve ad una doppia funzione informativa e co-nativa esercitate ad un doppio livello:

- *presentazione del programma*: il consumo di cinema nelle seconde visioni fa leva non sulla novità del film, già proiettato nelle sale del centro, ma sulla ricchezza della programmazione, nella quale il lungometraggio fa parte di uno spettacolo 'quantitativamente' rilevante, che comprende numeri di varietà, cinegiornali, comiche e cortometraggi d'animazione, oppure il 'doppio programma'; di qui la necessità di uno strumento che oltre a dare informazioni precise, sia in grado di valorizzare tutto lo spettacolo.
- *valorizzazione della sala cinematografica*: data la grande concorrenza che esiste tra le sale rionali, e la relativa ripetitività dei programmi, gli esercenti mettono in luce gli elementi di valore della sala cinematografica: *comfort*, pulizia, qualità degli impianti di proiezione, presenza di servizi aggiuntivi. Per le sale rionali, quindi, la differenziazione tra uno spettacolo e l'altro non si basa solo sull'oggetto di consumo, ma anche sul *contesto* di fruizione, alla cui definizione concorrono elementi testuali e ambientali.

c. Infine il manifesto tipografico partecipa alla nascita e allo sviluppo di una maggiore competenza pubblicitaria dell'esercente. Il vero artefice della campagna pubblicitaria dei film è, infatti, l'esercente stesso, che si serve in modo personale di una pluralità di mezzi e forme, riadattati alle proprie esigenze. Ogni testo pubblicitario, redatto talvolta dalla tipografia stessa, e ogni *battage* pubblicitario si muove su un doppio registro: spettacolare (che fa leva su mezzi come insegne luminose e vetrine, allestimenti *ad hoc* del locale ecc.) e informativo, i cui contenuti devono riguardare, oltre al titolo del film, interpreti, divi, direttore artistico, ambiente dell'azione, epoca, e un breve commento; nonché il nome della sala o del gestore, veri e propri *testimonial* della qualità del programma.

7. Una fonte per la storia del cinema

Il manifesto tipografico corrisponde a diverse tipologie di fonti per lo studio della storia del cinema:

- *Una fonte non monumentale*: si è accennato precedentemente alla labilità del supporto; il manifesto tipografico sotto questo punto di vista presenta

un carattere scarsamente monumentale (anche se è dotato di una intenzionalità documentale che non può essere sottovalutata): il cartellone tipografico ha una vita brevissima (da un giorno ad una settimana), è pensato in funzione di una lettura istantanea, e destinato ad un pubblico popolare. Da qui gli errori (anche tipografici), le ripetizioni tra un manifesto e l'altro, e la necessità di sottoporlo ad una critica interna ed esterna. Il lavoro di riconoscimento dei titoli dei film – per ora limitato a quelli italiani – ha messo in luce un'ampia gamma di imprecisioni.

- *Una fonte seriale*: a differenza di quello illustrato, che esibisce un rapporto diretto con il film cui si riferisce, il manifesto tipografico appartiene, sotto molteplici punti di vista, alle 'serie documentarie'. Infatti il tipo di contributo che offre alla storia del cinema deriva dalla comparazione tra manifesto e manifesto, e tra manifesto e altre fonti. È solo grazie alla significatività del *corpus* ritrovato, e alla messa in serie dei quindicimila manifesti posseduti che è possibile – per esempio – tracciare una storia delle politiche dei prezzi delle sale cinematografiche rionali, così come una storia dello spettacolo cinematografico tra le due guerre e degli eventi che lo compongono. Oltre che a livello orizzontale, la messa in serie della fonte deve avvenire in verticale, attraverso il confronto con le altre possibili fonti collaterali (Lagny). Per limitarci alla programmazione cinematografica, accanto ai manifesti sono state prese in esame le altre fonti primarie, come quotidiani e periodici specializzati e secondarie (filmografie, ecc.).
- *Una fonte locale*: una questione problematica consiste nella difficoltà di estendere l'analisi effettuata a livello locale (le sale rionali milanesi) a dimensioni più vaste. Allo stato attuale non si dispone infatti di un campione paragonabile per nessun'altra città italiana. Ciononostante le ricerche sul consumo cinematografico in alcune città italiane, e il raffronto con le fonti primarie (quotidiani e periodici) ci spingono a formulare delle domande: la funzione del manifesto tipografico può essere assorbita, nelle città a minor densità di abitanti (cioè in provincia), dalla locandina o dalle inserzioni sui quotidiani e sui periodici locali? In secondo luogo: la programmazione cinematografica e l'offerta dello spettacolo cinematografico popolare milanese, con la sua pluralità di testi, è allineata con quella delle altre città italiane?

8. Sfondi per la storia del cinema

L'uso del manifesto parla inevitabilmente della storia economica e sociale del cinema: la sua invadenza, la frequenza rispetto alla cartellonistica in

senso globale testimoniano della sua centralità o marginalità all'interno delle forme di pubblicità e di spettacolo soprattutto urbane, e la sua stessa realizzazione grafica deriva dal giudizio sociale che in quel momento grava sul *medium*. Ma è necessario affrontare più da vicino il problema della rilevanza di questo materiale: quali contributi può offrire alla storia del cinema, e in quali ambiti?

Storia della programmazione (e della circolazione dei film)

Il primo ambito di indagine aperto dai manifesti è quello relativo alla storia della programmazione cinematografica: tramite l'immissione dei titoli dei film in un database informatico siamo in grado di ricostruire il 'ciclo di vita' di ciascuno dei film proiettati (e riconosciuti) nel periodo affrontato. L'estensione dell'archivio informatico, e la collazione tra le fonti possono offrire ulteriori sviluppi, utili anche a cogliere i meccanismi e i tempi di distribuzione dei film, il passaggio dalle prime alle seconde e terze visioni, e così via. La storia della programmazione cinematografica, con particolare riguardo a questi anni, si rivela infine una preziosa risorsa di contesto per lo studio di singoli film o dell'opera di determinati autori.

Nell'ambito di una storia della programmazione è stato possibile verificare in diversi casi un ritardo tra data di realizzazione del film e prima visione milanese; inoltre meritano un approfondimento alcuni fenomeni, come quello del doppio programma, diffuso soprattutto negli anni Trenta, e tale da creare un dibattito anche legislativo, cioè la programmazione nello stesso spettacolo di due film (che postula una visione iterativa dei film stessi, dal momento che uno dei due titoli in programma non è di solito recente), oppure la programmazione dei *serial* che poteva avvenire secondo una successione cronologica ordinata (un episodio al giorno), destinata ad un consumo feriale, (es. *I topi grigi* presentati al Cinema Sociale nel 1921), o con l'accumulo di diversi episodi in una sola sera (es. *Satanella* al Cinema Teatro Montagnetta, 1923).

Storia della ricezione e delle forme di consumo

I manifesti tipografici delle sale milanesi consentono di tracciare una storia del consumo cinematografico a diversi livelli.

In primo luogo la storia dei luoghi di consumo: i manifesti disegnano una mappa delle sale cinematografiche milanesi che, incrociata con altri tipi di fonti, si presenta come vero e proprio ipertesto. È così possibile identifica-

re l'ubicazione, la proprietà, orari e prezzi di ingresso delle sale cinematografiche milanesi, come pure le ristrutturazioni, l'ammodernamento degli impianti, l'insieme di servizi offerti ai clienti – alcuni dei quali molto moderni (dal parcheggio, ovviamente per biciclette, e più raramente per macchine, al *baby sitting*, alle sale di lettura, ecc.). È insieme possibile cogliere il processo di suddivisione commerciale dell'esercizio in prime visioni (caratterizzate da lunghe teniture dei film, arredamenti lussuosi, elevati prezzi di ingresso) e sale rionali (cambi frequenti dello spettacolo, prezzi più contenuti, ambiente familiare).

Quindi la storia dei pubblici con le loro conformazioni sociali di genere e ceto. Premessa la grande popolarità dello spettacolo cinematografico, si distinguono gli spettatori «arcigni e nemici» delle prime visioni, dal pubblico «di lavoratori la cui cultura non ha oltrepassato in generale la terza tecnica» delle sale rionali; è inoltre possibile identificare target specifici (bambini, pubblico femminile, pubblico delle diverse aree geografiche ecc.). Attraverso i manifesti è infine possibile ricostruire le funzioni sociali svolte dal cinema e il suo ruolo nei processi di aggregazione⁷.

La storia del cinema come mito

Attraverso una molteplicità di fattori, il ventennio in questione è caratterizzato da un embrionale interesse (di critici, esercenti, pubblico) per la storia del cinema che si incanala lungo tre fenomeni:

- *la ripresa di film degli anni Dieci negli anni Venti*: stante la scarsità di film in circolazione, vengono spesso riproposti film già visti, adattandoli alle esigenze del nuovo tempo (anche se talvolta con effetti comici). La pubblicità fa leva sul divismo (interesse, curiosità per le grandi dive degli anni Dieci), sul successo del film, sulla sua artisticità, sullo sfarzo scenografico, sulle origini teatrali o letterarie del testo, in una parola sulla 'nobilitazione della tradizione';
- *le sonorizzazioni dei film muti*: fenomeno internazionale che permette di sfruttare le vecchie pellicole mute (es: *La congiura di S. Marco*, 1924, presentata al cinema Esperia nel 1932; comiche di Ridolini sonorizzate nel 1938). La proposta di pellicole sonorizzate sortisce l'effetto di una messa in distanza del film originario e produce spesso effetti ilari;

⁷ Si veda a proposito E. MOSCONI e R. DELLA TORRE, *Il consumo cinematografico e le funzioni sociali del cinema tra le due guerre. Un percorso trasversale tra critica, dati di consumo e manifesti*, in *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, a cura di MARIA GRAZIA FANCHI e E. MOSCONI, Edizioni di Bianco & Nero - SNC, Roma, 2002, pp. 23-61.

- *le celebrazioni per il 40° anno dell'invenzione del cinema* consentono un primo e provvisorio bilancio storiografico che si svolge all'insegna del mito dell'italianità e del patriottismo in cui è centrale, a questo proposito, il film *Cabiria*, attraverso il quale si rivendica all'Italia la scoperta di alcuni mezzi di espressione tipici del film: il primo piano, il montaggio, la panoramica, l'impiego artistico delle luci;
- *le esperienze culturali*: la pubblicazione di riviste come «Cineconvegno» e «Cineclub»; la nascita del primo nucleo della Cineteca italiana di Milano; le rubriche sulle riviste e sulla stampa specializzata che divulgano notizie enciclopediche sul dispositivo cinematografico.

La formazione di una consapevolezza di genere

I manifesti testimoniano una decisa imprecisione nella definizione di genere. Diffusa è, invece, la presenza di alcune macro-categorie di genere che definiscono spettatori differenti, come quella sentimentale-passionale, rivolta ad un pubblico femminile, e quella d'azione-avventurosa, più adatto ad un pubblico maschile, spesso compresenti: «Riuscitissimo lavoro in cui la passione, l'avventura si intrecciano mirabilmente formando un lavoro dei più interessanti e suggestivi». (*Telefono misterioso*, 5-6/10/1920, Sala Volta).

Sulla base delle ricerche di Altman, è interessante notare come negli anni Venti e Trenta agiscano nella determinazione dei generi di volta in volta i codici tecnologici (genere sonoro), o le componenti semantiche (genere americano), o ancora quelle espressive (genere moderno):

- *Genere sonoro*: durante la prima metà degli anni Trenta fanno la loro comparsa sui manifesti le diciture che specificano, oltre che «film sonoro», la qualità del sonoro del film, il tipo di sonoro (musicato, parlato o cantato) e di sonorizzazione (sincronizzato, doppiato...). Questi messaggi, che scompaiono progressivamente con l'affermazione del doppiaggio e con il miglioramento tecnico degli impianti audio delle sale, identificano una tipologia specifica di film.
- *Genere americano*: l'espressione «avventure americane» indica, oltre all'ambientazione del film, uno stile coinvolgente, nuovo, realistico e altamente spettacolare: «Spettacolonell Colossale dramma di grandi avventure americane» (*Orgoglio di razza*, 1-2/6/1921, Cinema Garibaldi). Questo tipo di film diventa immediatamente un modello, che non manca di essere imitato anche in Italia. Il film *Sansone Burlone* prodotto nel 1920 dalla Albertini Film, viene presentato al pubblico con lo slogan: «grandi avventure all'americana» (9-10/9/1922, Cinema Ambrosiano).

- *Genere moderno*: cioè attuale, contemporaneo, alla moda, riferito per lo più agli ambienti rappresentati: «Un film lussuoso di ambienti moderni, drammatico appassionante intreccio interessantissimo» (*Piccadilly*, 4-6/9/1931, Cinema Meda); «Uno dei più grandiosi capolavori moderni» (*Mademoiselle Montecristo*, 2-3/10/1920, Cinema Garibaldi).

La formazione di una competenza autoriale

Nei manifesti la paternità del film, quando viene specificata, viene generalmente assegnata all'attore, alla casa di produzione (o al suo proprietario) o al soggetto. In rari casi viene data al regista o alla sala cinematografica stessa. Il soggetto viene presentato quale artefice del film solo nel caso goda di una certa notorietà tra il pubblico (Gabriele D'Annunzio, Pirandello, Vittorio Sardou, Vittorio Salgari). Anche il nome del regista compare raramente e solo se si tratta di autori noti a livello nazionale o internazionale: «Il più perfetto, il più commovente, il più umano capolavoro di Augusto Genina» (*Il focolare spento*, agosto 1928, Cinema Modernissimo); «... F.W. Murnau, il mago della cinematografia ha messo in scena la sua opera più perfetta» (*4 diavoli*, 21-24/11/1929, Teatro Cinema Garibaldi).

Dal 1928 fanno la loro comparsa sui manifesti anche i nomi dei grandi *tycoons*, i proprietari delle case di produzione americane, che subordinano al loro nome quello di tutti gli altri.

Il divismo

Il nome dell'attore riveste un ruolo di primo piano nel testo pubblicitario. A lui vengono riconosciuti i meriti del successo e della qualità del film: «La più grande interpretazione di Mary Pickford la deliziosa attrice americana. Un film reso possibile solo dall'arte sublime della 'Pickford' e dalla perfezione tecnica dei suoi collaboratori» (*La piccola principessa*, Cinema Centrale, febbraio 1923).

Il divismo viene rafforzato dalla pubblicità che pone in evidenza i nomi degli attori di richiamo del momento, sacrificando le altre informazioni sul film. Le attrici sono generalmente contraddistinte dalla loro bellezza e dalla loro sensualità, mentre gli attori dal fascino e dall'eleganza, dalla prestanza fisica e dalla forza. I divi e le dive sono innanzitutto oggetto di desiderio: «Il più grande attore dello schermo internazionale è l'italiano Rodolfo Valentino, colui che dalle signore americane fu giudicato l'uomo più affascinante del mondo. Egli, mirabilmente coadiuvato dalla bella attrice Gloria Swanson» (*L'età di amare*, dicembre 1924, Cinema Centrale).

Con l'avvento del sonoro, alla bellezza e alla bravura recitativa si aggiungono la voce e il canto: « (...) Film sonoro e cantato Vitaphone edizione Paramount: La Canzone dei Lupi. Con Lupe Velez la bellissima dal canto armonioso (...) » (*La canzone dei lupi*, 23-25/5/1930, Cinema Teatro Sport).

Durante gli anni Venti, gli attori scompaiono dietro ai personaggi da loro interpretati. È il caso di Eddie Polo conosciuto come Cody o di Domenico Gambino presentato dai manifesti con il nome del suo personaggio Saetta.

Infine, è stato possibile verificare come gli attori e i personaggi da loro interpretati vengano definiti, dalla pubblicità murale, con aggettivi e con formule che ben presto si codificano ritornando insistentemente sui testi dei manifesti tipografici: Ajax: «insuperabile attore audace», Charlot: «l'eroe della risata», «l'idolo che tutti adorano e ammirano», «il celebre astro», Emilio Ghione: «elegante», «attore drammatico», Francesca Bertini: «la donna che il pubblico ammira e desidera», Hesperia: «geniale», Polidor: «re dei comici», Tom Mix: «mondiale», «il cavalierizzo fantastico», «l'atleta americano».

Storia dello spettacolo popolare (dal cinema al varietà)

Dall'analisi della programmazione delle sale rionali durante il Ventennio si evince principalmente come l'atto dell'andare al cinema non si esaurisse nella visione di un film ma significasse partecipare ad un programma composito, assistere ad una caleidoscopica visione di generi e forme spettacolari differenti.

Quasi mai, tra i manifesti catalogati, 'il programma' si limita al film, ma alla sua definizione concorre una nutrita serie di eventi performativi: in questo senso il programma cinematografico, per tutto il periodo fascista, manifesta una certa somiglianza con il futuro palinsesto televisivo.

Il programma composito deve evidentemente bilanciare la 'debolezza' del film, dovuta a vari fattori: la crisi produttiva (soprattutto negli anni Venti), l'insufficienza delle importazioni, le cattive condizioni di visione (usura della pellicola, inadeguatezza degli impianti, ecc.), la ripetitività dei programmi. Ne consegue un deciso sbilanciamento (soprattutto negli anni Venti) verso gli elementi di contorno, al punto tale che al film viene ancora assegnata la funzione di 'riempitivo' delle origini: «Attenzione! Cinema e varietà. Fenomenale debutto: Bambi il più gran comico d'Italia, il celebre creatore del Fattaccio. Per soli pochi giorni. Seguono altri numeri e cinema» (*Bambi*, Cinema Modena, 12/4/1920). Tra le principali tipologie di eventi che componevano il programma troviamo:

- *Varietà*: è lo spettacolo che più spesso accompagna il film, proposto in coda alla pellicola, o tra una proiezione e l'altra. Il manifesto riporta i nomi degli artisti e delle compagnie più famose (es. «Compagnia Soldati Bovi Campeggi»), alludendo negli altri casi più genericamente: «segue varietà». La permanenza delle compagnie e/o degli artisti nei locali è solitamente di qualche giorno, tempo utile per esibire il repertorio. L'opinione degli spettatori sullo spettacolo misto è tuttavia critica: ne vengono contestati la scarsa professionalità dei fantasisti assoldati nei cinema di terza visione, come pure, per le sale del centro, gli eccessi di durata: «Il denso programma» dell'Odeon, che prevedeva operetta, film e documentario Luce, «si inizia alle nove per terminare a mezzanotte e trenta»: tra il primo e il secondo tempo dell'operetta veniva proiettato il *Documentario Luce*, mentre il film seguiva la fine dell'operetta. Sempre secondo i giudizi della stampa – che andrebbero verificati alla luce di nuovi dati – l'effetto di 'traino' degli spettatori dovuto al varietà era pressoché nullo.
- *Spettacoli teatrali*: l'ampia definizione serviva a comprendere generi molto diversi, dalla commedia alla tragedia alla farsa all'operetta, che venivano presentati prima o dopo il film.
- *Concerti*: compaiono raramente, ed hanno come virtuosi personaggi familiari (es. «Il gruppo rionale fascista») o 'eccentrici' (es. «Il celebre pianista mutilato di guerra (...) suonerà con una mano sola») (Cinema Teatro Pathé, 1932). Talvolta – soprattutto dopo l'avvento del sonoro - il concerto consisteva nella ripresa filmata di uno spettacolo avvenuto altrove (es. «Fuori programma Toscanini al suo primo grande concerto alla Scala» *La vispa Teresa*, 1935).
- *Spettacoli circensi*: la stessa permeabilità che caratterizzava gli spettacoli musicali, proposti ora dal vivo ora all'interno della cornice dello schermo, connota gli spettacoli circensi.
- *Spettacoli di burattini e fantocci*: proposti generalmente per il pubblico dei bambini in luogo del varietà.
- *Cortometraggi, cinegiornali, riviste*: ad esempio la *Rivista Cines* e *Luce*; tra i documentari: le prime produzioni proiettate quotidianamente con funzione di 'stacco' tra le parti del programma oppure di apertura/chiusura.
- *Comica*: utilizzata generalmente per chiudere lo spettacolo, viene segnalata in modo generico, o con indicazione del comico (es. Polidor), e più raramente del titolo.
- *Cartoni animati*: segnalati sui manifesti dal 1929, con annotazioni generiche (segue Topolino o cartone animato, aggiungendo talvolta la menzione per il colore), chiudevano generalmente lo spettacolo.

- *Eventi sportivi*: l'interesse del pubblico verso lo sport sembra molto alto. Il cinema riproduce i principali eventi sportivi della stagione, come incontri di pugilato (tra Erminio Spalla e Benedicto Santos 19/12/1924), gare di sci, corse automobilistiche (es. circuito di Brescia, 20/9/1921), corse di motociclette (circuito di Milano, 9/9/1922), partite di foot-ball, corse in bicicletta (l'arrivo del Giro d'Italia: 10/7/1921, il Giro di Francia), corride di tori.
- *Pubblicità*: con anteprime dei film in programmazione oppure *réclame* di prodotti di consumo.

Storia della pubblicità

Se si sposta lo sguardo dal centro verso zone più periferiche, ma non per questo meno rilevanti, il manifesto getta degli spiragli su quella disciplina multiforme che è la storia della comunicazione, in particolare quella pubblicitaria. Il manifesto tipografico si sviluppa infatti sullo sfondo della nascita delle prime agenzie pubblicitarie (Magagnoli, IGAP, la stessa BCM di Ballester), dell'editoria di settore, che hanno in Milano il loro centro. Negli anni Trenta, infatti, Milano è sede di riviste, dibattiti e convegni sulle teorie e pratiche pubblicitarie, fattori che con tutta probabilità avevano concorso alla nuova disciplina delle Affissioni (rd 14.6.1928 n. 1399).

Storia della lingua del cinema

Infine, i manifesti consentono un approfondimento, nella direzione già intrapresa tra gli altri da Sergio Raffaelli, sulla storia e sull'analisi della lingua – popolare - del cinema.

Il lessico e l'organizzazione testuale dimostrano una loro discendenza diretta da quello dei manifesti di altri spettacoli di piazza, tra cui il circo e i primi cinematografi ambulanti; nello stesso tempo essi fanno leva su un linguaggio composito su cui agiscono le influenze delle riviste e degli opuscoli prodotti direttamente dalle case di produzione a cui si aggiunge la creatività dell'esercente e del tipografo. Il risultato è una *koïnè* linguistica in cui si fondono tra loro il linguaggio settoriale della pittura, della letteratura e del teatro e alcuni termini specificatamente cinematografici, semanticamente polivalenti e instabili, che dimostrano la mancanza di una terminologia cinematografica precisa e definita.

Questo linguaggio dimostra di appartenere ad una fase di passaggio della lingua pubblicitaria da uno stato primitivo o paleo-capitalistico, ad uno deci-

samente moderno. Da una parte, infatti, abbiamo un linguaggio costruito prevalentemente sul parlato, dal tono semplice e colloquiale, sebbene sia assente l'uso del dialetto, in cui sono tipiche le forme proverbiali o le rime semplici, e caratterizzato da forme espressive e da un lessico fortemente stereotipato. Questa rigidità linguistica differenzia il linguaggio pubblicitario cinematografico da quello di altri prodotti commerciali contemporanei che fanno uso di slogan e neologismi qui quasi del tutto assenti. Dall'altra parte però questo linguaggio fa uso di una forma tipica della lingua pubblicitaria moderna, l'espressione nominale, che si può considerare l'unica infrazione alle norme linguistiche del parlato comune rilevabile sui manifesti.

Le espressioni pompose e tronfie ricevono nuova linfa, dall'inizio degli anni Trenta, dalla retorica fascista. Parte del lessico di Mussolini viene assorbito da quello pubblicitario e riproposto senza alterazioni.

Valorizzazione dei materiali non filmici sull'esempio del *Progetto Chaplin*: teoria, prassi e problematiche*

di Michela Zegna

*Non c'è dubbio, la scoperta dell'archivio è una manna
regalata che giustifica appieno il suo nome: fonte.
Arlette Farge*

Il Progetto Chaplin

Il Progetto nasce nel 1999. Gli eredi di Sir Charles Chaplin affidano a Nicola Mazzanti, responsabile del laboratorio L'Immagine Ritrovata e a Gian Luca Farinelli, direttore della Cineteca del comune di Bologna, l'incarico di restaurare i film del maestro e, in un secondo momento, di ordinare e rendere fruibile l'archivio cartaceo, prodotto nel corso della sua lunga carriera di attore, regista e produttore.

Un'impresa simile sarebbe stata impossibile da realizzare con le sole forze dell'istituzione Cineteca. Grazie al consistente aiuto finanziario della Fondazione Cassa di Risparmio, alla collaborazione di due importanti partner tecnologici – la Società HP Italia per l'hardware e la creazione del Portale, e per il software, la Società Nexus Sistemi Informativi – e al sostegno dei Sistemi Informativi del comune di Bologna, la Cineteca è stata in grado di acquisire il materiale informatico indispensabile e di reperire le professionalità necessarie ad affrontare questo difficile se pur prestigioso compito.

Il progetto prevede la catalogazione e la digitalizzazione della totalità della documentazione cartacea e fotografica, fatta eccezione per le partiture

* Équipe del Progetto Chaplin: Responsabile scientifico Paolo Caneppele; Coordinamento e traduzioni Cecilia Cenciarelli; Documentazione e segreteria generale Michela Zegna; Digitalizzazione Monia Malaguti e Andrea Dresseno; Catalogazione Priscilla Zucco e Clara Maldini; Collaborazione alle attività editoriali Anna Fiaccarini.

Si ringraziano per il fondamentale contributo: Kate Guyonvarch (Association Chaplin), Evelyn Lüthi-Graf (Archives de Montreux), David Robinson.

musicali che saranno trattate in un secondo momento, ma il cui profilo catalografico è già stato messo a punto. Sino ad ora sono stati digitalizzati 30.000 documenti e più di 2000 sono i record compilati. Il catalogo è già consultabile via Internet sia nella versione in italiano che nella versione in lingua inglese all'indirizzo seguente: www.chaplinarchive.org.

Nell'ambito di un convegno come questo dedicato al non-film e all'identificazione di nuove figure professionali in grado di mediare tra le specifiche competenze degli storici del cinema e le altrettante fondamentali conoscenze di archivistica e di software di catalogazione, è nostro intento proporre, attraverso l'esposizione del Progetto Chaplin e delle problematiche che esso ha posto e continua a porre, un prototipo, un modello possibile di gestione del patrimonio cinematografico cartaceo.

L'archivio Chaplin, sua costituzione e natura

Raramente si incontrano archivi cinematografici di natura privata e ancor meno di natura pubblica che possano vantare tanta coerenza e completezza, soprattutto quando con la parola 'archivio' non s'intenda una collezione, un insieme di film, ma si indichi un ammasso di carte, metri cubi di materiale cartaceo che rimane sepolto nei locali abbandonati di qualche casa di produzione o di distribuzione che ha cessato di esistere.

Vent'anni fa Godard¹, meravigliandosi che qualcuno potesse interessarsi alla conservazione delle pellicole e che per questo organizzasse persino dei congressi, s'interrogava, con delicata ironia, sul significato di questa attività e conseguentemente sul ruolo delle cineteche.

Perché oggi dunque è diventato tanto importante per le istituzioni che conservano la memoria cinematografica, reperire, conservare e rendere fruibile non solo il film ma anche il non-film? Il film è per sua natura evanescente. Nel buio di una sala lo spettatore viene catturato dalle immagini in movimento che lo proiettano in una dimensione spazio-temporale parallela. Ritornato nuovamente nel mondo, di questo viaggio immaginario non gli resta che la labile memoria. Si ricorderà di alcune scene, altre le dimenticherà; una situazione, un gesto, un volto oppure un dialogo o la musica. Uscito dai circuiti distributivi commerciali e infine dalle sale d'*essai*, il mistero si fa più fitto, soprattutto per quei film che non circolano in videocassetta o in DVD. Scatta la caccia al tesoro perduto; la sceneggiatura, un manifesto, una foto di sce-

¹ JEAN LUC GODARD, *Les Cinémathèques et l'Histoire du Cinéma*, in «Travelling», Spring 1980, 56-57, pp. 119-136, in particolare p. 120: «... puisque le film est supposé déjà conserver certains moments de la vie, certains fragments de la vie, qu'on veuille conserver une deuxième fois cette première conservation, qu'ensuite on fasse encore des congrès...».

na, recensioni d'epoca, visti di censura ecc. Si scopre così l'anima del collezionista. Riappropriarsi del non-film, per quanto questo termine, che è il solo in vigore, ne dia una connotazione brutalmente negativa, significa ricollocare nello spazio e nel tempo l'opera cinematografica e scoprirne i segreti di fabbricazione. In un certo senso rappresenta il 'non-visto': attraverso la documentazione cartacea il film diventa immediatamente percepibile sia come *work in progress* che, aspetto molto spesso trascurato, come prodotto collettivo; si supera in questo modo la dimensione puramente spettacolare e, nel caso estremo di scomparsa del film stesso, ne diventa l'unica testimonianza.

Ecco perché per un archivista, per uno studioso delle fonti l'archivio Chaplin rappresenta un esempio veramente unico. Non bisogna dimenticare che nella maggior parte dei casi i fondi cartacei raccolgono testimonianze di ciò che è sopravvissuto, costituendosi sotto la spinta dell'urgenza dettata dalla minaccia della scomparsa, della cancellazione di una parte della memoria. Se infatti, per quanto discutibile e imperfetta, esiste una regolamentazione² che attraverso diverse forme di deposito, tutela la conservazione della produzione cinematografica, non si può dire altrettanto per la documentazione che la accompagna.

Questo, fortunatamente, non è il caso del fondo Chaplin in cui l'autore dell'archivio coincide con il produttore e con l'avente diritto. Comprende i materiali cartacei e fotografici a partire dal 1918, anno in cui egli comincia a produrre i suoi film per la First National Exhibitor, coprendo l'intera produzione della United Artists (1923-1952) fino alla produzione britannica (Attica 1957-67). Risale alla fine degli anni '50 la fondazione di una nuova compagnia di distribuzione, la Roy Export Company Establishment, così chiamata per «... un umoristico riconoscimento della pronuncia inguaribilmente anglosassone di Chaplin nel film *Un Roi à New York (Un re a New York)*»³ e che ancora oggi gestisce la circolazione della produzione Chaplin. Grazie a tutte queste fortunate concause, nonché all'eccezionale efficienza di Rachel Ford, collaboratrice e fidata amica della famiglia Chaplin, che da un lato dimostrò eccezionali doti manageriali e dall'altro svolse un meticoloso lavoro di riordino e conservazione a partire dal forzato esilio della famiglia Chaplin in Svizzera, l'archivio è giunto sino a noi sostanzialmente integro e in buone condizioni.

Comprende novemila fotografie e diecimila documenti cartacei pari a circa centocinquantomila pagine tra cui: oltre trecento sceneggiature e soggetti originali e altrettanti copioni di lavorazione e di montaggio, diari di lavora-

² VINCENT. LÉTANG, *Etude sur les systèmes de dépôt obligatoire des film*, in «Archives du Film du CNC», mars 1996, p. 2.

³ DAVID ROBINSON, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia, 1999, p. 634.

zione, ordini del giorno, bozzetti di scena; centinaia di partiture musicali, circa duecento registri contenenti le rassegne stampa d'epoca, il materiale pubblicitario (manifesti, locandine, programmi di sala e guide pubblicitarie per esercenti) e i registri degli incassi dei film, senza contare la fitta corrispondenza relativa alla produzione e distribuzione dei film e alle cause processuali di natura privata o concernenti accuse di plagio. Tra i molti, ricordo il caso Charles De Haven che mise in discussione la paternità della famosa danza col mappamondo in *The Great Dictator* o la causa Konrad Bercovici che, per lo stesso film, sosteneva di aver scritto su commissione dello stesso Chaplin una stesura della sceneggiatura⁴.

Credo sia sufficiente questo rapido elenco per rendersi conto non solo della consistenza del fondo ma anche della sua complessità da un punto di vista archivistico e catalografico. Come ricreare un archivio virtuale di natura tanto composita? Quali criteri seguire per la messa a punto di un sistema in grado non solo di registrare la documentazione cartacea su supporto informatico, ma anche di restituire le relazioni che uniscono indissolubilmente i documenti gli uni agli altri anche se appartengono a tipologie differenti? Come legare ad ogni scheda catalografica un numero *n* di pagine, perfetti cloni digitali (una sceneggiatura può arrivare a contarne più di trecento!) perché sia possibile sfogliare un documento pagina per pagina? E soprattutto, come rendere visibile uno dei concetti fondamentali dell'opera cinematografica - la collettività della sua creazione in opposizione all'individualità dell'opera scritta - e che proprio la documentazione cartacea rende tanto evidente? Come i musei espongono opere d'arte compiute, ma possiedono anche uno spazio riservato ai disegni e ai bozzetti preparatori, considerati di pari importanza e a tutti gli effetti opere d'arte, così gli schizzi preparatori di John Beckman per le scenografie di *Monsieur Verdoux*, o le fotografie che ritraggono gli attori in costume da personaggi del *Vandeville* dei primi anni del secolo XX, contenute nel copione di Drew Tetrick, il costumista di *Limelight*, fino al *découpage* tecnico in cui si ritrovano le indicazioni di ripresa di Dan James, Rob Meltzer e Wheeler Dryden, aiuti registi di Chaplin in *The Great Dictator*, rappresentano tappe essenziali della creazione artistica chapliniana e hanno un valore pari agli appunti manoscritti dello stesso autore.

⁴ *The Great Dictator*, a cura di ANNA FIACCARINI, CECILIA CENCIARELLI, MICHELA ZEGNA, Le Mani, Recco, 2002.

Obiettivi del progetto

L'obiettivo principale che il progetto si è proposto è quello di realizzare un sistema che non registri semplicemente il documento su supporto informatico ma che sia in grado di restituire nella sua complessità la natura composita dell'archivio. È stata dunque necessaria una continua interazione tra i professionisti nel settore della catalogazione, coloro che si occupano della digitalizzazione dei documenti, i fornitori del software e chi si occupa di preservare e valorizzare il patrimonio cinematografico, per mettere a punto un prototipo, un modello possibile di gestione dei materiali extra filmici. Inoltre, il lavoro d'équipe è stato indispensabile per trovare criteri comuni che rispondessero alle esigenze dell'utenza, destinataria privilegiata di questo progetto.

In primo luogo sono stati messi a punto profili di immissione realizzati *ad hoc* e, pur rispettando gli standard catalografici internazionali di descrizione, prevedono alcuni campi aggiuntivi indispensabili all'identificazione e all'analisi critica dei documenti. Bisogna infatti considerare che questi ultimi sono stati prodotti da soggetti diversi (l'aiuto regista, lo scenografo, il costumista, il montatore) per soddisfare esigenze di tipo pratico-operativo. In questo ambito è indispensabile chiedersi non solo chi sia il soggetto-produttore, ma anche per quale scopo sia stato prodotto, per conservare una traccia dell'uso originario del documento. È stato dunque creato un campo denominato 'Serie di appartenenza' attraverso il quale è possibile ripercorrere idealmente (ma forse sarebbe più appropriato dire virtualmente) le tappe del processo produttivo e distributivo di un film e che sono state identificate come segue:

- *Preparazione.* Comprende bozze, appunti, testi incompleti finalizzati a soggetti sceneggiature; ma anche documenti utili al soggetto (pubblicazioni, articoli, racconti).
- *Sceneggiatura.* Include soggetti, trattamenti, sceneggiature, copioni.
- *Realizzazione.* Tutta la documentazione relativa alla fase di ripresa e di messa in scena: diari e piani di lavorazione, ordini del giorno, *déoupage* tecnici, appunti per le riprese, copioni di lavorazione dei vari collaboratori, bozzetti, disegni, schizzi relativi ai costumi e alle scenografie. Note sui sopralluoghi. Foto relative alla preparazione delle riprese.
- *Montaggio e post-produzione.* Copioni di montaggio, copioni di montaggio del sonoro, liste dialoghi, lista dei titoli di testa e di coda, liste di selezione dei brani musicali, documentazione relativa alla sincronizzazione e al doppiaggio, *trailer continuity*.
- *Musica.* Include spartiti, frammenti musicali, accordi per la musica.
- *Produzione.* Proposte di ingaggio proposte di contratto e contratti, costi e pagamenti, royalties, corrispondenza amministrativa, statistiche e costi.

- *Riedizioni e censura.* Carteggi relativi a questi temi specifici.
- *Distribuzione e promozione.* Comprende tutto il materiale pubblicitario relativo al lancio del film: manifesti, *brochures*, guide pubblicitarie, *lobby card*, fotografie.
- *Rassegna stampa.*
- *Vita privata.* Corrispondenza privata, documentazione sulle cause e i processi.

La natura eterogenea della documentazione ha reso necessario stabilire un ulteriore criterio selettivo, in modo tale che fosse possibile ordinarla per 'tipologie' intorno alle quali costruire i profili catalografici di cui accennavo poco sopra (Fig. 1).

Ciascun tracciato è stato fornito di un ulteriore campo che definisce in modo analitico la forma di ciascun oggetto. Per esempio, all'interno del profilo *Script* (termine che abbiamo scelto perché in inglese si utilizza in senso generico e significa sia copione, che sceneggiatura) il campo 'Forma' distingue i documenti relativi alla fase di scrittura (Fig. 2).

Accanto al tradizionale campo 'Note', è stato creato un campo 'Sommario' in cui è sintetizzato il contenuto dei documenti, costituendone una prima analisi critica. Il campo è indicizzato e quindi reperibile per parola chiave.

Ogni record stabilisce un legame con le immagini dei documenti a cui si riferisce. Sono stati creati due tipi di link, differenziando in questo modo l'utenza:

- *Utenza pubblica (on line)*
- *Utenza interna (consultazione intranet dalle postazioni della biblioteca della Cineteca)*

La creazione sistematica per ogni singolo documento di 'originali digitali' ha infatti la duplice funzione di permettere una consultazione non distruttiva e di stimolare la curiosità dell'utenza pubblica che ha la possibilità di esplorare via Internet l'intero catalogo, limitando la visualizzazione alle prime cinque immagini. Queste ultime sono espandibili, fatta eccezione per la documentazione riservata o nel caso in cui si tratti di materiale fotografico che è invece consultabile direttamente dalle due postazioni di cui è dotata la biblioteca della Cineteca di Bologna. Di ogni documento si creano due copie digitali, in alta e bassa risoluzione. L'alta risoluzione, pari a 600 dpi per le fotografie e il materiale grafico e a 300 dpi per i documenti scritti, è stata adottata seguendo le indicazioni fornite dall'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, ed ha evidentemente scopi conservativi. Si crea infatti un du-

plicato fedele all'originale che garantisce la sopravvivenza dell'informazione. Il salvataggio dei documenti a 72 dpi, rende le immagini più leggere, mantenendo una buona definizione e agevolando la consultazione in rete. Per tutelare gli aventi diritto i *thumbnails* (immagini formato francobollo) dei documenti espandibili via Internet sono stati protetti da una marchiatura digitale. Cliccando sulle anteprime contenute nella directory pubblica, si aprirà una finestra in cui sarà visibile l'indirizzo di posta elettronica a cui rivolgersi per richiedere l'accesso tramite password che permetterà di visualizzare le immagini in alta risoluzione o eventualmente l'invio di .jpg tramite posta elettronica o su CD. L'utenza interna avrà a sua disposizione la consultazione dei documenti pubblici in alta risoluzione e la possibilità di stampare o di consultare i documenti riservati esclusivamente su autorizzazione dell'Associazione Chaplin.

Questo è in sintesi l'insieme delle esperienze e delle tecnologie elaborate sino ad ora dall'équipe del Progetto Chaplin. Ci auguriamo rappresenti un punto di partenza per il riordino e la valorizzazione di altri fondi d'archivio che, disgraziatamente, non ottengono l'attenzione necessaria perché non possiedono notorietà sufficiente per attirare capitali di investimento e così perdono il diritto di occupare un posto nella memoria collettiva.

A proposito di memoria, vorrei concludere ricordando alcune 'questioni aperte' relative all'utilizzo delle nuove tecnologie. In ambito archivistico si dibatte sulla scarsa durata della memoria elettronica e sul pericolo latente di ritenere che 'archivi' e 'database' siano termini intercambiabili. In altri termini «... non ci si pone più il problema dell'esistenza dell'archivio – dei documenti – poiché il computer, in qualche modo, la sostituisce ...».⁵ Questi rischi possono essere tenuti sotto controllo con un costante aggiornamento tecnologico e utilizzando i prodotti informatici non come contenitori neutri ma come strutture imprescindibili dai contenuti.

⁵ ERIK DE KUYPER, *La memoria degli archivi*, in «Cinegrafie», XII (1999), p. 12.

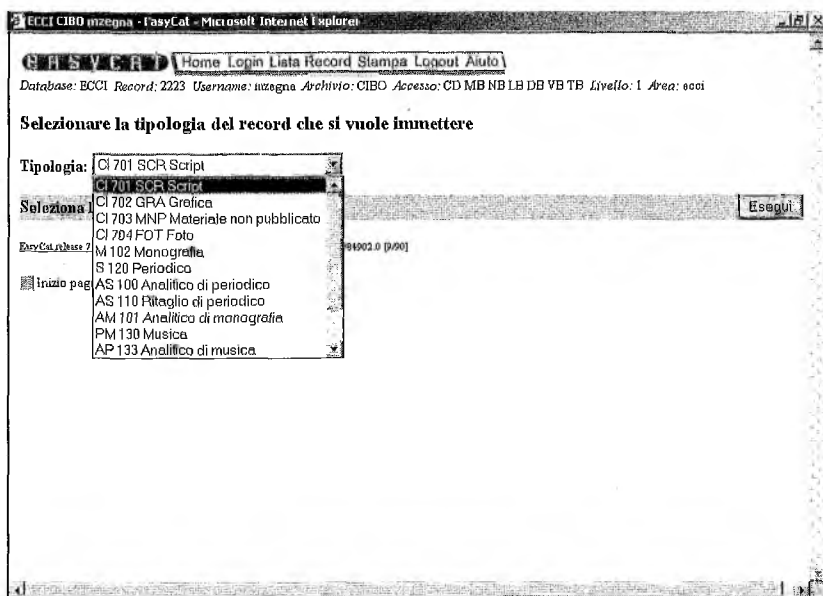


Fig. 1 - Tipologie

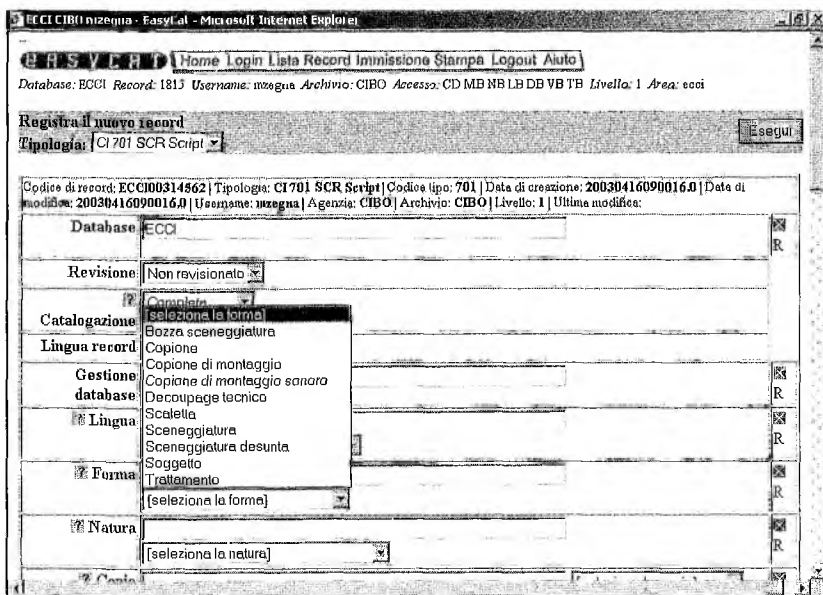


Fig. 2 - Forma

Using the Web to Work Together: COLLATE - Collaboratory for Annotation, Indexing and Retrieval of Digitalized Historical Archive Material

di *Laura Bezerra e Jürgen Keiper*

1. Introduction

A (super)abundance of information characterises our era. However, the main challenge is not the acquisition of information, but the integration of knowledge into working and organizational contexts. Archives play a decisive role in this context. Public archives are not mere administrators of documents, but they also have the aim and obligation to analyze their collections and make them readily available to the public. Unfortunately full knowledge and usage of archival material are severely impeded by access problems.

During the last years, the Deutsches Filminstitut (German Film Institute) has started using new technologies to improve the public access to our stock.

In 2001 the Deutsches Filminstitut - DIF completed a digitalization project, funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (German Research Foundation), which makes a collection of important censorship documents available to the public on the Internet. This was a pure digitalization project which provided digitalized facsimiles¹. The content of the documents was not indexed, however. Therefore, it was not possible to search for the reasons for censorship or for lines of argumentation. Moreover we would also have liked to know how films were censored in other European countries, but we lacked the necessary documents.

At the root of these basic problems is nothing other than the classic issues of knowledge management. The problems that emerged here represent fundamental tribulations faced by archives:

- a. Film related documents are scattered throughout different archives and countries.
- b. As a rule there is no systematic, standardized content-based access to film-related documents.

¹ www.deutsches-filminstitut.de/zensur.

- c. There is a high degree of tacit knowledge in the archives, but it is neither documented nor passed on.
- d. There is a lack of interdisciplinary interchange, mainly because interrelated knowledge is fragmented (document-specific, country-specific and time-specific).

Starting from our archive's experience some requirements were defined:

- a. Easy access to archives material must be guaranteed.
- b. Content-based access to the documents must be undertaken according to existing standards.
- c. Tacit knowledge must be documented so that it can be translated into explicit knowledge.
- d. Joint work between film archives should be improved.

The EU-project COLLATE set the targets for solving these problems. The COLLATE system provides access to digitised historical material via the Web. That means that the three archives in three different countries have the opportunity to work simultaneously with the documents (to search, to read, to index, to annotate and to compare the material).

In addition:

- a. Classification schemata and multilingual document indexing ensure quick and systematic access to the material.
- b. Short translations provide a basic understanding of the documents.
- c. Assigned commentaries allow in-depth understanding of the documents.
- d. Dialogical discussion structure (remarks to previous comments) has been explicated.

Furthermore, a standardization of the metadata at the content level and the technical level take place and advanced retrieval options are offered.

With regard to the domain film censorship and to our above mentioned requirements we decided to establish a collaboratory. Collaboratories are «...centers without walls, in which the nation's researchers can perform their research without regard to geographical location - interacting with colleagues, accessing instrumentation, sharing data and computational resource, and accessing information in digital libraries»².

² RICHARD T. KOUZES, JAMES D. MYERS, WILLIAM A. WULF, *Collaboratories: Doing Science on the Internet*, in «IEEE Computer», 29 (August 1996), n. 8, pp. 40-46. Available under www.emsl.pnl.gov:2080/docs/collab/presentations/papers/IEEECollaboratories.html.

The term 'collaboratory', a compound of collaboration and laboratory, was introduced by William Wulf in the 90s. It describes the notion of collaboration independent of the location of the researcher, whereby the research instruments (such as software tools) are shared by all the users, as are databases, digital libraries and research results. It is the idea of a distributed collaboration on the Web, transcending national boundaries and focusing on a common object that is accessible to all. Collaboratories have been established chiefly in the natural sciences (molecular biology, chemistry, astronomy). Now COLLATE represents the attempt to apply this model to the humanities as well. In COLLATE the collaboration takes place on a number of levels, supported by two software tools – one being a commercial program (MS Sharepoint), the other the interface itself.

2. COLLATE – Collaboratory for Annotation, Indexing and Retrieval of Digitalized Historical Archival Material

In September 2000 the project COLLATE³ was initiated. It is the result of discussions between the Fraunhofer Institut and the DIF about a new form of access to and handling of film documents, and is finally the attempt to reconceptualize the relationship between archival and research work.

The project has been funded by the EU as part of the IST Program and will run until the end of 2003. Participants are three major European film archives, the Deutsches Filminstitut – DIF (Frankfurt/Main), the Filmarchiv Austria (Vienna) and the Národní Filmový Archiv, NFA (Prague) as well as technology developers (FhG-IPSI, Darmstadt, Germany, University of Bari, LACAM Lab and Sword ICT S.r.l., both Bari, Italy) and an evaluation partner, the Risø National Laboratory, Systems Analysis Dept, Denmark.

The content focus of the project is the analysis of film censorship practice in the 20s and 30s in Czechoslovakia, Austria and Germany, drawing on documents from a wide range of archives. About 18,000 pages have been digitalized for the project to date, including censorship documents, censorship relevant correspondence, press articles, photos and film clips.

On the one hand the goal of COLLATE is to provide content-based access to the repository of censorship documents and censorship-related material which are hitherto scattered throughout different archives and countries. On the other hand, the project also includes the analysis of censorship practice in the three countries using selected documents.

³ www.collate.de.

Working with such a multitude of digitalized documents is absolutely necessary to develop strategies for the formal and content-based access to the material. Then this exactly will allow end-users to find the information they are looking for. Moreover it is a prerequisite for analysis and for interchanges. Our procedure is the following: digitalization of documents, bibliographic cataloguing, keyword indexing and annotation.

2.1. Digitalization process

Experience shows that a minimum formal classification of the scanned documents is necessary. Therefore a rudimentary form of cataloguing begins with the digitalization, when formal descriptions (size, number of pages, document date, etc.) are recorded along with the basic digitalization data. In this way conditions are created which allow the digitalized documents to be further processed in a meaningful way in COLLATE.

The database DigiProt (short for "digitalization protocol") fulfils the initial function of creating a record of the digitalization process with all its settings and definitions. It records the relationship of the digitalized document to its file name⁴. Included are also comments on the preservation quality of the document (particularly interesting in the case of photographs). Scans of periodicals include bibliographical references. In addition DigiProt shows the name of the operator and the digitalization date, in order to be able to reconstruct responsibility, if necessary (Fig. 1).

Whereas DigiProt only protocols the scanning process and records of some formal dates, the assignment of a document to a film is an independent procedure in COLLATE. It means that the next, separate, step consists of assigning the document to a film title in a further database called MiniFilmography.

The thinking behind the problem of title variations is philological and addresses the question of the original or the reference. Since censored films are often re-presented to the Censorship Board under new titles but with only minimal changes, the paradoxical situation arises that a series of documents can be stored under different film and document titles, even though all these documents refer to the genesis of a single film.

⁴ This takes place in accordance with a system of file name schemas available online. Each document includes three forms of referencing – a reference to its source, in its document name and the entries in DigiProt (provenance etc.), a document ID, which is automatically allocated by DIGIPROT, and a file name, which refers back to its digital version.

Although this particular fact makes these censorship documents so important for film reconstruction and culture analysis, it does complicate the simple allocation of documents to one film title. In such cases a comparison with other information found in film databases or encyclopaedias is necessary. Consequently, this was made into a separate procedure, both with regard to database conception and from the viewpoint of time. Nevertheless, both databases are integrated as regards their input forms and can be accessed quickly. This allows users to switch quickly from one to the other both when inputting and when conducting research.

Nevertheless, both databases can be easily accessed via a common input form which allows users to quickly switch from database to the other, both when inputting and when conducting research.

2.2. Cataloguing

The first step treating digitalized material is bibliographic cataloguing. The central goal of the cataloguing is the identification of the documents, as well as the comparability of data and thus the accessibility of the documents. Together, the archives people and the information scientists developed a cataloguing interface and a cataloguing systematic⁵.

The result of this process was:

- a. The creation of a document classification which is valid for all three countries. This classification of the documents was important not only for the cataloguing itself; it is also a prerequisite for work with the new XML standard.
- b. The implementation of bibliographical rules for document-type-specific cataloguing.
- c. At the level of the interface, the development of a specific cataloguing form for each document type.

Furthermore brief abstracts are included in the cataloguing forms (Fig. 2).

⁵ We rely on existing standards to the greatest extent possible (e.g. ISAD/International Standard Archival Description; ISBD/General International Standard Bibliography; MARC-Initiative (machine readable cataloguing); Dublin Core; RAK rules; cataloguing rules of the IIAF). Only in cases when these proved insufficient did we introduce new criteria for this new area, such as the examination number of censorship documents.

2.3. *Content based access to documents*

The most important feature of COLLATE is the in-depth-analysis of the documents, which allows comparative editorial work and advanced retrieval functionalities.

Because end-users' information needs might be quite diverse, COLLATE offers different degrees of content based access to the repository. The first one, keyword indexing, gives information about the content of the document on a basic level and should support the searching functions by the most effective way. The second one, annotation, is the deeper (but less standardized) way of content analysis.

2.3.3. *Keyword indexing*

After cataloguing the next step is the assignment of logical keywords to the document or to document passages.

The COLLATE team looked for *thesauri* and vocabularies which it could use for the project. Unfortunately, no satisfactory descriptions yet existed for the domain of film censorship. So we had to develop our own schemes of indexing. To do this, the three archives compiled catchwords from the available documents and these three lists formed the basis for a shared, trilingual list. However, the list's standardization gave rise to several problems which are typical for international applications or touch on fundamental issues:

- a. The use of three languages (German, Czech and English) increases fuzziness by introducing different cultural contexts.
- b. The level of abstraction is sometimes questionable (Do we need the censorship laws are country-specific and use their own vocabulary. Keyword 'erotic dance' or does 'dance' suffice?).
- c. Denomination and meaning become important (Do we need 'drunkenness' as well as 'alcoholism'?).
- d. Sometimes it problematic to define the structure of the keywords (Does the keyword 'abortion' belong to the category of 'crimes' or 'psychology and health'?).

Nonetheless, a master list was finally formed out of the compiled keywords, and the corresponding categories were abstracted. A keyword list with controlled vocabulary is now available. In addition, free keywords can be assigned, as well as names of persons. This list is constantly maintained and expanded. This is also done collaboratively and is supported by a special program (Sharepoint) (Fig. 3).

2.3.4. Annotation

Annotations are assigned commentaries analysing a document or document's passages. Our concrete case exemplify why we place so great importance on annotation in COLLATE. The domain film censorship is characterized by a high complexity. Censorship documents are not self-explanatory, not only because art, law and politics are intertwined. The very fact that we are dealing with historical documents from different countries in different languages makes explanations absolutely necessary. Moreover each country has developed its own censorship history embedded in the political history and till now research has been done mainly on the national level. All things considered: an in-depth analysis of the documents made by the archives is a precondition to provide content-based access to the repository for a wide range of end-users.

An annotation is a value-added input to complete or complement the given information. If required we explain some basic issues concerning censorship laws and the (censorship) history of the country. If necessary we elucidate the vocabulary used by the censorship authorities or we try to illuminate the context, in which the censorship case takes place. An annotation might give details about subjects or objects of a censorship case. It might emphasize the used argumentation line or its contradictions, or shifts in the discourse. It might make references to theories, further monographs and legal texts. In addition if later users of the repository are unable to understand the documents in their original language, the English annotations will provide them with information on the censorship documents or on the censorship case in the three countries (Fig. 4).

The free commentaries (annotations) make it possible to go beyond a mere description of the subject, providing arguments analyzing the content. As each annotation itself can be commented on, this quickly gives rise to discursive interconnections. Thus annotations reflect (or better: make explicit and publically available) the internal discourse.

Content-based in-depth analysis of material is a precondition for access to a wide range of users. The three pillars of content-based access to our documents are abstracting, indexing and annotation. These techniques are meant to back up the work of the researchers, to improve the analysis of documented historical events and thus reduce language and cultural barriers.

3. Conclusion and prospects for the future

For the past ten years technological advances have made a big impact on our life and on our work. New technologies – especially digital technolo-

gies – have altered our handling of information enormously. Although it is important to be aware of the risks and the limits of the new technologies, our main issue is much more pragmatic: How can film archives use digital technologies to increase our mnemonic capacity? How might the new technologies support our aim to make our collections readily available to the public? And last but not least: How can we use the internet to facilitate and vitalise the interchange between archives?

Nonetheless, even these exhaustive procedures used in COLLATE have certain limitations. Methods such as cataloguing and keyword indexing deal with individual documents. They meet with difficulties if it is wanted to illustrate relationships among documents or alterations to the document itself. Yet exactly this is often the case with censorship documents as well as the films themselves. One film may exist in different versions, differing in length, quality or even different casts, as in the language versions of the early talkies.

It is time to withdraw from the fixation on one single original and take a film's range of variation as our reference point and to understanding the film as the sum of its changes⁶. One solution for coping with the complex problems raised by changing documents or the inheritance of document characteristics is the use of ontologies.

The term 'ontology' is used in the information science to refer to the structured description of a field of knowledge. The meaning of the ontologies can be understood only in the context of the development of the so-called Semantic Web. This is an idea formulated by Tim Berners-Lee which, simply put, aims at giving significance to the contents of the Web. Then the search for Fritz Lang's film *M* would not merely be the search for a letter, it would be a search for the film entitled *M*.

For the Semantic Web, ontologies are of great significance because they can provide the framework for filling the Web with meanings. At present, researchers are working to devise a web ontology language (WOL)⁷. For COLLATE, Andrea Dirsch-Weigand from the Fraunhofer-IPSI Institut was in charge of developing a film-censorship-specific ontology. Her model is an excellent example of the domain's complexity, while it also illustrates the interdependencies and offers impressive prospects for the future.

⁶ Why shouldn't we use the new medium DVD for this purpose? We could store the documents on DVD or integrate links into the DVD, in order to participate in such a collaborative.

⁷ Cfr. www.w3.org/TR/webont-req/.

Document ID File name Infos file name scheme

Film reference/ title as per document

non film related documents

Provenance Date of digitization Colours

Document size digitized by Resolution

Preservation quality of the document Picture size

Check comments

Censorship document

Pages

COLLATE

DIF Digitization protocol V1.00
21.11.2000

Fig. 1 - DigiProt

Collate Search Navigation Information Help Contact

Catalogue URL: <http://www.colgate.de/servlet/Servlet/DocView?docID=4458>

Document View: <http://www.colgate.de/servlet/Servlet/DocView?docID=4458>

Doc url: <http://www.colgate.de/servlet/Servlet/DocView?docID=4458>

Doc url: <http://www.colgate.de/servlet/Servlet/DocView?docID=4458>

Prüf-Nr. 28505

Zulassungskarte für Filmdeutschen und Ausland, Urkunden im Sinne des § 307 Reichsstraßengesetzes. Ohne amt. Stempel sind die vorst. Zulassungskarten für den Filmtransport vorgeschrieben.

Auftraggeber: **Prometheus-Film-Verleih u. Vertriebs-G.m.b.H.**
Uelsh SW 48, Hedemannstr. 21

Hersteller: **Sowkino, Moskau, Rußland**

Haupttitel: **Panzerkreuzer Potemkin.**

Regie: S. M. Eisenstein.

Deutsche Bearbeitung: Piet Jutz.
Originalkomposition und musikalische Leitung: Edmund Meisel.
Dialogbearbeitung und Tonregie: A. J. Lippl.

Von: **Edmund Meisel**
Fabrikant: **Qualifon.**
Verleih: **Prometheus-Film, Berlin.**

First Registration Authority

Second Registration Authority

Filing/Registration Authorities

Image Picture in Caption

Ident. by per. Document

Key Title

Now on Collection File

Number of Examinations

Last Date of Registration Set Date

Further Dates of Registration Set Date

Second Date of Registration Set Date

First Place of Registration

Second Place of Registration

Further Places of Registration

Language

Pages

Form

Id

Keywords

Author

Users: Update

Fig. 2 - Collate system, cataloging form for registration cards (German registration card of the German sound version of BATTLESHIP POTEMKIN found in Prague)

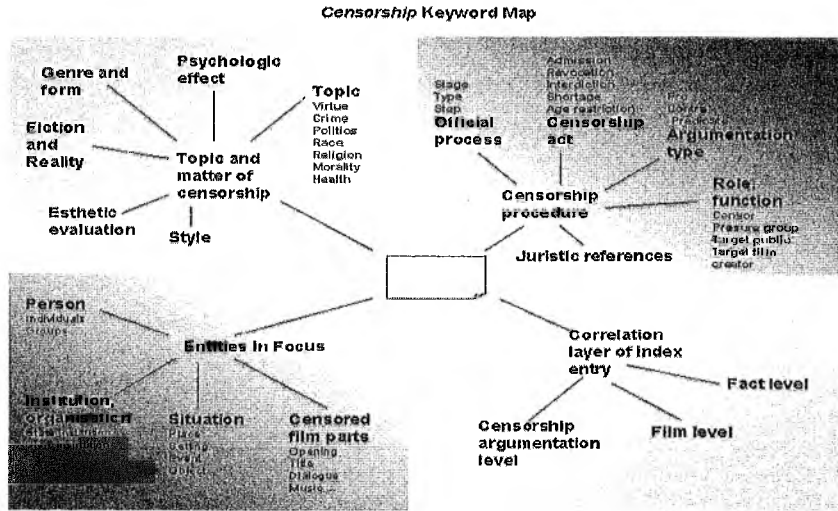


Fig. 3 - Keyword map for the domain film and censorship (© Andrea Dirsch-Weigand)

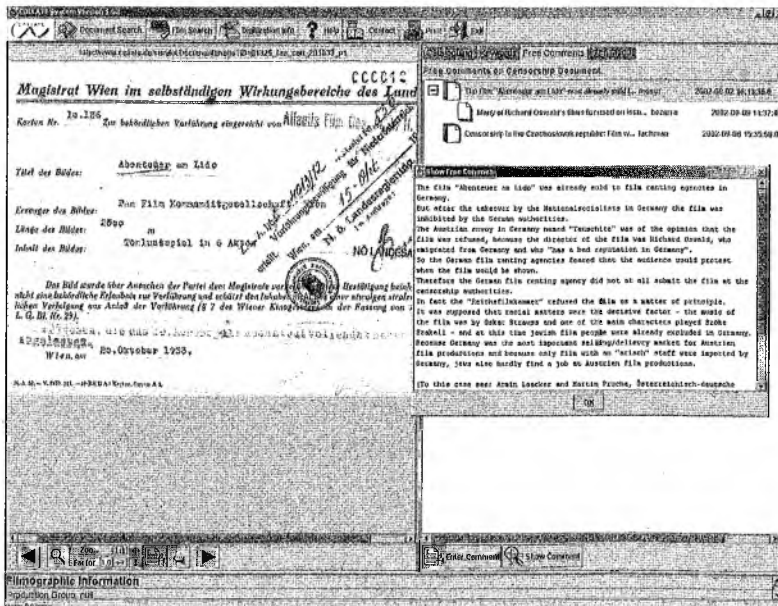


Fig. 4 - Annotations

Conserve What? Deciding What to Collect and Identifying What Has Been Collected

di Rob Stone

When I was thinking about what to talk about I went down the list of all the things that we are working on at the UCLA Film and Television Archives. The usual line is that «we are the second largest archives in the United States and the largest University-based archives». We have, the number keeps going up and down and around depending on how you count it, 250,000 different items, including 27 million feet of newsreel footage (primarily from the Hearst Metrotone Newsreel Collection which was donated lock, stock and copyright to us some years ago). So I guess we are a decent size archives.

I was looking at some of the things we have done in the past. Our Preservation Department has been working on, amongst other things, two inter-archival projects that were funded by the National Film Preservation Foundation: *Treasures from the Archives* (available on DVD) and *Saving the Silents* for which the DVD is forthcoming. Our Programming Department has just concluded a major retrospective on a Hong Kong film entitled *Heroic Grace* the Chinese martial arts film that was the first comprehensive program of martial arts films presented in a serious manner in the United States. And currently our Programming Department (fortunately I'm getting to work on this one even though I'm not in that department) is working on the first comprehensive retrospective of the work of Jerry Lewis in the United States. A fortunate part of living in Los Angeles is that I often get to meet the widows or the sons and daughters of famous actors and actresses and in this case I got to meet Jerry Lewis himself and he's a decent guy so that retrospective will be a fun one to work on. The Archives is also working on a major project right now with IBM. We have about a million documents related to the Hearst Metrotone Collection including a 600,000 index card catalog. The project is to digitize the entire million documents, but not only as images but to do optical character reading (OCR) so that an electronic database can be created. The largest project we have got going on is the construction of a new facility for the Archives, made possible by a very generous benefactor. Sixtyfive acres of land just outside Los Angeles has been purchased and our benefactor has committed to building us a preservation center where we will be able to store our nitrate film in better conditions and also expand some of our activities.

When I was thinking about all those different activities that we have going on, and then I listened to some of the activities here which are on a grander scope than many of the things we are doing, I decided to talk on something a little bit more down to earth. While we envision the grand and the great things that we can do (and from what I've heard here ... are doing) in archives I think it's important for us to time and again just to stop and look at the basics. For us, and we have gone through the process recently of re-evaluating our collection policy and trying to answer that question of 'conserve what?'. The collection policy ultimately speaks to the core of our existence and the answer to what to conserve shapes our programs, alters our budgets and will define our mission.

Part 1: What to Collect

We went through a study of our collection policy to see if our current acquisitions followed our policy, to see how our past acquisitions shaped our policy, to see if our overall mission is in sync with the policy, and to see if we needed to revise, expand or limit the specifics of our policy to meet the direction the archives needs to go to in the future. From that exercise among the things we learned were three basic truths.

The first truth is that you can not save everything. The second, perhaps the hardest for me because I deal greatly in our acquisitions, is that you shouldn't take everything. The third thing, the hard reality and a motto we try to instill upon ourselves is «try not to let money mean everything». The first: «you can't take everything». It would be nice to be able to do that. It would be nice to be able to be all things to all people, but that's pretty much impossible to do. Lines unfortunately have to be drawn. When I was in graduate school, I'm one of those folks who graduated from a Library School; my professors kept telling me that we are entering a paperless society. That in ten years paper would no longer be a part of our day-to-day lives. Well it's ten years later and desk top publishing in particular has caused there to be an absolute explosion in the amount of paper. Go to any magazine rack and you can see that there are a multitude of magazines. Ten, twenty, thirty times as many magazines as there were ten years ago, primarily because of the ability of the desktop computer to cheaply lay out magazines. Magazines aside, it seems that we probably generate enough paper documents in any one day to fill up the Louve or the Smithsonian or the Library of Congress and as was mentioned yesterday, the National Archives only takes 2% of what they collect. The amount of moving images currently generated is also pretty mind-boggling. I grew up outside Los Angeles, California in the

county just south (Orange County) and when I was a child there were less than a dozen theaters in the whole county. Those were the traditional old style single screen theaters and even though I lived in the metropolitan Los Angeles area there were only about seven television stations. Most of those concluded broadcasting at midnight with the playing of the National Anthem and didn't start up again until sunrise. But now, in the United States alone, studios make over 4,000 prints of a film. Worldwide it's 20 to 30 thousand prints of a film and what used to be the entire number of screens for a county now make up a small multiplex. A dozen screens is commonplace for one theater not one county anymore. And anyone with a cable box or a satellite hook up understands the quantitative expansion of television.... and once we turn on the television understand the qualitative issues related to the expanse. Land fills and incinerators literally cannot keep up with the amount of material we create. A small aside is when I drive home from work; I drive home on a freeway that crosses a landfill at one point. Inside that landfill is the entire Metro Goldwyn Mayer music library, lost because someone at some point could not figure out why we want the scores to classic American Musicals. So I drive over the works of some famous people and those are lost to us forever. The analysis of collection policy reaffirmed what we already knew, that you can't take everything. The hardest decision then becomes what to take.

The UCLA Film and Television Archives collects basically classic American Cinema. Why do we do that? I think geography has a lot to do with it. Our facility sits inside the Technicolor Building (the old Technicolor Building they've since moved on to better facilities). The parking lot I park my car in was the old Metro lot where Buster Keaton made most of his classic films. We are about a mile away from the Paramount Pictures lot, four or five miles away from Universal Studios, so it made sense for us to collect classic American Cinema. And that is the primary focus of our collection. We also have an interest in collecting non-fiction film that relates to the Los Angeles/Southern California area, particularly footage that deals with the motion picture industry. Being part of the University, we also have an interest in collecting material that contributes to the curriculum of the School of Theater, Film and Television. So while we typically do not collect foreign language films we will collect them to the point that they add to the film history courses. We also realize you shouldn't take everything. We sit close to two or three other film archives. We have a focus, they have a focus. As has been mentioned often here, there is a great need for collaboration amongst archives and we realize that. Prior to UCLA I worked at the USC Warner Brothers Archives where we had scripts, continuity and stills so I have a great love for the non-film cinema archives and I would love for UCLA to

be an integrated archives, one that collects both film and non-film but that's not in our mission. For us to begin to do that we would have to reallocate resources or attempt to gain additional resources. Since we are in the midst of a major budget cut within our state and we are already having to figure out how to do what we do now with less, the idea of doing more would be irresponsible when there are additional archives located very near that not only collect non-film material but are doing so much better than we could.

Part of the problem with taking material that falls outside your mission is that it very well could disappear from existence. People come to us looking for classic American Cinema. If we were to collect material that was grossly outside that focus they wouldn't come to UCLA looking for it. Marc Vernet mentioned that folks are coming to them looking for documentary films and that's not what they collect, and that's fine as long as the mission is clearly stated. We also don't deal greatly in documentary films but our neighboring archives (they have moved recently they are now only about two blocks away) the Motion Picture Academy Archives emphasizes, in addition to Oscar winning films, documentary film. So people go there looking for that kind of material they don't come to us. As long as we have a clear identity it is acceptable for us to have different areas of expertise in fact its pretty much desirable. There are places for archives to have wide collection policies and places for them to have a bit narrower focus. Again, being in Hollywood, it just makes sense for because of the availability of material to focus in a little bit on that area (mainstream American cinema) where other archives in other areas it makes sense to have a wider or different view.

I want to illustrate the application of our policy of not trying to collect everything and yet trying to ensure worthy material does not just disappear. I do not know how it works with other archives but we tend to, when someone has offered us a collection, end up going out to a house and cleaning out a garage or a basement to get to the film. Sometimes we open up the door to the Archives and films fall into the doorway because someone has left them outside anonymously. In the facility the archives is in we are merely renters and share it with others. I literally have jumped into the trash dumpster to pulled out film that some other production company has thrown into the dumpster. We even have an official donor code for dumpster diving. So there are a lot of places we go to get our film. Once a film storage company offered us five or six different vaults of material and its kind of a good example of how we deal with deciding what we to collect and what we pass along.

The Film Editing Center in Hollywood came to us and they handed us the keys to about four or five different vaults. We opened up the first vault and it was probably the best laid out vault I have ever seen in my life. The

difficulty was probably four or five thousand short fifty or one hundred foot rolls of pornographic film. And it was all nicely labeled: *Bob and Cindy, John and Cindy, John and Debbie, Cindy and Debbie, John and Bob, Bob, John, Cindy and Debbie*. We are not overly prudish at UCLA, in fact at the AIMA Conference my old boss spoke on the subject during a panel called *Dirty Movies*. And we have a collection called the Sonney Collection which is exploitation films of the thirties and forties, but that fell into our collection policy because it was theatrically released American Film. These porno loops were not released theatrically but rather released every time you dropped a quarter into the machine down at the local sex shop. So we turned down that collection. We did however, find an archives that specializes in that type of film and we referred the Film Editing Center to them. We certainly didn't want to make any judgements on what deserves to be preserved and what doesn't deserve to be preserved. What we did do was look at the particular film and decide whether or not it fit our collection policy.

The next vault we opened up happened to be an entire vault of Mexican films directed by Miguel Contreras Torres. Again, we do not collect foreign films. However, the archives in Mexico City certainly does. A quick email, with another email to follow, followed by six months of wrangling with various shipping companies that would be willing to ship nitrate film and we were able to send the film to Mexico City, which is the right thing to do. We had another collection come in later and we opened up that vault and it was almost entirely Argentinean films. Again not something that we collect but something that certainly deserves to exist. In both cases the idea of those archives getting material from 1930's and 1940's films, including original camera negative in some cases, was quite a find for them and they were happy to have it. The third vault we opened up was a bunch of scripts from *Death Valley Days*, an American television series from the 1950's. We don't collect scripts, but another archives on our campus, the UCLA Arts Library, does so we passed those along to them. The final vault we opened up was a bunch of low budget films, 35mm prints, perhaps the best of which, and I use the term 'best' loosely, was a film called *Embryo* starring Rock Hudson. Now that collection we took and not because *Embryo* was an award winner and not because Rock Hudson was the greatest actor of all time, but because those films were American made and American distributed films and whether they were the best picture of the year or the worst picture of the year they deserve a place. We have done this a number of times and there has been other case where we have passed along collections. We were offered the Jack Haley, Jr. Collection. Jack Haley, Jr. was a producer who did the Oscar telecast and other TV productions. The American Film Institute offered that to us in part or in whole. We looked at it and figured out that we were interested in the

actual moving image television material but we were not interested in the scripts. In that case we went to the University of Southern California because the David Wolper Collection (Haley worked for Wolper for a number of years) is housed there and we passed along the scripts to them. At the same time for the moving image material that was directly related to the Oscar telecast we called up the Academy Film Archives.

What we are learning is something I don't think that we did well in the past, which is to give away stuff. Early on when UCLA was developing its archives there was the tendency to take everything. There was the tendency to be very territorial, to hurry up and go over there and pick it up before the other guys find out about it so that we can have it and not them. What we tend to try and do now is to share lists, share opportunities with our neighboring archives so that the important thing (which is the preservation of the film) happens and not necessarily that we can come back next year and brag that we have 230,000 films instead of 225,000. The important thing is to make sure that the film is preserved.

There is something I want to mention because it was brought up yesterday about what to do with multiple copies of something. When I was at USC we processed the David Wolper Collection. He produced *Roots* and *Willy Wonka and the Chocolate Factory* and those kinds of things. There were a couple boxes of scripts for a TV pilot, about 150 scripts all absolutely completely totally identical. The policy there was you keep five and discard the rest. Sometimes you have to make those kinds of decisions. We have in our acquisitions really tried to move from a model of being overly anxious and taking everything that has handed to us because you just want, want, want and we have moved more to a model of accepting material conditionally. We now will take a collection with the ability to either return or dispose of certain material. When you receive 50 copies of a film and they have all experienced Eastman color deterioration and there are all nicely pink copies of the same film you do not need to keep fifty of them. Probably do not need to keep more than 3 or 4 of them. In the old days we would take all fifty and we would spend that much more money trying to process what ultimately ends up being fairly worthless material.

That leads a bit to my third point here which is: trying not to let money mean everything. We have slowly discovered that money matters. We have a rather large backlog of material that we have acquired that we have yet to process to any meaningful level. While we ignore money as much as we possibly can, which means we work extra hours or indulge in creative accounting work, we do have to pay attention to money a little bit. For us it has become a little bit of an enlightening thing. The Archives holds the Republic Pictures Collection that was recently bought by Paramount Pictures. They came to us

and said they wanted to pay more attention to their collection. Paramount offered to pay the Archives to re-can and re-barcode their entire holdings. They paid us hundreds of thousands of dollars to do that and then they turned around and funded the hiring two people to then maintain that collection. So what we have learned when it comes to money is that many of our large donors no longer view their collections as the dregs that they want to get rid of but they recognize them more as assets management material. We are doing a similar project with Warner Brothers and its worked out really great for us that we are able to preserve the films in a better manner.

Again, I don't know how it works for everyone else, but for us it's real easy for us to get, well not real easy, but its doable for us to get 50,000 dollars to preserve some great American film. Like *She Wore a Yellow Ribbon* or we just did *The Night of the Hunter*. But, it is nearly impossible to get someone to give you a thousand dollars to buy film cans to conserve your general collection. The way we have to handle things there is to beg, borrow and steal. So the arrangement with Paramount is a major accomplishment for us because it deals directly with the general conservation of our collection.

One last thing I wanted to touch on real quick was the idea of «What has been collected». We get in a lot of material that is fragmented material. There is no head title or no end title or very little to that. And like I said, we get stuff from a wide variety of sources: studios, producers, family members, even construction companies that are tearing down buildings that happen to find a false wall with film in it. The history of what we have is sometimes harder to figure out than the films themselves. What I realized, when I first started working at the archives the thing I liked to do was to walk into the vaults and pull out all of the films that said unidentified on them, which is our official title for a film that we know nothing about is an unidentified film and I would pull those out and look at them. A short aside to that is one time I found seven different cans all numbered differently in one vault and they were not labeled with our usually verbage: 'unidentified film', but rather 'identity unknown'. I thought that was an odd reference for an 'unidentified film' till I realized that those seven reels put together made the 1947 Republic Film entitled *Identity Unknown*. That has a small little aside to making sure that our processing is all that it could be.

There are three basic tools that I use, that we use, when it comes to figuring out what it is we have collected. The latest, and a greatest one, that I just love is The American Film Institute catalogues. Those are now online, so you can type in character name, for instance like with a silent film you won't have the head title but somewhere during the film you will have a characters name. You can type in that characters name and it will show you all the films that character's name appears in and that is real useful. It is real useful for

pre-1912 films because the catalogues doesn't differentiate between American and non-American films so a lot of Italian, French and British films were released in American pre-1912 and it is a good tool for those also. The thing I found out is when I started pulling out those unidentified films I would watch one and I would be able to tell, oh that is Stan Laurel, I know who Stan Laurel is so certainly I can figure out the title of this movie. But for every can I pulled out like that I pulled out a dozen where I kind of sort of knew something but I didn't know much so I asked a friend to come over to watch some films and he asked a friend and he asked a friend and he asked a friend and now we have about twice a year these little nitrate film screening over flat bed where about ten or twelve of us huddle over and try to figure out what the film is. That has proven real helpful to us because a lot of people have different areas of expertise. We sometimes have a tendency to be able to do it all ourselves. Archivists sometimes, hopefully not much any more, the old example of an archivist was the guy down in the basement with all the stuff and he knew everything all himself and we need to break out of that not only in how we catalogue the material and make it available but also in who we go to seek information.

We have spoken a lot about being collaborative with other archives and we also need to be collaborative with researchers who come in because in some cases they are able to provide more information than we could ever get on a particular film. Again as it was mentioned yesterday as far as researchers go, it is pretty easy to figure out some films. We have the Harold Lloyd collection and there have been a number of books written on Harold Lloyd, some may argue too many books written on Harold Lloyd, so we don't have a difficulty figuring out Harold Lloyd. But we also have a great number of Vitagraph films (because they were bought out by Warner Bros and hold that studio's nitrate). A lot of those early films were by Larry Semon who I believe in Italy is know as Ridolini. Is there a book on Larry Semon, no? So, the way we are able to identify and work with those films is by dealing with people who have a particular passion for that.

Working with researchers is very important. The latest thing we have done to help us in figuring out what we have collected is working with The Society for Cinefiles who every year hold what they call *Cinecon*. It's a large meeting of Cinema fans and in some cases Cinema freaks who want to watch a wide variety of films and we have held Unidentified Film Seminars in associated with them. In the past that has been material primarily out of our own collection but we have expanded the program to include other archive's holdings. The first year we did this we published in the program that we were going to show *Unidentified Films*. Immediately people came up and asked us what titles were being shown so that could decide if they wanted to watch

them. We had to point out that if we knew the title of the films than they would not be unidentified film and then we would not be showing them. These have proven to be very useful seminars. This year we are going to be showing a large selection of films from the Library of Congress. Again the point is to identify the films not to make sure that they are films from our collection.

In conclusion and on my sheet of paper the conclusion is an empty space. But, in conclusion I just wanted to say that I think its very important that we work on some of the major projects that we work on, certainly the ones I heard about today and the one yesterday are great. The ones we work on at our archive help fuel our continued existence and help us remain energetic about our tasks. But we sometimes still have to make sure we just look at not only how to conserve it but what are we conserving in the first place.

Lo spoglio delle riviste cinematografiche torinesi del primo Novecento: un progetto dell'Associazione FERT

di *Micaela Veronesi*

L'Associazione FERT¹, nell'ambito di un vasto lavoro di ricerca storica sul cinema torinese in corso di svolgimento da alcuni anni, ha avviato nel 2002 il progetto *Documenti*, finalizzato a pubblicare gli atti, inediti o poco conosciuti, giacenti negli archivi cittadini riguardanti tutte le società legate alla produzione, alla distribuzione e alla promozione editoriale del cinema operanti a Torino nel periodo che va dagli inizi del '900 alla metà degli anni '30. All'interno di questo progetto, l'Associazione FERT ha programmato un'articolata iniziativa editoriale che si propone di pubblicare su supporto elettronico gli spogli delle riviste di cinema pubblicate a Torino nel periodo compreso tra il primo Novecento e la metà degli anni Trenta². Si tratta di un *corpus* notevole, costituito da circa una cinquantina di testate, differenti per importanza storica, durata e consistenza. Il progetto rappresenta il primo intervento di questa portata su un patrimonio fondamentale per la storiografia del cinema muto italiano e torinese.

La stampa di settore in Italia ha infatti prodotto, soltanto in riferimento al periodo citato, un volume straordinario di materiali e di informazioni. Paolo Cherchi Usai, uno dei nostri conservatori più stimati nel mondo, afferma, a ragione, che le riviste d'epoca, pur essendo a rigore delle fonti secondarie (perché in buona misura, più che produrre una documentazione diretta intorno all'oggetto-cinema, riportano, raccolgono, mediano e orientano le informazioni relative a quest'ultimo) acquisiscono per lo studio del cinema muto, un periodo in cui l'80% dei film non sono più visibili, lo statuto di fonti primarie (naturalmente da valutare con cognizione di causa) delle attività del settore e dei discorsi, delle riflessioni che si facevano su di esso, alla stessa

¹ L'Associazione FERT è nata nel 1992 con lo scopo di recuperare gli stabilimenti della storica e omonima casa di produzione cinematografica. Progetto portato a termine con successo tanto che oggi gli stabilimenti sono diventati sede di un parco tecnologico, il Virtual Reality and Multimedia Park, centro di ricerca e produzione nel campo delle nuove tecnologie. Negli anni le attività dell'Associazione si sono ampliate e consolidate nell'ambito dei programmi comunitari (Antenna Media) e nel campo della ricerca storica.

² Si è assunto il 1935 come data simbolica in quanto sancisce la chiusura della Società anonima Stefano Pittaluga e con essa l'irreversibilità della crisi del cinema in Italia.

stregua dei materiali di produzione, delle foto di scena, dei manoscritti, degli epistolari³. Anche, e soprattutto, nel caso del cinema muto italiano restano quindi validi gli appelli rivolti dalla nuova storiografia del cinema delle origini per una metodologia che pur non dimenticando la centralità dei film promuova un uso non gerarchizzato ma finalmente concomitante delle fonti film e non film.

Dopo il lavoro pionieristico di Maria Adriana Prolo⁴, sia pure con significative eccezioni (prima fra tutte quella di Davide Turconi⁵) ci sono voluti almeno altri venticinque anni perché nascesse una storiografia del muto italiano attenta e sensibile al lavoro di documentazione sulle fonti primarie. In seguito alla svolta storiografica incoraggiata dall'ormai leggendario convegno di Perpignan del 1979⁶, interamente dedicato al cinema muto italiano, si è registrata una crescente attenzione verso le riviste di settore del periodo: le filmografie di Aldo Bernardini⁷ e di Vittorio Martinelli⁸, invidiateci per vastità e completezza da tutto il mondo, si affidano in buona misura alla consultazione metodica di queste fonti.

Gli atteggiamenti e i problemi di metodo che oggi si pongono di fronte a questo *corpus* sono molteplici: il più importante risiede nella relazione tra la vastità dei materiali e la loro efficacia/efficienza informativa. Oggi le riviste sono diventate una fonte usata piuttosto ricorrentemente dagli storici, ma con una certa parzialità di prospettive: si ha la sensazione che la stampa di settore sia utilizzata dall'utente descritto da Marc Vernet nel suo intervento al convegno, ovvero da uno studioso che consulta sempre le stesse riviste per cercarvi sempre lo stesso tipo di informazioni: ossia un utente che in un certo senso sa già che cosa vuole trovare. È il caso delle compilazioni filmografiche, o degli studi sulla nascita della critica in Italia, o sui rapporti tra teatro e cinema o tra gli intellettuali e il cinema. Meno intenso è stato invece il ricorso ad un uso integrale ed integrato delle riviste: non c'è stato un uso integrale, ovvero una lettura analitica dei documenti, dalla prima all'ultima riga, ivi comprese pubblicità, posta dei lettori, brevi note, e non c'è stato un esame

³ Cfr. PAOLO CHERCHI USAI, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Torino, Utet, 1991, pp. 35-42.

⁴ MARIA ADRIANA PROLO, *Storia del cinema muto italiano*, I, Milano, Il Poligono, 1951.

⁵ DAVIDE TURCONI, *Cinema scritto* in *La memoria del cinema: le riviste italiane*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1994.

⁶ Gli atti del convegno sono stati parzialmente pubblicati su «Les Cahiers de la Cinéma-thèque», 1979, 26-27.

⁷ ALDO BERNARDINI, *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto. 1905-1930*, Roma, Anica, 1991.

⁸ Cfr. la filmografia dei film a soggetto prodotti dal cinema muto italiano curata da Vittorio Martinelli (con la collaborazione, per il periodo 1905-1912, dello stesso Bernardini) e pubblicata in più volumi di «Bianco e Nero».

integrato, nel senso che è spesso prevalsa la logica della ricerca strumentale o finalizzata, che non guardava alle riviste come ad un sistema di fonti in quanto tale, da far dialogare con i documenti d'archivio e i film per indagare, ad esempio, le questioni produttive, tecniche e tecnologiche, legislative ecc., così come è mancato uno studio organizzato sulle riviste stesse, sulle loro vistose differenze reciproche, sui contesti culturali, estetici, spettacolari, ideologici, economici che evocavano o rappresentavano.

La colpa non è soltanto dello studioso: per far sì che le riviste del muto tornino realmente visibili, ricomincino a parlare, reimmettano nel circuito della ricerca storiografica le loro immense riserve di notizie (più o meno dirette, più o meno attendibili, questo lo si verificherà) non è sufficiente il lavoro dei singoli storici: è necessario un progetto di catalogazione delle risorse documentali, un lavoro che deve essere condotto da operatori specializzati, non necessariamente storici ma conoscitori del contesto, operatori in grado di gestire e leggere le informazioni, di identificarle anagraficamente con chiarezza e uniformità, e in grado di descrivere i contenuti di queste notizie, attraverso una scrupolosa pratica di soggettazione specializzata. In altri termini occorre passare dalla lettura delle riviste alla loro analisi.

Il cinema delle origini, come ha dimostrato in più occasioni André Gaudreault⁹, si presenta agli occhi dei ricercatori di oggi come un oggetto parzialmente estraneo, o quanto meno irriducibilmente diverso rispetto a tutto il cinema che verrà dopo. Le riviste del muto italiano, riflettono ancora i residui di questa parziale estraneità: e si tratta non solo di un'estraneità che opera sul piano della teoria storiografica ma agisce operativamente, nel concreto dei documenti e pone sia interrogazioni storiche sia problemi di catalogazione. Si pensi alla questione del linguaggio: le riviste utilizzano un lessico che per noi è oggi parzialmente desueto, ma quelle scelte lessicali sono il sintomo e il valore proprio di quella differenza storica che lo studioso deve interrogare e sforzarsi non tanto di ricostruire quanto di comprendere. Vi sono numerosissimi termini come 'riduzione cinegrafica', 'orditura fotogrammatica', o 'medaglione', 'tableau', 'passaggio', che oggi non sono più utilizzati, e altri come 'inquadratura', o la stessa parola 'autore' che negli anni Dieci non avevano assolutamente il significato di oggi.

Per il catalogatore si pongono allora due questioni di notevole complessità: come riuscire a comprendere questo lessico 'altro'? E poi: come catalogare queste specificità lessicali dentro un soggettario che per sua vocazione uniforma le differenze, in nome di un accesso lineare all'informazione?

⁹ Cfr. in particolare: ANDRÉ GAUDREULT e DENIS SIMARD, *L'étranéité du cinéma des premiers temps: bilan et perspectives de recherche*, in *Les vingt premières années du cinéma français*, a cura di JEAN A. GILI - MICHEL MARIE - VINCENT PINEL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

Il dibattito interno è ancora aperto, ma l'esempio serve a comprendere le difficoltà catalografiche poste da un oggetto storiografico complesso come la rivista di cinema muto. Di fronte a queste difficoltà il lavoro del catalogatore si delinea come un lavoro estremamente delicato e di alta responsabilità. La selezione di un'informazione, la sua concettualizzazione tramite soggetto, la redazione di un abstract, sottintendono necessariamente un lavoro catalografico che è già, in una certa misura, un lavoro di interpretazione, o quanto meno di orientamento. È dunque necessaria una formazione, resa difficoltosa dal fatto che ci si muove all'interno di un'esperienza nuova, e dal fatto che sono pochissimi i professionisti che sono al tempo stesso archivisti multimediali e storici specializzati. Per questo i catalogatori coinvolti saranno coordinati da bibliotecari e da studiosi di cinema muto e si cercherà di far penetrare queste diverse esperienze al fine di creare figure professionali nuove e trasversali.

La catalogazione e lo spoglio di queste riviste consentiranno da un lato di divulgare informazioni e notizie di grande interesse storico/scientifico, dall'altro lato ricomporranno – se pure sotto forma di record bibliografici – un patrimonio editoriale che risulta in buona parte diviso fra diverse biblioteche sul territorio nazionale. Infatti sono poche le biblioteche che posseggono collezioni integrali e in alcuni casi i dati sul patrimonio devono essere aggiornati. Il nostro lavoro consentirà anche una mappatura di tutto l'esistente e il conseguente aggiornamento dei dati sulle consistenze, utile a tutti gli studiosi del settore e agli addetti ai lavori.

Le biblioteche coinvolte saranno: a Torino la biblioteca del Museo nazionale del cinema, la Biblioteca nazionale universitaria e la Biblioteca civica; nel resto d'Italia: la biblioteca della Cineteca italiana di Milano, la Biblioteca nazionale di Firenze, la biblioteca della Scuola nazionale di cinema di Roma, la biblioteca della Cineteca del Friuli e quella della Cineteca di Bologna.

È stato realizzato un software *ad hoc* compatibile con gli standard catalografici nazionali e internazionali e che permette la catalogazione su tre livelli: periodico, numero pubblicato, spoglio. Al livello più alto sono definite le informazioni comuni relative al titolo (ovvero al periodico nella sua interezza); a livello intermedio si inseriscono i dati pertinenti ad ogni fascicolo; a livello inferiore la procedura richiede lo spoglio degli articoli e delle pubblicità (sia di film sia di materiale cinematografico). Inoltre è stato preparato un soggettoario che, nel rispetto delle norme, prevede una vasta gamma di combinazioni per parole chiave per facilitare il reperimento delle notizie.

Un primo risultato, già pubblicato, è lo spoglio della rivista «Cine Mondo», a cura di Laura Mosso: ogni rivista è presentata da un fascicoletto di analisi e storia editoriale a cui è allegato il CD Rom con il data base degli spogli.

Una possibile, ed auspicabile, evoluzione del progetto sarebbe quella di digitalizzare questi materiali permettendo non solo di favorirne la conservazione e la consultazione ma anche di facilitare ulteriormente la conoscenza di un importante patrimonio¹⁰.

¹⁰ Per informazioni sul programma: info@fert.org - alman1@tiscalinet.it

Producing Lost Cinema

di Rick Schmidlin

Introduction

I have always had a strong interest for the cinema of the past. As a producer and a movie lover, I am interested in understanding classic movies in the context in which they were created and in tracing their historical and artistic roots. This kind of interpretation leads me to explore the times, the lives and personalities of the artists who created the movies.

As many of you know, my best-known projects to date are the re-edit of Orson Welles's *Touch of Evil* and the reconstruction of the lost narrative of Erich von Stroheim's *Greed*. Two of the most famous and most violated movies in cinema history. I am also known for the restoration of *The Edison/Dickson Sound Film* and for the reconstruction of the narrative of the lost Tod Browning/Lon Chaney film *London After Midnight*, the two projects that I am presenting at this conference, thanks to the kind invitation of the Associazione nazionale archivistica italiana and of the Museo nazionale del cinema.

In this paper I will present three of my projects (*Greed*, *The Edison/Dickson Sound Film* and *London After Midnight*), along with some remarks about the way I work.

Greed

In 1999 I produced the reconstruction of the lost narrative of Erich von Stroheim's 1924 classic *Greed* for Turner Entertainment Co. and Turner Classic Movies. The project received from The National Society of Film Critics their *Film Heritage Award* and from the Los Angeles Film Critics Association a special award for a «meticulous reconstruction». My consultant was film scholar Richard Koszarski, an expert on von Stroheim.

The rough cut of Erich von Stroheim's *Greed* was about nine hours long; the director's intended cut was presumably around four and a half hours long. The cut released by the studio was only two hours long. The studio version had greatly shortened the main story and had almost entirely eliminated two other central stories, as well as many of the other subplots in the movie. After the movie had been cut, the original negative had been burnt to

extract its silver content. Although the search is still on, no copies of von Stroheim's intended cut have been retrieved so far. In 1972 Arno Press published a book compiled by Herman Weinberg, who had attempted to reconstruct the movie narrative with stills¹.

In addition to the existing version of the movie, what I had left to work with in order to reconstruct the movie narrative were six hundred and forty eight production stills housed at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences Margaret Herrick Library, MGM collection. These stills were over twice the amount of photographs available to Herman Weinberg. The library also housed the film's original continuity screenplay. These were the major elements that I used in the reconstruction. I also utilized four versions of original inter-title scripts that were part of the MGM legal collection housed at the University of Southern California Cinema-Television Library and Archives of Performing Arts. I also used two original color frames from the Earl Theisen Film Frame Collection housed at the Seaver Center for Western History Research, History Department, Natural History Museum of Los Angeles County. These frames came from one of the longer lost cuts of *Greed* and had been created using the Handschiegl process. These two original frames provided me with an accurate reference to recreate color in the film when called by the continuity screenplay.

Once I had all the materials together, I went into the studio and, using a digital motion control system, I shot the still photographs according to the directions given in the continuity screenplay. I recreated, for example, close-ups, medium shots, long shots, fade-in and fade-outs. This preparatory work provided my editors with elements that could fit in with the moving-image elements of the existing film version. The two editors that worked with me on the project came from diverse backgrounds. Glenn Morgan had an expertise in music videos and also understood the historical aspects of *Greed*. Glenn's editing gave the silent stills a strong sense of motion that worked with the musical score. The other editor of the project was Carol Littleton, one of Hollywood's most successful editors, who had a strong sense of cinematic narrative. Working together, the two editors and I were able to create images that kept the movie narrative going, without interrupting the audience's attention. The film was originally intended to be a cinematic epic and Robert Israel, a silent film music composer and historian, wrote a score that conveyed this epic sense. The result of our collaborative work was a successful reconstruction of *Greed's* lost narrative. *Greed* had its European premiere at the 1999 Venice Film Festival and a special presentation, in the same year, at *Le Giornate del Cinema Muto*, Sacile, Italy.

¹ HERMAN G. WEINBERG, *The Complete "Greed" of Erich von Stroheim*, New York, Arno Press, 1972.

The Edison/Dickson Sound Film

In 2000 I produced the restoration of the first sound film, which was photographed and recorded in 1894 and is now known as *The Edison/Dickson Sound Film*. I restored this project in association with Walter Murch, Industrial Light & Magic and Skywalker Sound, The Library of Congress and The Edison National Historic Site. This is the first known example of synchronized sound: W.K.L. Dickson plays violin into a recording horn, while two men dance in synchronization.

Over the years, the film elements and the sound cylinder were separated. For this project I worked with the Library of Congress and the Edison National Historic Site, which held rights, respectively, to the film and to the sound elements. I was able to facilitate an agreement between the two institutions by bringing in funds from a third entity, unrelated to either institution: George Lucas's Industrial Light & Magic and Skywalker Sound. I was in touch with Lucas through Walter Murch, film and sound editor (*Apocalypse Now*, *The English Patient*) who had worked with me on *Touch of Evil* and also worked on this restoration. Walter was able to synchronize the sound with the image and to minimize the background cracking noise. The project, which runs seventeen seconds, was first presented on October 6, 2000, at The Academy of Motion Picture Arts and Sciences Tribute to Walter Murch and, following, at *Le Giornate del Cinema Muto*, Sacile, Italy.

London After Midnight

In 2002 I produced the reconstruction of the narrative of the lost Tod Browning/Lon Chaney 1927 film *London After Midnight* for Turner Entertainment Co. and Turner Classic Movies (TCM). This film was reconstructed using two hundred and fifteen original production stills from the MGM collection housed at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences Fairbanks Center. My consultant on the project was a Lon Chaney expert, Michael Blake. The reconstruction had its television premiere on TCM, Halloween 2002, in honor of its 75th anniversary; the world premiere of the project was held earlier in October 2002 at *Le Giornate del Cinema Muto*, Sacile, Italy.

When I worked on *London After Midnight* my main problem was that no original film elements had survived. I had to reconstruct the film entirely with still photographs and rely completely on the digital motion control process to make the action come alive. To my knowledge this is the first film to ever be entirely reconstructed with the use of stills. Besides the production

stills from the MGM collection housed at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences Fairbanks Center, I also relied on other sources for the reconstruction. I used a copy of the original screenplay that was part of the MGM legal collection housed at the University of Southern California Cinema-Television Library and Archives of Performing Arts. I also used a release continuity screenplay, housed at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences Margaret Herrick Library, MGM collection, which presented a full version of the edited release of the film and gave complete detail to tinting, fades, dissolves, irises and effects used in *London After Midnight*. With this material I tried to create a faithful fifty-minute retelling of the original sixty-five minute film story plot. Robert Israel, who also scored *Greed*, did the musical score.

How I Work

In these and other projects I have used archival sources with the goal of making movie audiences aware of the wealth of materials available in archives. I have sought to reveal the creative potential of the sources, while maintaining their integrity and presenting them in their context.

Through time, materials now housed in archives have served different purposes and have had different uses. For example, a contract for a film that was initially written for legal purposes nowadays may still retain its legal value and, at the same time, may have also become a source for film historians. When discussing how archival materials may assume different roles, American archival literature often talks about 'primary' and 'secondary' use of sources. The production stills that I have used in the reconstruction of the lost narrative of *Greed* and *London After Midnight* were originally created on behalf of the studios for publicity and documentation purposes; nowadays they also remain as historical evidence of the movies. I have used the stills in a way that was commercially viable and, at the same time, was scholarly. I have therefore somehow combined the originally intended use of these sources with their scholarly use. It has also been a creative use, because these sources have come alive on screen enabling movie audiences to once again see unfold on screen the narrative of a lost movie. Lon Chaney's fans have experienced the pleasure of watching a story they had been longing for. At the same time, through the explanation placed at the beginning of the movie, they have become aware of the existence of the materials housed at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences Fairbanks Center. Therefore, this project of mine might be seen as educational and entertaining at the

same time, an example of what Horace in his *Ars Poetica* called «to delight and instruct at once»².

The fact that in my projects I often achieved the delicate balance between academic quality and commercial viability presented advantages for the audiences, for the repositories housing the collections and for the companies that financed the projects. The companies had a return in publicity and revenue. The repositories saw their materials used in a profitable way, at many levels: in fact, the use of sources in the projects created a return in funding and visibility, and also served the scholarly and creative functions of the repositories.

In my projects I do not work alone: collaborating with others is an essential part of my work and I feel very proud when, in projects like *Greed*, the contributions of everyone in the group come together achieving harmonious results.

² See David Ferry's translation in HORACE, *The Epistles of Horace*, translation by DAVID FERRY, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001, p. 175.

IV

Il punto di vista degli
storici del cinema

I sommersi e i salvabili

di *Gian Piero Brunetta*

Avevo pensato a una relazione abbastanza strutturata, in parte centrata sulla ricomposizione della storia passata degli archivi e in parte con un discorso rivolto alle possibilità future di lavoro, poi sentendo gli interventi di questa mattina, ho pensato di modificare in maniera sostanziale il mio discorso e adattarlo ad una situazione assai più dinamica e più ricca di punti di vista e di esperienze attuali di lavoro. Intanto devo dire che ho preso atto con grande entusiasmo di trovarmi di fronte ad un convegno italiano di archivistica in qualche modo 'fondante', destinato a diventare in futuro un punto di riferimento sia per chi si occupa di cinema che per gli archivisti in genere. A quanto mi risulta è la prima volta che gli archivisti italiani vengono convocati per una informazione a tutto campo di respiro internazionale, e per parlare e discutere di problemi di conservazione delle fonti cinematografiche.

Così, sulla spinta delle suggestioni della mattinata, ridistribuendo alcuni dei materiali che volevo presentare, vorrei anche fare un po' di egostoria, dal momento che da più di trent'anni esploro con grande curiosità ed entusiasmo e altrettanto spesso grandi traumi, delusioni e scoramenti, archivi pubblici e privati non solo in Italia e poi nella seconda parte vorrei tentare di fare il punto su alcuni problemi che mi sembrano interessanti e cruciali.

Ho scelto di prendere le mosse da un piccolissimo documento, proprio perché questo documento mi sembra scritto apposta sessant'anni fa pensando ai soggetti che animano questo convegno. E poi per sottolineare da subito un problema di etica nella ricerca e di atteggiamento da tenere sempre nei confronti di qualsiasi tipo di fonte. In effetti il ricercatore, lo storico che si muova con curiosità e spirito d'avventura all'interno degli archivi si trova costantemente dentro a grandi numeri, si deve porre continuamente problemi di selezione e confronto e di costruzione di gerarchie di importanza tra fonti primarie, secondarie, ecc.. Anche a voler solo limitare l'attenzione agli archivi visibili italiani debbo dire che dal punto di vista quantitativo qualsiasi studioso oggi si trova costantemente di fronte a grandi numeri e deve aver ben chiara la consapevolezza che quella collezione, quell'archivio che sta studiando non è l'unico, ma va collegato al più presto e messo in relazione con una rete più ampia di documenti. Cosa volete che siano centoventimila foto, raccolte a caso, non facenti parte di un vero progetto collezionistico o di studio? Ho incontrato in questi anni tantissimi collezionisti che avevano centomila foto, duecentomila foto, non schedate ovviamente, dei tesori dentro cui tuf-

farsi, tesori che andavano interrogati secondo strumenti pertinenti e adeguati. Lo storico deve muoversi con intelligenza selettiva, anche riuscendo subito a decidere quali fonti possano e debbano essere promosse a documento, deve saper usare lenti a focale diversa e deve sapere come inserire le fonti usate dentro a un proprio discorso storiografico. Mi sembra di poter osservare che ancora tra i pochi ricercatori che tentano l'avventura dell'esplorazione degli archivi troppo pochi cercano di liberarsi dai modelli puramente descrittivi della storiografia ottocentesca.

La grande lezione delle *Annales* mi spingeva, o almeno mi ha spinto fin dagli anni '60, a pormi nei confronti degli archivi con grande disponibilità onnivora, con la voglia di esplorare e se possibile vedere direttamente tutto, ma anche a pormi ad ogni passo dei problemi di interpretazione. Quando ho cominciato a pensare di scrivere in perfetta solitudine la storia del cinema italiano molto tempo fa, mi sono posto di fronte al problema di una 'storia totale', tutta da inventare, senza modelli né punti di riferimento e quindi di acquisire il più possibile documenti (cartacei *in primis* visto che quelli filmici, per interi decenni sembravano scomparsi, inabissati nel nulla) e poi di tentare di trovare i campi e gli insiemi coerenti in cui distribuirli.

Vorrei soprattutto partire da alcuni documenti selezionati da archivi grandissimi, che possono far riflettere sulla loro attesa e volontà a diventare documento e possono illuminare, come dicevo, il nostro lavoro odierno e il nostro cammino futuro. Vi leggo alcune righe di una lettera dell'archivio di Mino Doletti - oggi depositato a Bologna - del 1940 in cui c'è un collaboratore alla rivista «Film», Vittorio Calvino, che si lamenta per i pochi soldi che gli vengono dati per i suoi articoli:

«Mi sembrava – scrive Calvino - che per un totale di 5 articoli, sia pure non esageratamente lunghi, potevo meritare di più dell'assegno di 400 lire che tu mi hai dato quale compenso per la collaborazione, mi sono sentito un po' avvilito. So che se dipendesse da te tu forse mi copriresti d'oro ma poco dipende anche da te, ed è per questo che ti scrivo. C'è un'altra ragione che mi spinge a scrivere, quella che ci coinvolge come soggetti, invece che esporre a voce quanto ti dico, so che esiste una cartelletta intestata a me e nella quale si conservano le poche lettere scambiate fra noi. Mi piace pensare che anche questa lettera finirà nella cartelletta dell'ordinato archivio, gli anni passeranno, noi invecchieremo e moriremo, ma la cartelletta resterà, polverosa e ingiallita, in qualche scaffale, e a volte qualcuno, un ricercatore di notizie, un curioso del passato o addirittura uno storico, ritrovando questa lettera la leggerà e magari, non sapendo nulla di me, sarà indotto a commiserarmi e a dire 'povero Calvino com'era pagato male'».

Microdocumento dunque, però pieno di spessori e soprattutto documento che fa entrare in gioco anche tutti noi.

Devo dire che se penso a uno storico oggi, allo storico che si ponga di fronte a un lavoro, individuale o collettivo come quello che ho fatto di recente dopo tanti anni di lavoro individuale, sulla storia del cinema mondiale e cerchi di passare in rassegna le fonti filmiche con uno sguardo panoramico, quindi delle fonti non cartacee, e a misurare l'ampiezza di ciò che è successo, dei film che sono visibili oggi, avrebbe l'impressione assolutamente simile a quella provata da Ciro nel vedere l'esercito di Serse nella *Ciropea* di Senofonte, con tutte le truppe schierate. Oggi se pensiamo a cosa si può vedere, a cosa è accessibile negli archivi della FIAF rispetto a solo trenta anni fa, sembra che si sia verificata una rivoluzione straordinaria. Quella che mi è accaduto di definire, suscitando qualche indignazione in chi non vedeva l'ironia sottesa, «una rivoluzione copernicana». Pensiamo appunto che trenta anni fa esistevano nelle cineteche italiane - in tutte le cineteche che poi erano poche - circa quindici-venti film americani degli anni '30 e '40 in originale, oggi, se non sbaglio, proprio in questi giorni sono arrivati nella Cineteca del Friuli di Gemona sei-settecento titoli di film, sia pure a 16 millimetri, originali americani di quei decenni.

Oggi l'archivistica e anche gli archivi si sono dilatati e soprattutto si sono aperti, hanno cessato di difendere ad oltranza la loro privacy e di considerare le richieste di accesso degli studiosi come un'indebita ingerenza in questa privacy. Oggi le cineteche si confrontano e scambiano regolarmente i loro materiali per consentire alle diverse cinematografie nazionali di recuperare i materiali originali che fino a ieri si consideravano perduti.

Mà se pensiamo invece ai materiali cartacei, ancora oggi e cerchiamo di fare un bilancio, la fonte che mi ispira di più la ritrovo nell'inizio, de *I Fiori blu* di Raymond Quenau: «Il 25 settembre 1264 il duca D'Auge salì sul torrione del suo castello per considerare un momentino la situazione storica: la trovò poco chiara».

Di fatto se guardiamo alla situazione del materiale cartaceo oggi, non possiamo non riconoscere che molto è stato fatto (potrebbe semplicemente bastare l'elenco delle cineteche, dei fondi, delle collezioni che ci sono solo in Emilia Romagna) ed è abbastanza impressionante la quantità di fondi e archivi aperti e disponibili e anche direi che oggi è stata abbastanza illuminante la relazione di Michela Zegna che ti dice cosa avverrà dell'archivio Chaplin, che verrà, nel giro di breve tempo, messo a disposizione degli studiosi grazie ad Internet. Di fatto però anche se avvengono singoli fatti importanti, se possiamo isolare degli esempi positivi, ancora direi non si scorgono, né tanto meno sono in corso, delle strategie comuni di salvataggio da parte delle cineteche aderenti alla FIAF, né si è pensato a come semplicemente censire quali e quanti sono i collezionisti, gli archivi, le collezioni che sono mancanti e in qualche modo estremamente utili a una ricostruzione generale della storia del

cinema o delle sue innumerevoli microstorie. Più di tutto vi sono enormi buchi neri ancora, vi sono materiali e fonti primarie che sono andati dispersi, si sono divisi. Ci sono degli archivi che uniti volevano dire qualcosa, delle collezioni nate da progetti di lunga durata, e che invece divisi perdono la loro forza e parte della loro unicità. Prendiamo per esempio il caso dell'archivio di Davide Turconi, il più straordinario archivio che abbia conosciuto negli anni '70 di materiali eterogenei, di riviste americane ed europee, di fotografie, di ritagli di film, di ritagli di fotogrammi di film italiani delle origini. Oggi questo archivio è stato diviso, una parte è andata a Pavia, una parte è andata a Bologna. Ma questo può essere un problema comune a molti archivi importanti, come l'archivio di Guido Aristarco di cui una parte è a Roma al Centro sperimentale e una piccola parte è a Bologna, e una parte consistente, l'emeroteca, è depositata presso un archivio fotografico romano. Non parliamo dell'archivio Fellini disperso tra gli Stati Uniti, Rimini e la Svizzera e così via. Più di tutto non è solo questo il dolore, la rabbia, il senso di impotenza di fronte a scelte fatte dagli eredi, spesso economicamente vantaggiose, ma assai dannose per gli studi futuri. Il fatto che un archivio unitario, che racconta la storia di un'intelligenza particolare di un protagonista, o anche di una figura significativa nel panorama critico, di qualcuno che ha fatto del *bricolage* per muoversi e raccogliere un insieme di cose, venga disperso è un danno destinato a ripercuotersi su tutta una comunità scientifica e culturale.

Non vorrei qui affrontare il problema delicato e dolente dell'accesso alle fonti che è stato veramente drammatico in passato e che in parte è ancora difficile al presente per chiunque. Uno storico italiano che volesse accingersi trent'anni fa, sia pure con uno spirito avventuroso e disposto ad affrontare ogni tipo di difficoltà, che sapesse riconoscere al *bricolage* di pionieri che lo avevano preceduto il merito di avergli aperto la strada, trovava o degli ostacoli pressoché insormontabili o delle situazioni del tipo post-diluvio universale in Italia. La Biblioteca nazionale di Firenze nei primi anni '70 era alluvionata, quindi non c'era l'accesso alle riviste di cinema, la Biblioteca nazionale di Roma era in trasloco, quindi non c'era l'accesso ad alcun materiale. Al Centro sperimentale di cinematografia non sapevano cosa avevano negli anni '70, e di fatto neppure nei decenni successivi, e se potevano creavano impedimenti di ogni tipo anche per la consultazione della più semplice rivista.

In questa situazione, quando ho cominciato a pensare di lavorare su materiali d'archivio per ricostruire l'intera storia del cinema italiano di fatto mi è stato più facile pensare di andare a vedere le sceneggiature degli anni '30 al Museum of Modern Art di New York piuttosto che vederne un gruppo di cui mi avevano segnalato l'esistenza, alla Cineteca nazionale di Roma, ma che mi veniva detto non essere consultabili per via della catalogazione in atto.

Devo dire che io sono invece molto legato al Museo del cinema di Torino e alla sua fondatrice Maria Adriana Prolo, che ha avuto molti meriti, non solo quello collezionistico e di aver pensato fin dal '40 al Museo, scrivendo in un bigliettino «oggi pensato il museo», o quello non meno importante di essere stata la prima vera storica del cinema muto italiano capace di andare a sporcarsi le mani negli archivi cartacei torinesi e di costruire la prima sinopia affidabile del primo decennio di storia del cinema italiano; ma che ha avuto anche nei miei confronti una grande generosità: mi ha prestato dei film del muto in 16 millimetri che mi sono visti durante le estati asiaghesi. Inoltre mi ha fatto vedere i documenti che aveva, sia pure in quel disordine pazzesco in cui lei riusciva ad orientarsi con sicurezza: allora nel museo lavorava una persona, Roberto Radicati, che conosceva tutto e quindi magicamente, come un prestigiatore, estraeva dei documenti preziosi e me li faceva vedere, per cui ho avuto, partendo dall'idea del grande rispetto anche del documento minimo, dal museo del cinema di Torino e dalla collezione della Prolo, un aiuto fondamentale nell'avvio delle mie ricerche italiane. Per il resto devo dire che erano il National Archives di Washington, la Library of Congress, la cinoteca dell' UCLA di Los Angeles, quella di Rochester, la biblioteca dell'Arsenale di Parigi, o altri posti come la biblioteca Del Miro de Caralt a Barcellona che mi hanno dato dei documenti sul cinema italiano molto spesso in copia cartacea. In tutte queste cineteche potevo fotocopiare tutto, e questo l'ho imparato dai giapponesi. I giapponesi negli anni '70 mandavano in America delle loro pattuglie di persone che fotocopiavano tutto ciò che riguardava il cinema giapponese, e lo portavano in Giappone. Così si risparmiava sugli studenti, ma gli archivi americani possedevano già allora, nei primi anni '70, degli archivisti che sapevano molto di cinema, che avevano già acquisito gli strumenti cinematografici e quindi guidavano lo storico del cinema che andava un po' alla cieca. Io sapevo che a Washington c'erano dei film italiani ma non sapevo molte altre cose, sapevo che c'erano dei documenti al National Archives che riguardavano il governo e le strategie nei confronti del dopoguerra, e lì ho trovato degli archivisti che mi hanno guidato, mi hanno detto «guarda questo tipo di faldone piuttosto che altri», e ho trovato interi faldoni che mi hanno consentito di capire alcune cose, di mettere in serie, interpretare certi documenti. In Italia no, l'Archivio di Stato per esempio a Roma non aveva materiali su Salò, almeno nel modo in cui li cercavo io, forse cercavo nella maniera sbagliata, guardavo alla voce 'Cinema' e non qualcos'altro, però sta di fatto che appunto andare così alla cieca e non essere aiutato era un'impresa veramente difficile. Non parliamo appunto della poca competenza, i materiali erano raccolti, c'erano, però non si sapeva cosa c'era. «Sì! Abbiamo 40 mila foto, abbiamo 70 mila foto, però non sono schedate, quindi non si può accedere al fondo...». Queste erano le risposte standard che ti capitava di ricevere.

La collezione Kline depositata presso la Library of Congress, che era la collezione del grande distributore di Chicago di film italiani tra il '12 e il '15, aveva tutta la documentazione dei film italiani, dal primo contratto con la Cines, con l'Ambrosio ecc., fino all'ultimo passaggio, con tutte le settimane di distribuzione a Chicago, i giorni di proiezione in tutte le maggiori città americane, le recensioni, gli incassi, fino all'ultimo contratto del '29 di cinque dollari per l'affitto del *Quo Vadis?* all'università di Petaluma in un corso di letteratura latina. Quindi questi insieme, ben strutturati, ben già classificati, guidavano il lavoro storico naturalmente.

Da noi, in Italia il *bricolage* era diverso, le mancanze di cineteche in cui i materiali fossero ben catalogati e a disposizione degli studiosi impediva non poco il semplice lavoro di raccolta di informazioni di base. Inoltre le cineteche, quella torinese o quella di Milano erano ancora in pratica delle strutture private e quindi giustamente erano gestite con spirito privatistico dai loro direttori e creatori. Quelle pubbliche non funzionavano e basta. Inutile e destinato alla sconfitta qualsiasi tipo di assedio o di attacco. Un'altra delle cose che mi aveva molto stimolato, in senso inverso, negli anni '70 era il fatto che tra i tanti collezionisti che conoscevo c'era un proiezionista di un cinema cosiddetto 'peoceto' di Venezia, l'Arsenale, che era figlio di un distributore degli anni '20 e possedeva una grande collezione di film muti infiammabili. Ad un certo momento aveva proposto di acquistarli (tra questi c'era un capolavoro del '17 di De Mille) a Fausto Montesanti, conservatore alla cineteca Nazionale, e Montesanti gli aveva risposto di no, che non li voleva, perché non gli interessava Cecil De Mille, né tanto meno gli altri titoli americani degli anni venti, in copie virate. Insomma Cecil De Mille non era un regista di cui valesse la pena recuperare una copia rara dei primi anni di attività. Quindi questo piccolissimo collezionista non sapeva a chi affidare il suo patrimonio. Credo che per disperazione ad un certo momento lo abbia buttato via perché era costituito da materiali pericolosi da conservare nel suo piccolo garage a Porto Marghera.

Questa era una situazione abbastanza comune allora. Il ricercatore, insomma, doveva inventarsi dei modi, degli stratagemmi per poter avere accesso alle fonti. A qualsiasi tipo di fonti. Filmiche e non. Allora dei veri interlocutori potevano essere, e sono ancora oggi a mio parere fondamentali, i collezionisti privati, anche se oggi la situazione è completamente cambiata e nelle cineteche c'è una coscienza e una disponibilità al servizio pubblico ben diversa che in passato: ci sono dei progetti di schedatura di cui siamo stati informati, c'è soprattutto la consapevolezza che i giovani studiosi e gli studenti sono linfa vitale per le collezioni e che i documenti altrimenti destinati ad ammuffire nei contenitori possono vivere grazie a loro.

Ma allora chi volesse vedere e studiare delle riviste illustrate degli anni trenta e quaranta dove poteva consultarle? «Cinema illustrazione», «Hollywood» o «Bis» non erano conservate presso le grandi biblioteche pubbliche e neppure presso il Centro sperimentale. Era più facile rivolgersi ai collezionisti per poter capire quale fosse l'editoria cinematografica popolare e come si formassero i fenomeni divistici americani o nazionali. Per non parlare delle House Organs, della MGM («La voce del Leone» ad esempio), fondamentali per gli anni '30 e '40, fondamentali per capire le strategie di occupazione dell'immaginario degli italiani con campagne pubblicitarie molto creative, non solo dal punto di vista dell'arredo urbano, fino al momento in cui nel '38, alla vigilia dell'embargo ai film hollywoodiani, gli americani ancora non si rendono conto che il governo sta per varare una legge nuova che impedirà ai film americani di circolare in Italia. Fino al settembre del 1938 fanno circolare il bollettino – con un titolo trionfalistico di questo tipo: «Firmate la vostra fortuna» – in cui si invitano i distributori a firmare il contratto per il 1938-39.

In queste rivistine ci sono le immagini delle sale cinematografiche, degli addobbi, delle frasi di lancio dei vari film così come nelle brochures della Metro Goldwin Mayer sono contenute informazioni e dati fondamentali come il racconto dei film, le lunghezze, gli articoli già scritti per i giornali di provincia e poi i testi delle musiche dei film e soprattutto, oltre che i ritagli stampa, che oggi sono difficili da ritrovare, tutte le sintesi dei corredi fotografici e pubblicitari, tutte le riproduzioni dei manifesti e dei lanci di stampa. Questi strumenti fondamentali, dove sono? Chi li ha raccolti in Italia? A Bologna hanno progettato una retrospettiva sul Cinemascope, ma mi piacerebbe sapere se gli organizzatori hanno utilizzato i bollettini di lancio della Twentieth Century Fox che raccolgono per esempio i giudizi della stampa di tutta Europa sul lancio del Cinemascope a Parigi, o che lanciano con Marilyn Monroe il primo anniversario del Cinemascope in Italia, con tutte le sale, il numero di spettatori, i film, i successi. Questo tipo di materiali li trovi presso i collezionisti, e lo studioso può trarne una massa di informazioni e può anche ragionarci sopra; non c'è bisogno appunto che ne veda cinquantamila, però pescando in questo mare di documenti si possono trovare veri e propri tesori e informazioni chiave per mettere meglio a fuoco un dato tema.

Un altro aspetto che mi sembra da sottolineare, è quello di fare una specie di logistica di questi collezionisti, chi sono, dove sono, quelli appunto che non si conoscono, quelli che sono ancora salvabili e contattabili e che in molti casi vorrebbero rendere pubblici i loro tesori. Non tocco gli archivi fotografici perché costituiscono da soli un territorio gigantesco ed inesplorato; non tocco neanche le cineteche e i materiali dei licei classici e scientifici, dove finora nessuno ha pensato di andare a studiare le collezioni fotografiche e cinematografiche, prevalentemente documentarie. I licei italiani possiedono

tesori di materiali documentari: i film venivano donati, venivano acquisiti, poi non si proiettavano mai, ma in molti casi si conservano documenti straordinari.

Invece intendo semplicemente suggerire i nomi di qualche collezionista che può essere interessante e indicare il perché. A Trieste, per esempio, c'è l'archivio Vitrotti; Giovanni Vitrotti che è uno dei grandi operatori del muto del cinema torinese, ha lasciato al figlio, pure lui operatore, e alla famiglia il proprio archivio, nessuno lo ha ancora acquisito, ma si tratta di un archivio di documenti e materiali fotografici relativi al cinema muto della guerra mondiale di eccezionale interesse. Del tutto sconosciuto, ma importante per i documenti delle censure ecclesiastiche locali, nonché per una serie di materiali sul pre-cinema o sui documenti delle attività dei Cineforum è l'archivio di Livio Fantina a Treviso. A Padova Bruno Brunelli, che è stato un grandissimo collezionista di teatro nonché storico positivista del teatro primo novecentesco, ha raccolto una biblioteca di quasi trentamila volumi di teatro e spettacolo che è andata quasi tutta venduta in America; ha però lasciato all'Archivio di Stato di Padova alcune casse di materiali che sono molto simili a quelli che abbiamo visto studiare a Milano. Queste casse di materiali non schedato, contengono a centinaia le brochures e le locandine di spettacoli teatrali dal 1870 ai primi del Novecento a Padova, per cui grazie a questi materiali si può riuscire a ricostruire bene la storia dell'evoluzione dello spettacolo popolare a Padova. A Torino Lorenzo Ventavoli, figlio di esercenti e esercente lui stesso, ha donato gran parte dei suoi materiali al Museo del cinema, ma ancora possiede documenti che attendono di essere acquisiti da una struttura pubblica. A Venezia la fondazione Giorgio Cini conserva l'archivio di Eleonora Duse. Inoltre ci sono dei collezionisti curiosi, come per esempio il regista Gianni Da Campo, che colleziona le locandine del cinema italiano dal '45 ad oggi. Mi sembra anche giusto ricordare Attilio D'Este, un panettiere che ha una collezione di macchine cinematografiche da cineamatori che è forse più consistente di quella del museo di Girona. Alla Giorgio Cini è conservato l'archivio di Nino Rota, e questa citazione mi offre l'occasione di indicare un altro buco nero: nessuno ha mai finora studiato i materiali musicali, l'attività dei grandi compositori cinematografici. Questo è un territorio enorme, di cui sappiamo ben poco: non sappiamo dove sono depositati i materiali, nessuno si è finora preoccupato di immaginare un centro di raccolta e di studio, a parte l'eccezione della Giorgio Cini.

Mi viene ora in mente che se uno dovesse immaginare di studiare i documenti di lavoro della scuola di Bassano non saprebbe dove andare a recuperarne l'archivio. Olmi, come molti altri registi non si preoccupa di garantire che i suoi storici possano lavorare nelle condizioni migliori. Se questi materiali ancora esistono si tratta di salvarli prima che vengano distrutti e di ga-

rantire la loro classificazione e messa a disposizione degli studiosi e degli studenti. Alla fondazione Micheletti di Brescia hanno salvato – nel quadro di un ambizioso progetto di creazione di un Museo dell'industria - la collezione Donato, costituita dagli apparecchi di sviluppo e stampa della ditta e da manifesti, film, brochures, riviste, ecc... Inoltre hanno salvato *in extremis* una parte dell'archivio della Gamma Film, che aveva buttato via una cinquantina di quintali di filmati pochi giorni prima della donazione. E poi, sparse nel territorio, a Cesena come a Ravenna, a Cattolica, come a Reggio Emilia, ci sono delle collezioni meritevoli, anche strutturate, come l'archivio Pietrangeli, i cui titolari cominciano a pensare come rendere pubbliche. Della fondazione Fellini sappiamo che ci sono alcuni materiali importanti, però io ho visto in Svizzera centinaia di disegni presso antiquari e poi un grosso lotto di materiali è stato acquisito dall'Indiana University in America, così come per quanto riguarda gli archivi di Marinetti, una parte è andata a Yale nei primi anni '70, una parte è finita nelle mani di collezionisti o di qualche studioso.

Quindi c'è questo problema della dispersione e in questo momento le sole mosse strategiche immaginabili ed auspicabili sono di salvare questi materiali prima che vengano alluvionati o sommersi per sempre. Però non basta solo salvarli e dopo non metterli a disposizione, non valorizzarli, non studiarli con strumenti storiografici che sappiano interrogare le fonti e non solo limitarsi a descriverle. Perché in questo senso, secondo una tradizione ben consolidata, ci sono diversi archivi gestiti in maniera ancora troppo privatistica. Altri invece vengono valorizzati al meglio, come l'archivio Visconti o quello Rossellini. All'Anica ho trovato l'archivio Venturini di Salò che avevo cercato ovunque per quasi venti anni senza fortuna. Gli archivi non sono alle volte dove ti aspetteresti. Il ritrovamento dell'archivio di Giorgio Venturini è molto importante, ma ci sono altri fondi da recuperare; soprattutto c'è un altro buco nero che vorrei segnalare: le case di produzione italiane, rispetto a quelle americane non lasciano i loro archivi, non li depositano né a Roma, né a Bologna, pochissime lo hanno fatto, per cui fare una storia economica cercando di interrogarsi su come nasce un film e qual è la storia di un film in Italia è un'avventura da sesto grado superiore, mentre costituisce una impresa semplicissima in America.

Non parliamo poi degli archivi dei registi; qualche regista ha lasciato il proprio archivio alle cineteche, ma molti sono sciagurati e buttano via soggetti, sceneggiature, contratti, corrispondenze, ritagli di giornali, ecc.. Ci sono però degli archivi già strutturati che sarebbe importante salvare, da quello di Rosi a quelli dei fratelli Taviani, archivi dei grandi registi della commedia, degli sceneggiatori, degli scenografi, ecc.; forse gli archivi di Folco Quilici, andranno, come mi auguro, all'Istituto Luce con tutto l'insieme di un milione e duecentomila foto, più tutto un materiale non montato in tutti i suoi cin-

quanta anni di attività. L'archivio delle schede cinematografiche di padre Nazzareno Taddei è alla ricerca di un luogo dove divenire di uso pubblico, gli archivi dei Padri Severiani di Brescia non sono mai stati consultati da nessuno, ma non sono da sottovalutare per l'attività di cinema e documentari religiosi sulle colonie. Poi, andando a caso, l'archivio dell'Enel, Giuseppe Cenzato, di Napoli, dove si possono trovare delle copie di film di Olmi più belle di quelle oggi consegnate al Centro sperimentale dalla Montedison, l'archivio di Renzo Renzi, approdato finalmente alla Cineteca di Bologna che ci si augura voglia valorizzarlo come merita. E a Cinecittà cosa c'è? È possibile immaginare di scrivere una vera storia economica del cinema italiano partendo dai documenti conservati a Cinecittà? Non so se esista un archivio ordinato e classificato, non so che tipo di documenti siano conservati. Ma se ci sono, come potervi accedere e come sapere in cosa consistono? L'Archivio di Luigi Freddi è depositato presso la Cineteca nazionale, ma non è stato ancora utilizzato da nessuno. Insieme quindi molto aperti, materiale ancora da acquisire, materiali che si possono ancora studiare, ma come poterli anche solo materialmente sfogliare?

Ancora vorrei finire citando due documenti significativi. In questi materiali nuovi su Salò ci sono delle lettere private a Doletti, sempre dall'archivio Doletti di cui ho già parlato, ma anche altre cose successive in cui si racconta, per esempio, che viene deciso che siano messi a tacere nei primi mesi della Repubblica di Salò ben centosettanta giornalisti italiani che si erano comportati male tra il 25 luglio e l'8 settembre. Tra cui ad onore torinese Mario Gromo, ma anche Indro Montanelli, anche Giuseppe Marotta... Con l'avvento della repubblica di Salò si decide che costoro non devono più lavorare perché hanno scritto delle cose contro Mussolini e la guerra nella fase intermedia prima della liberazione di Mussolini. Ma soprattutto ci sono dei documenti interessanti che è giusto promuovere, studiare, come per esempio la rimozione dei nomi degli attori eccessivamente compromessi con la Repubblica di Salò. Film, come *La cena delle beffe*, vengono rimessi in circolazione nel '46 – purché, dicono le nuove commissioni di censure, siano levati i nomi di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida – ma non in tutta Italia, solo in metà Italia; possono circolare fino all'Emilia Romagna, non in Emilia Romagna, poi anche nel Veneto, meno pericoloso politicamente... In pratica si fa una vera e propria *dammatio memoriae*, ma siccome costerebbe rifare la stampa dei manifesti e delle locandine basta cancellare con la penna i nomi dai manifesti fascisti. Poi, dato che in realtà in Italia c'è stato un perdono e ben pochi registi vengono colpiti o epurati per i loro trascorsi fascisti, un regista come Giorgio Ferroni, che è uno dei pochi che sono partiti per Salò (e di cui c'è un racconto bellissimo, inedito, nei documenti di Doletti, del suo viaggio ferroviario per Venezia assieme a tutti coloro che hanno deciso di accogliere l'invito a

ricostruire la cinematografia italiana negli studi veneziani), questo Ferroni non ha subito condanne di alcun tipo e già nel '46 può tornare a girare e una associazione di partigiani di Padova gli affida la produzione di *Pian delle Stelle*. Solo che cambiano un poco il nome, che diventa G. Ferron, in maniera che la memoria non lo identifichi subito ed abbia modo di stemperarsi.

Finisco con una citazione della rivista di Doletti con Giorgio Venturini, che è il direttore del cinema di Salò, che si lamenta con Doletti stesso perché gli hanno fatto una caricatura e a lui la cosa non piace affatto in tempi in cui gli sembra ci sia poco da ridere:

«A proposito di Film — scrive Venturini — ho visto sull'ultimo numero la mia caricatura nella balda schiera dei personaggi dello spettacolo. Ti confesso che la cosa mi è spiaciuta tanto, perché io avevo chiaramente, seppur cortesemente, rifiutato di farmi ritrarre. Tu capisci caro Doletti che mentre noi cerchiamo di fare il possibile e l'impossibile per sfatare intorno al nostro ambiente quella antica leggenda di spensieratezza e di faciloneria di cui si ama circondarlo, una pubblicazione del genere dà esca alla vecchia tradizione».

Questo tipo di atteggiamento non ci è tanto nuovo, anzi direi che i tempi attuali mi sembrano quasi voler tendere a peggiorare questa situazione di censura che solo in apparenza ci fa sorridere: anche questo documento invisibile, una volta riportato alla luce può parlarci e raccontarci molte cose e soprattutto farci riflettere non solo su quel passato che ci sembra lontanissimo.

Cinema muto torinese: i documenti e i film

di Gianni Rondolino

Una premessa. Questo breve intervento sui documenti d'archivio conservati presso il Museo nazionale del cinema e sulla loro possibile e auspicabile utilizzazione per la ricostruzione storica del cinema muto torinese risente di un'impostazione teorica che possiamo definire conservatrice, se non addirittura reazionaria. Nel senso che, in un momento in cui le questioni concernenti la storia e le sue articolazioni, i suoi campi d'indagine e i suoi metodi, le sue prospettive disciplinari e i suoi risultati concreti, escono da un lungo e proficuo periodo di discussioni teoriche per affermarsi nella loro utilità, la posizione che sottende questo intervento è ancorata a un'idea di storia – e di storia del cinema – considerata da molti superata. Non v'è dubbio infatti che la situazione attuale degli studi cinematografici è molto mutata rispetto a qualche decennio fa, e anche nel campo degli studi più propriamente storici il terreno di ricerca offre oggi delle prospettive nuove, aperte su orizzonti sempre più vasti. Come scrive giustamente Gian Piero Brunetta in un suo recente saggio introduttivo alla questione, ci troviamo di fronte a «una, dieci, cento, mille storie»¹. Diventa quindi sempre più difficile parlare di storia del cinema *tout court*, come di un'entità indivisibile, ovvero di un concetto unitario, non equivoco; per tacere della moda attuale dei cosiddetti *cultural studies*, che hanno invaso anche il campo del cinema e della sua storia, con una molteplicità di tendenze non sempre facilmente individuabili². Sicché il discorso dovrebbe farsi più complesso e articolato di quanto non sia questo approccio personale. Ma tant'è: soffermiamoci pertanto solo su alcune considerazioni generali e su poche osservazioni particolari.

Si possono fare molte osservazioni sul rapporto tra il lavoro degli storici e quello degli archivisti, in tutti i campi in cui tanto la storiografia quanto l'archivistica si trovano a confrontarsi con il passato, recente e meno recente, da cui trarre l'indicazione di un possibile percorso ermeneutico. Due lavori paralleli, che tuttavia in più d'una occasione tendono a convergere, scavalcando le barriere specialistiche per porsi sul medesimo piano della ricerca tanto scientifica quanto metodologica. Nel caso del cinema la questione di questi

¹ Cfr. il titolo del secondo paragrafo di GIAN PIERO BRUNETTA, *Storia e storiografia del cinema*, in *Storia del cinema mondiale*, V, *Teorie, strumenti, memorie*, a cura di G. P. BRUNETTA, Torino, Einaudi, 2001, pp. 191-219.

² Cfr. per un primo approccio al problema WILLIAM URICCHIO, "Cultural studies": una visione d'insieme, in *Storia del cinema mondiale...* cit., pp. 541-560.

rapporti, che nelle sue linee generali non si discosta dalla prassi corrente negli altri campi della storiografia tradizionale, andrebbe meglio precisata, non fosse altro che per l'eterogeneità dei materiali. Da un lato abbiamo, quando li abbiamo, i film, cioè i prodotti artistici del cinematografo, che costituiscono il terreno privilegiato dell'indagine storiografica e la materia prima per ogni ulteriore discorso interpretativo. Dall'altro abbiamo, quando li abbiamo, i più diversi documenti raccolti e conservati negli archivi pubblici e privati, nelle biblioteche ed emeroteche, costituiti da ogni sorta di materiali, dalle fotografie di scena ai fotogrammi dei film, dagli appunti di regia ai soggetti e alle sceneggiature, dalla corrispondenza generica alle lettere private, dai contratti con il personale tecnico e artistico agli atti notarili e così via. Per tacere della stampa coeva, delle pubblicazioni specialistiche, delle eventuali testimonianze. Un materiale eterogeneo che costituisce una grande riserva di dati, dai quali si possono attingere informazioni spesso essenziali, in certi casi uniche, per ricostruire questo o quel periodo, questo o quell'aspetto, questa o quella figura della storia del cinema.

Si dirà che tutto ciò appartiene alla prassi normale della ricerca storiografica, soprattutto nei campi della letteratura o delle arti figurative, in cui il rapporto fra testo e contesto, tra l'opera d'arte e il documento coevo, non è molto dissimile da quello tra il film e il suo 'contorno'. Tuttavia nel cinema qualcosa rischia di sfuggire all'indagine, soprattutto per la difficoltà di fare delle scelte radicali, di scegliere una linea di condotta rigorosa che tenda a circoscrivere il discorso storico-critico entro confini ben delineati, data la molteplicità ed eterogeneità dei film prodotti e la sostanziale impossibilità di vederli e analizzarli. Di qui la tendenza, sempre più diffusa in questi ultimi decenni, a rinunciare alle storie generali del cinema, in certi casi anche alle storie particolari, per concentrarsi sulle monografie, sulle analisi dei testi, sulle storie settoriali o sulle microstorie, circoscritte entro tempi e luoghi determinati. Di qui anche la parallela tendenza a studiare non già i testi ma i contesti, non già i film e i loro autori, ma le case di produzione e i prodotti seriali. Una diversità di atteggiamenti e di approcci storiografici che rischia di creare confusioni, di confondere i piani della ricerca e il valore dei risultati.

Non v'è dubbio infatti che esistono diversi modi di intendere la storia del cinema, almeno rispetto ad alcuni decenni fa, quando di storia si parlava per lo più in termini generali, e lo sviluppo del cinema come arte e come industria, con le relative implicazioni storiche, politiche, sociali, culturali, costituiva la base stessa della trattazione. Da questo punto di vista le storie generali del cinema, spesso frutto del lavoro di un solo studioso, non sono molto diverse le une dalle altre. In seguito, data anche la disponibilità di accedere alle fonti, con l'organizzazione degli archivi, delle cineteche e delle biblioteche, e l'abbondanza dei materiali raccolti e conservati, si è abbandonata, co-

me si è detto, l'idea stessa di una storia generale del cinema, o almeno la si è ricondotta alla sua funzione essenzialmente informativa, riassuntiva, didascalica. Ma naturalmente i problemi restano aperti, e il discorso sulle fonti e sul loro uso va continuamente riaperto e approfondito.

Partiamo allora, come esempio, dal materiale cartaceo conservato dal Museo nazionale del cinema e opportunamente ordinato e catalogato nel volume *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*³. E partiamo da alcune osservazioni contenute nel breve saggio di Nicola Tranfaglia *Il cinema come arte e industria*. Lo storico sottolinea il fatto che

«... è nata la necessità, come peraltro è avvenuto per la letteratura, per la pittura e per ogni altra forma di arte umana, di guardare al cinema non soltanto per i prodotti artistici e documentari che da esso nascono, ma in maniera più ampia studiandone la nascita, l'evoluzione, i meccanismi industriali produttivi, i valori che di volta in volta esprime e che si legano a processi sociali e culturali locali, nazionali, internazionali. L'aspetto artistico è stato d'altra parte e dall'inizio così importante e significativo che l'interesse degli studi come dei mezzi di comunicazione si è concentrato a lungo quasi esclusivamente sulla lettura dei prodotti cinematografici, fossero cortometraggi, documentari, film di finzione. Di qui un ritardo notevole, in Italia come altrove, a conservare e rendere fruibili per le comunità gli archivi che custodiscono la storia del cinema come industria e come arte»⁴.

Non si può che essere d'accordo con Tranfaglia, sebbene il risveglio degli studi sul cinema, che non si limitino all'analisi critica dei film o alla definizione storica delle cinematografie nazionali o di alcuni autori importanti, non è così recente come lui ritiene. Basti pensare all'opera monumentale di Georges Sadoul, il cui primo volume uscì a Parigi nel 1946⁵, o addirittura all'*Histoire du Cinématographe* di G. Michel Coissac, pubblicata a Parigi nel 1925⁶, e a *A Million and One Nights* di Terry Ramsaye, pubblicato a New York nel 1926⁷. Tre opere, diverse per impostazione e risultati, ma ricche di dati, riferimenti storici, informazioni, che ancor oggi possono fornire le basi per uno studio accurato sulla nascita e lo sviluppo tecnico, industriale e artistico del cinema.

Ma i fondi archivistici del Museo nazionale del cinema, la cui consultazione oggi è possibile, da un lato aprono nuove prospettive per lo studio del

³ Cfr. *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*, a cura di CARLA CERESA e DONATA PESENTI CAMPAGNONI, Torino, Lindau, 1997.

⁴ Cfr. NICOLA TRANFAGLIA, *Il cinema come arte e industria*, *ibid.*, p. 11.

⁵ Cfr. GEORGES SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, I, *L'invention du cinéma 1832-1897*, Parigi, Denoël, 1946.

⁶ Cfr. GEORG MICHEL COISSAC, *Histoire du Cinématographe*, Parigi, Gauthier-Villars, 1925.

⁷ Cfr. TERRY RAMSAYE, *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, New York, Simon & Schuster, 1926, voll. 3.

cinema torinese, e più in generale italiano, dei primi decenni (ma non solo); dall'altro, ripropongono la questione dei rapporti tra film e documenti storici. Nel senso che, a fronte di una ricca documentazione concernente diverse case di produzione e di un cospicuo fondo di soggetti, sceneggiature e altro materiale riguardante i singoli film, esistono, tanto nella cineteca del Museo quanto in altre cinetecche (allo stato attuale delle ricerche), non molti film: non tali e tanti da consentire una ricostruzione attenta e capillare della produzione cinematografica torinese del periodo, che voglia analizzare in concreto le opere e gli autori. Anche in relazione a una possibile definizione di 'autore', nel senso moderno del termine, in un periodo in cui non solo tale concetto era assente, ma il metodo di lavoro e le condizioni produttive non ne consentivano una chiara individuazione e definizione.

Prendiamo il caso di Giovanni Pastrone, indubbiamente la personalità più importante del cinema muto torinese. A lui e alla sua opera sono stati dedicati non pochi studi negli ultimi decenni, e ad essi è ancora indispensabile ricorrere per ogni ulteriore approfondimento⁸. In questo caso si tratta di un 'autore', oltretutto di un produttore, e i film da lui diretti, almeno quelli sui quali non dovrebbero esserci dubbi in proposito, forniscono non poche prove di questa sua 'autorialità'. Ma le opere andate perdute sono molte e riguardano tanto la sua attività di regista quanto quella di produttore. Certo, i due fondi conservati presso il Museo - il fondo *Cabiria* e il fondo *Itala Film* - sono preziosissimi, come preziosissimi sono i tremila metri del *tournage* di *Cabiria*, studiati da Paolo Bertetto⁹. Con essi è possibile in larga misura ricostruire l'attività dell'*Itala Film* e, di conseguenza, il lavoro di Pastrone come produttore e regista. Mancano non poche tessere al mosaico definitivo, rimarranno dei vuoti probabilmente incolmabili, ma il lavoro che già è stato fatto e quel-

⁸ Si può risalire al 1960, all'*Omaggio a Giovanni Pastrone*, in «Centrofilm», 14, serie «Museo del cinema», ottobre 1960, 1 e da lì partire per gli studi successivi, fra cui primeggiano quelli di PAOLO CHERCHI USAI, *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, Torino, Strenna Utet, 1986; ID., *Giovanni Pastrone*, La Nuova Italia, Firenze 1986 (Il Castoro Cinema, 119); ID., "Cabiria": un capolavoro 'incompiuto', relazione pubblicata con il titolo *Alla ricerca della "vittima eterna": Pastrone, D'Annunzio e l'edizione 1914 di "Cabiria"*, in Gabriele D'Annunzio. *Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*. Convegno internazionale di studi (Torino, 21-23 marzo 1988), Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 229-245; ora, in inglese, *Cabiria An Incomplete Masterpiece. The Quest For the Original 1914 Version*, in «Film History», 2 (1988), pp. 155-165. Si vedano anche: *Il restauro di "Cabiria"*, a cura di SERGIO TOFFETTI, Torino, Museo Nazionale del Cinema - Lindau, 1995; *I giorni di Cabiria. La grande stagione del cinema muto torinese. Parte prima. L'Itala Film*, a cura di GIANNI RONDOLINO, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1997; *Cabiria e il suo tempo*, a cura di P. BERTEETTO e G. RONDOLINO, Milano, Museo Nazionale del Cinema - Il Castoro, 1998.

⁹ Cfr. PAOLO BERTEETTO, *Il materiale di tournage di Cabiria e la messa in scena di Pastrone: ovvero come Piero Fosco vigilò l'esecuzione*, *ibid.*, pp. 184-211.

lo che si potrà fare offrono una documentazione sufficiente per una ricostruzione attendibile dell'opera complessiva di Pastrone e dei suoi colleghi e collaboratori. Ma il caso Pastrone, pur con le sue lacune, è un caso quasi unico nel panorama del cinema muto, non solo torinese, ma italiano. Un caso che ci consente appunto di studiare e definire una personalità e al tempo stesso un modello produttivo, entro un quadro di riferimento storico ricostruito con sufficiente approssimazione. Rimane tuttavia il grande vuoto dei film mancanti, andati perduti, introvabili: che poi costituiscono, a ben guardare, la ragione stessa degli studi cinematografici, anche di quelli che si occupano più di industria che di arte, più di produzione e di prodotti che di attività creativa e di testi filmici.

Che cos'è infatti la storia del cinema se non, in larga misura, la storia dei film prodotti e della loro diffusione, con tutte le conseguenze del caso? Certamente molte altre questioni, come si è accennato, interessano lo storico del cinema, ma lo interessano proprio perché alla base della ricerca ci sono i film, o meglio perché la ragione stessa dei vari studi possibili su una vasta gamma di argomenti economici, politici, ideologici, sociali, di costume ecc., risiede nel fatto che il cinema, come strumento tecnico e macchina produttiva, ha realizzato dei prodotti, cioè dei film, e questi prodotti hanno messo in moto tutta quella serie di fatti, relazioni, influssi, condizionamenti, che formano il tessuto connettivo di una storia generale del cinema che voglia essere esaustiva e onnicomprensiva. Ma se mancano i film, o se sono andati irrimediabilmente perduti, il discorso storico e critico non può che incepparsi, tentando di aggirare l'ostacolo con analisi diverse, indirette, presunte, marginali, parallele. Tutte legittime, spesso di grande utilità, ma che in un modo o nell'altro devono fare riferimento, anche in assenza materiale dei testi filmici, allo loro 'esistenza': cioè al fatto che sono stati realizzati, che essi soli hanno determinato, prima, durante e dopo la realizzazione, la serie di fatti a cui si è accennato. Di qui quella che possiamo chiamare un'assurdità concettuale, cioè la scelta fatta dall'editore italiano di intitolare *Storia del cinema e dei film* il libro di David Bordwell e Kristin Thompson *Film History: An Introduction*¹⁰. Magari richiamando alla memoria una formula adottata molti anni fa da Luigi Chiarini, che era tuttavia il frutto di una diversa analisi delle questioni concernenti l'arte del cinema, la tecnica, la produzione¹¹. Assurdità concettuale

¹⁰ Cfr. DAVID BORDWELL e KRISTIN THOMPSON, *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1994 (trad. it. *Storia del cinema e dei film*, Milano, Editrice Il Castoro, 1998, voll. 2).

¹¹ Cfr. LUIGI CHIARINI, *Il film nella battaglia delle idee*, Milano-Roma, Fratelli Bocca, 1954, soprattutto il cap. I: *Film, testo letterario e spettacolo*, pp. 31-81. Sulla medesima questione del binomio cinema-film si veda l'editoriale del primo numero della rivista omonima diretta da Adriano Aprà: «Cinema & Film», I (inverno 1966-67), 1, p. 3.

perché non vi può essere storia del cinema senza i film, né storia dei film senza il cinema. Semmai si tratta di circoscrivere il campo di indagine, ovvero di scegliere la prospettiva teorica da cui analizzare i testi o i fatti, o ancora di percorrere itinerari settoriali, portando alla luce documenti non studiati o che andrebbero ristiudati, o problemi nuovi che possono nascere da quei documenti o dalla loro rilettura. Una varietà di approcci metodologici e specialistici che non toccano tuttavia la questione di fondo, che riguarda in pari misura il cinema come struttura tecnico-industriale di produzione e i film come risultato finale dell'attività di questa struttura: laddove i film non possono che costituirne la ragion d'essere, e quindi la ragione stessa di ogni possibile studio.

Ma torniamo al cinema muto torinese e agli archivi del Museo nazionale del cinema. La situazione si è andata certamente mutando nel corso dei decenni, da quando del cinema torinese e della sua storia si occupava quasi soltanto Maria Adriana Prolo, e da quando, nel 1951, uscì il primo volume (rimasto tale) della sua *Storia del cinema muto italiano*, a cui ancor oggi si può ricorrere per un primo approccio al problema¹². Sono passati più di cinquant'anni e la situazione degli studi storici sul cinema muto italiano, e su quello torinese in particolare, si è arricchita di molti contributi, a partire dai lavori storici e filmografici di Aldo Bernardini e di Vittorio Martinelli¹³. Ma probabilmente molto si può ancora fare, per poco che si studino attentamente i materiali conservati in archivio, soprattutto nella speranza che si ritrovino almeno alcuni dei molti film andati perduti. Tuttavia le questioni di fondo rimangono ancora aperte. Come scrive Silvio Alovio presentando il fondo *Itala Film*:

«Un'ulteriore ipotesi di ricerca sui materiali del fondo Itala è rappresentata dalla possibilità di ricostruire l'iter di alcuni film (quasi tutti perduti) dal momento della loro concezione ideativa (la stesura del soggetto e della sceneggiatura) alla fase conclusiva della distribuzione, passando attraverso le fasi delle riprese (corrispondenze dal set, relazioni sui progressi del girato ecc.) e della postproduzione (i momenti, già ricordati, dello sviluppo e del montaggio). Da questa proposta di ricostruzione si può intuire la necessità di uno studio del muto italiano capace di coniugare (in una prospettiva storiografica al tempo stesso interpretativa e archivistica) l'analisi stilistica dei

¹² Cfr. MARIA ADRIANA PROLO, *Storia del cinema muto italiano*, I, Milano, Poligono, 1951.

¹³ Cfr. ALDO BERNARDINI, *Cinema muto italiano*, I, *Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, Bari, Laterza, 1980; II, *Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Bari, Laterza, 1981; III, *Arte, divisione e mercato 1910-1914*, Bari, Laterza, 1982. Cfr. anche *Archivio del cinema italiano*, I, *Il cinema muto 1905-1931*, a cura di A. BERNARDINI, Roma, Edizioni Anica, 1991. Cfr. infine i volumi della filmografia italiana del periodo muto, curati da A. BERNARDINI e VITTORIO MARTINELLI, pubblicati nella collana «Biblioteca di Bianco e Nero», editi dal Centro Sperimentale di Cinematografia e Nuova ERI (varie annate).

testi (o di ciò che di essi rimane) con la puntuale esplorazione di tutto ciò che sta dietro e oltre il film stesso»¹⁴.

Certamente il fondo *Itala Film*, unitamente al fondo *Cabiria*, fornisce non poco materiale per la ricostruzione storica di una importante (forse la più importante) casa cinematografica torinese. In questa direzione di ricerca si è mosso con serietà e competenza Silvio Alovisio, ma il cammino è ancora lungo¹⁵. Quanto alle altre case di produzione che operarono a Torino negli anni del muto, la situazione è molto meno buona: il materiale è spesso scarso e non sempre di grande valore, le lacune sono moltissime, i film perduti non consentono, nella maggior parte dei casi, un'analisi attenta della produzione, anche solo la ricerca di una linea di tendenza produttiva. Per la Casa Ambrosio, sulla quale ha lavorato con molta cura Claudia Gianetto¹⁶, qualcosa si è fatto e parecchio si può fare. Ma come lamenta la stessa Gianetto: «Ancora una volta, la storia dell'attività della Società Anonima Ambrosio resta da scrivere così come quella dei personaggi che l'hanno popolata»¹⁷. Se si pensa che, stando alle ricerche di Aldo Bernardini, le società che hanno cominciato a produrre film a Torino negli anni dal 1905 al 1914 sono ventidue, ma in realtà molte di più se si considera l'intero periodo del cinema muto¹⁸, non v'è dubbio che la ricerca storica è, per molti aspetti, agli inizi; e non è detto che possa proseguire facilmente, date le innumerevoli lacune alle quali abbiamo fatto cenno.

Rimane ovviamente la possibilità di scrivere una storia del periodo considerato analizzando non tanto o non solo i film, e nemmeno i documenti d'archivio ad essi relativi, quanto piuttosto e anche il clima del tempo, l'am-

¹⁴ Cfr. SILVIO ALOVISIO, *Cinema muto a Torino: proposte di studio su un archivio aziendale. L'Itala Film nell'Archivio del Museo Nazionale del Cinema*, in *Nero su bianco... cit.*, pp. 81-82.

¹⁵ Cfr. S. ALOVISIO, *L'Itala Film nei primi Anni Dieci: ipotesi per un'analisi stilistica*, in *Cabiria e il suo tempo... cit.*, pp. 244-266. Cfr. *I giorni di Cabiria... citato*.

¹⁶ Cfr. CLAUDIA GIANETTO, *Cinema muto a Torino. La produzione della Società Anonima Ambrosio. Un percorso tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, Tesi di laurea, Facoltà di lettere e filosofia, Università di Torino, a. a. 1995-96; ID., *Censimento del sopravvissuto: film e non film della Casa Ambrosio*, in *Cabiria e il suo tempo... cit.*, pp. 267-283; ID., *Un percorso tra gli archivi del Museo: la Società Anonima Ambrosio*, in *Nero su bianco... cit.*, pp. 113-125. Cfr. anche *I giorni di Cabiria. La grande stagione del cinema muto torinese. Parte II. La Ambrosio Film*, a cura di G. RONDOLINO, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1997.

¹⁷ Cfr. C. GIANETTO, *Un percorso tra gli archivi... cit.*, p. 122.

¹⁸ Cfr. A. BERNARDINI, *Le società di produzione torinesi: temi di una ricerca*, in *Cabiria e il suo tempo... cit.* pp. 235-243. Cfr. soprattutto FRANCO PRONO, *Atti di nascita del cinema a Torino*, in AA. VV., *Le fabbriche della fantascienza. Atti di nascita del cinema a Torino*, a cura di IRA FABRI, Torino-Enna, Aleph, 1993, pp. 63-161 (riedizione con alcune varianti [senza indicazione della prima edizione]; AA. VV., *Le fabbriche della fantascienza. Atti di nascita del cinema a Torino*, a cura di IRA FABRI, Torino, Testo & Immagine, 1997, pp. 69-161).

biente sociale e culturale, il costume e la moda, il complesso di situazioni di vario genere entro le quali il cinema è nato e si è sviluppato a Torino nei primi due decenni del secolo scorso. Un lavoro in parte già fatto, ma che potrebbe essere ripreso e approfondito, grazie soprattutto alle ricerche settoriali condotte in proposito e all'accessibilità ai documenti d'archivio del Museo nazionale del cinema¹⁹. Anzi, date la condizione attuale del reperimento dei film dell'epoca e la sostanziale frammentarietà dei documenti coevi, è probabilmente l'unica soluzione possibile. Una storia del cinema a Torino agli inizi del Novecento come storia d'una città in trasformazione economica, sociale e culturale, alla luce del nuovo marchingegno: il cinematografo come strumento per la riproduzione della realtà, come mezzo espressivo, come spettacolo per le masse, anche come occasione di incontri mondani, di progetti commerciali, di sfruttamento economico. Una storia in cui i film, le singole opere di questo o quell'autore, di questa o quella casa di produzione, costituiscono soltanto il riferimento indiretto, nella maggior parte dei casi in cui se n'è persa la traccia: un richiamo generico, sulla base dei documenti, delle testimonianze, della stampa dell'epoca, non facendo ricorso ai testi. Una ricostruzione storica che può offrire, anzi offre, un quadro d'insieme certamente interessante, foriero di altre possibili ricerche, e tuttavia per molti aspetti lacunoso. Col rischio che il cinema - nell'assenza dei singoli film - fornisca soltanto la traccia da seguire per comporre una trattazione storica che paradossalmente ne potrebbe fare a meno: la storia della società torinese del primo Novecento, di cui il cinema è solo un aspetto, in molti casi trascurabile, in altri elemento catalizzatore di energie disperse. Col rischio infine di riproporre la dicotomia cinema-film, con tutte le conseguenze del caso.

¹⁹ Per un primo approccio storico al tema mi permetto di rimandare al mio *Torino come Hollywood (capitale del cinema italiano: 1896-1915)*, Bologna, Cappelli, 1980 (ristampato come *I giorni di Cabiria*, Torino, Lindau, 1993).

Cinema e archivi:

«*nomina sunt consequentia rerum*»

di Sergio Toffetti

Nomina sunt consequentia rerum. E la difficoltà di 'dare un nome' appropriato al convegno, probabilmente il primo a gettare un ponte tra il cinema e gli archivi mi pare, per l'appunto, conseguenza di una perdurante indeterminazione di rapporti. Partiamo dunque dal nome: 'Il cinema e gli archivi' è una denominazione ambigua, perché sembra sottolineare una cesura che in realtà non esiste, perché anche quelli di cinema sono archivi a parte intera. Meglio dunque 'Il cinema e il resto degli archivi', anche se suona un po' come 'l'Inghilterra contro il resto del mondo' del football anni Cinquanta.

In realtà, quello col 'mondo degli archivi' resta per il cinema un incontro d'importanza sempre più rilevante, comunque lo si voglia chiamare, per una questione sia di metodo che di merito.

In termini di metodo generale, le cineteche abituate a guardare sia in termini di legge che per affinità elettive, quasi esclusivamente 'dalla parte del cinema', stanno scoprendo che volgersi, seppure in modo non esclusivo, 'dalla parte degli archivi', evita tra l'altro di riscoprire tortuosamente l'acqua calda, interloquendo con una comunità scientifica che spesso ha già affrontato e risolto da tempo problemi che alla nostra giovane disciplina sembrano irrompere con l'urgenza del nuovo.

In particolar modo, questo rapporto risulta immediatamente fruttuoso nel merito della gestione delle collezioni 'non film', che da un lato costituiscono il *trait-d'union* tra le cineteche e gli altri archivi, mentre d'altro canto vedono aumentare giorno dopo giorno la loro importanza per la stessa valorizzazione del patrimonio cinematografico, visto il passaggio, ormai compiuto anche nel nostro paese, da un'attenzione al cinema di tipo eminentemente critico-estetico a uno sguardo di taglio storico-filologico. Le fonti 'extra-filmiche' infatti, sempre più spesso si confermano non semplici 'strutture che hanno bisogno di un'altra struttura', per riprendere la definizione pasoliniana di sceneggiatura, ma elementi fondamentali per una ricostruzione contestuale, quando non per la ricomposizione di un più ampio mosaico testuale.

Il processo di rifondazione in atto della storiografia cinematografica italiana, ormai scontati gli eccessi di ideologia che l'appesantivano e di soggettivismo critico che la rendevano troppo eterea, fa considerare il lavoro 'sulle carte', determinante per una cinematografia avventurosamente artigianale come quella italiana: credo si capisca meglio il neorealismo scorrendo il con-

tratto di Silvana Mangano e Vittorio Gassman per *Riso amaro*, che ha come clausole il divieto di lamentarsi per le zanzare e l'obbligo di risiedere nelle casine dei contadini vercellesi.

Carte, documenti e materiali extra-filmici infine, si sono conquistati in vari casi dignità estetica autonoma e parallela al film – ricordo manifesti e foto di scena –, ma soprattutto si rivelano come un tramite indispensabile per 'fare museo', cioè come una delle chiavi per passare dalla proiezione di un film alla sua 'esposizione', attivando una circolarità di relazioni e di interessi che ci consente di passare idealmente dalla parete di un museo allo schermo e viceversa.

Dunque noi, archivisti del cinema, abbiamo bisogno sempre di più di un approccio archivistico al cinema. E questo approccio archivistico sembra ragionevole perseguirlo d'intesa con gli altri archivi.

Naturalmente nel rispetto delle reciproche competenze e vocazioni, condizione fondamentale per avviare su basi realistiche e produttive progetti comuni sempre più indispensabili. Per evitare che le istituzioni cinematografiche, spesso concentrate sulla pellicola, finiscano per dimenticarsi del 'non film' nelle more della gestione quotidiana, ma anche per sottolineare la specificità di approccio che il cinema richiede e che non sempre è stata riconosciuta: e di sicuro non nella legge sul deposito legale dei materiali non librari, che è stata elaborata da una commissione consultiva composta sostanzialmente da bibliotecari e archivisti, e di applicazione diciamo problematica al cinema e agli audiovisivi, sia dal punto di vista della conservazione che dal punto di vista della valorizzazione economica.

Due condizioni, conservazione e sfruttamento economico, tradizionalmente in conflitto. Non dimentichiamo che, da sempre, il mercato cinematografico è la principale causa di distruzione dei film, travolti dalle innovazioni tecnologiche o semplicemente mandati al macero (come ancora oggi succede) per liberare gli schermi alle nuove produzioni. Eppure, oggi, gli archivi cinematografici ritrovano un ruolo centrale nell'economia dell'audiovisivo proprio a partire dalle modificazioni di mercato.

La valorizzazione delle librerie storiche, dovuta ai nuovi *media*, ha di fatto cambiato la geografia politico-economica dell'audiovisivo. Il punto più periferico, che era la Cineteca, diventa oggi uno degli snodi centrali del sistema, perché contribuisce a fornire materiali da cui trarre master che prolungano la catena del valore della 'merce film' (attraverso TV, *home video*, Internet). Al punto che ormai, i fondi pubblici investiti nel settore, non sono più soltanto funzionali alla conservazione della memoria storica, ma finiscono per costituire un trasferimento differito agli aventi diritto, che si ritrovano nuovi titoli da commercializzare senza averne sostenuto le spese di restauro. E in un mercato 'debole' come quello del cinema italiano, sarebbe interessante valu-

tare quanto incidono in proporzione agli incassi dei film di nuova produzione, i proventi del cinema classico sommati tutti i vari canali di distribuzione in Italia e all'estero.

Ma questo è un altro discorso... un discorso che oggi, rovesciando una definizione che mi pare fosse di Luigi Chiarini, ci porterebbe a parlare del cinema come di «un'arte che è anche un'industria».

Il film: opera e documento

Più funzionale al nostro discorso è invece porre la distinzione tra opera e documento. Il cinema, invenzione 'senza futuro' per lo stesso Auguste Lumière, si è ormai guadagnato un passato piuttosto impegnativo. Soprattutto per chi tenta di conservarlo. Alla stabilità emozionale di immagini che continuano a commuoverci dopo un secolo esattamente come se fossero appena uscite in prima visione, corrisponde la fragilità del loro supporto materiale: la pellicola. In una situazione di strutturale precarietà che tende ad accentuarsi. Fino alla fine degli anni '70 infatti, gli archivi cinematografici ponevano alla loro funzione di conservatori un traguardo non irraggiungibile: il trasferimento su pellicola di sicurezza di tutto il nitrato conservato, prima del suo inesorabile degrado. Da allora, lo sguardo d'insieme sull'universo patrimoniale del film è molto cambiato. Contrariamente allo slogan lanciato per sensibilizzare opinione pubblica e governi sull'urgenza dell'intervento – «*nitrates can't wait*» –, si è visto che il nitrato ci aspetta abbastanza bene, ed è lungi dal degradare alla velocità paventata, se conservato convenientemente. Ciò che non può attendere è invece la pellicola di sicurezza, il triacetato di cellulosa su cui, a prezzo di enormi investimenti economici, sono stati trasferiti chilometri di pellicola nel tentativo di renderla *aere perennius*, e che invece ha sviluppato una nuova patologia, la sindrome dell'aceto, che attenta all'integrità di interi archivi.

Oggi, se da un lato i nuovi materiali in poliestere sembrano più stabili, d'altro canto è la stessa nozione di pellicola a essere messa in discussione dal cinema digitale, che pone gli archivi di fronte a un profondo riesame del loro ruolo.

Il passaggio al digitale implica ora un problema deontologico sulla natura stessa degli archivi cinematografici, ma al tempo stesso sembra ridare al cinema la sua posizione originale nel panorama dell'audiovisivo. Perché il radicale cambiamento del supporto materiale che 'regge' l'immagine poco cambia dal punto di vista dell'integrità del documento visivo, mentre rappresenta una cesura, se non un potenziale snaturamento, del film come opera d'arte.

Tenendo fermi il livello medio di investimenti annuali, la capacità di lavorazione dei laboratori esistenti, una durata stimabile delle attuali pellicole e l'evoluzione delle tecnologie, noi siamo già certi che una parte non trascurabile del milione e mezzo di copie che si stimano attualmente conservate negli archivi, andrà perduta, prima della sua conversione su un nuovo supporto.

La deontologia degli archivisti cinematografici si è formata a partire dal rifiuto di sostituirsi ai posteri nello scegliere che cosa meritava di sopravvivere e che cosa poteva essere abbandonato al corso del tempo. Scelta che oggi si ripropone in termini probabilmente ineludibili: cosa conservare rispettando supporto, formato e condizioni di fruizione originari, e dunque innalzare nell'empireo dell'arte e cosa ridurre a traccia del proprio contenuto comprimendola in un chip di memoria, riducendola così a semplice 'documento'.

Le nuove tecnologie dunque, mettono progressivamente fuori fase il cinema e la contemporaneità: il cinema torna a essere un'arte addirittura del XIX secolo. Questo scarto temporale, con le sue nuove valenze antiquariali, permette oggi alla Settima Arte di rivendicare a pieno titolo la sua 'aura', recuperando nella fruizione le caratteristiche di oggetto «che resta lontano per quanto da vicino lo si guardi», come dice Walter Benjamin.

Insomma, è come se, per non essere inglobato dai *new media*, il cinema chiamasse a sua difesa, i dispositivi delle 'belle arti', riscoprendosi parte della tradizione delle arti figurative. Da questa supposta intercambiabilità delle copie derivava il fatto che i valori figurativi di un film si pensava fossero meno caratterizzanti rispetto ai suoi valori narrativi (per la pittura classica, ad esempio, è il contrario: il valore di racconto di un quadro barocco è considerato puramente accessorio ai suoi valori pittorici).

Le due condizioni sono mutate. A confronto con i nuovi *media* sempre di più si capisce che il cinema è anche un'arte della figurazione (per dirla franca, l'unica che, con la fotografia, abbia mostrato il volto dell'uomo in modo non pompieristico dopo il XIX secolo) e che i risultati finali dei processi chimici dello sviluppo e della stampa delle copie sono normalmente sottoposti a enormi variabili, dovute all'intenzionalità degli autori (registi, ma anche direttori della fotografia, curatori dell'edizione, tecnici del laboratorio) e all'evoluzione dei materiali (ad esempio oggi è difficile riprodurre esattamente le tonalità cromatiche del Ferraniacolor, o ripartire dai tre negativi separati del technicolor originale).

Dunque le copie d'epoca sono già oggi degli originali, deperibili come tutti gli originali, e non sarà probabilmente mai davvero possibile riprodurle 'uguali'. All'originale nascosto, che era la caratteristica del cinema, si aggiungono altri originali potenziali che acquisteranno anch'essi un valore collezionistico, soprattutto nell'ipotesi di una sparizione della pellicola, allineando il cinema alle altre arti, dove è l'opera che ha valore, mentre oggi, spesso nel

cinema sono piuttosto i paratesti cinematografici, tutto ciò che sta attorno al film (manifesti, memorabilia, autografi, fotografie) ad avere quotazioni precise, per cui il cinema è l'unica arte dove i corollari dell'opera costano a volte più dell'opera stessa.

La riflessione sul concetto di originale comincia a venir fuori come rete di relazioni testuali tra differenti elementi in circolazione, mentre si cerca di articolare una tassonomia dei rapporti tra originali, versioni e varianti, talvolta spinta fino a negare l'esistenza di un vero originale. Sorta di iperfilologismo che ha delle giustificazioni, anche se, a mio avviso, l'esistenza di un originale dev'essere presupposta, un po' come dice Wittgenstein del senso comune, come «ciò che sta dietro di noi e che noi non vediamo, ma dà significato alle cose che diciamo», per evitare derive interventistiche del restauratore.

In questa prospettiva il cinema, come ogni arte pretende il suo museo. E a maggior ragione lo pretende perché sta diventando un'arte da museo. Le proiezioni in pellicola diverranno sempre più rare, e alcuni siti di proiezione, proprio nel senso archeologico, andranno tutelati per riproporre ai posteri non tanto la visione di immagini in movimento, che potranno godersi sereni a casa loro, ma l'emozione estetico-sentimentale di un film proiettato in una grande sala piena di gente. Insomma, credo che in tendenza si debba pensare a difendere supporti, siti e qualità della proiezione del film tradizionale. Ben avendo presente, tuttavia, il *côté* inguaribilmente patetico che questa esigenza si trascina dietro, e che mi richiama alla memoria le Magic Lantern Societies, tutt'oggi esistenti, specialmente nei paesi anglosassoni, per difendere la compiutezza estetica di un medium inesorabilmente travolto dal *cinématographe Lumière*.

L'idea di collezione e il mutamento del concetto di originale

Con le debite eccezioni, si può dire che le raccolte delle cineteche sono nate in genere da decisioni politico-amministrative per gli archivi che gestiscono il deposito legale, oppure mescolando le occasioni del caso con la passione individuale.

Per esemplificare la situazione italiana, la Cineteca nazionale nasce dalla legge sul cinema del 1949, detta legge Andreotti dall'allora sottosegretario allo spettacolo, che istituisce il deposito legale dei film italiani, anche se poi verrà reso effettivamente operativo vari anni dopo. Al polo opposto, la Cineteca italiana di Milano, primo archivio cinematografico fondato alla fine degli anni '30, e oggi seconda cineteca italiana per ricchezza delle collezioni, nasce dalla passione di un gruppo di amanti del cinema, legati a Corrente, tra cui Luigi e Gianni Comencini, Lattuada, Luigi Veronesi, ecc.

La formazione di una cineteca moderna implica oggi una convergenza di questi due poli verso un centro ideale. Ma se l'esigenza di inserire elementi di gestione nelle collezioni private è complessa ma ovvia, la necessità parallela di 'fare collezione' negli archivi pubblici è spesso considerata come una provocazione cinefilica. E invece isolare elementi coerenti di collezione nei grandi archivi generalisti è l'unica soluzione per trasformare quelli che rischiano di rimanere dei depositi in vere cineteche, suscitando un lavoro estetico di riflessione sulle collezioni, a lato dell'impegno quotidiano di preservazione dei materiali.

Naturalmente ciò implica una nuova politica dei rapporti interni all'istituzione, attraverso l'integrazione della figura del collezionista nel sistema dell'archivistica. Questa figura di 'collezionista' diventa sempre più importante nei ranghi dell'archivio soprattutto perché la pellicola, come ho già avuto modo di spiegare, non ne ha più per molto, e per questo motivo potrebbe diventare in sé un oggetto da collezionare, ormai privo di valore d'uso e ricco solo di valore di scambio.

La vulgata cinetecaria dice che una copia non ha valore, perché il valore sta nei negativi originali, per le cineteche, o nel 'corpo mistico', cioè nel diritto di sfruttamento commerciale dell'avente diritto, mentre per il comune spettatore, l'unico valore sensibile è nei giochi di luce sullo schermo. Ma la situazione oggi si sta complicando notevolmente. A titolo di aneddoto: Paolo Cherchi Usai, nel suo saggio sulle cineteche¹, racconta che nell'89 la United Artists decide di regalare tutti i negativi alle cineteche americane per sgravio fiscale, ma la corte federale glielo impedisce dicendo che il negativo non è un bene culturale perché il pubblico non ne può fruire in proiezione. In parallelo, Cherchi Usai ricorda che gli eredi di Abraham Zapruder, autore dell'8 mm sull'uccisione di Kennedy, l'hanno venduto all'archivio di Stato USA per 16 milioni di dollari. La decisione del governo americano è davvero così strana? Visto che 'la legge si applica per analogia', hanno semplicemente classificato i negativi come se si trattasse, ad esempio, delle lastre di rame delle incisioni originali di Hogart. Se oggi si riproducessero delle stampe da quelle lastre che valore avrebbero? Certo non quello della tiratura originale.

Le procedure di validazione della conservazione e del restauro cinematografico attualmente in uso, partono invece da una considerazione esattamente opposta: quella dell'equivalenza sostanziale dei materiali. Preservare ed eventualmente restaurare, al cinema, significa infatti duplicare periodicamente un originale su nuovi supporti. Anche se in effetti, si cerca sempre di conservare i materiali originali, fidando nello sviluppo di tecnologie che ne consentano un trattamento progressivamente più accurato.

¹ PAOLO CHERCHI USAI, *Storia generale del cinema*, V, Torino, Einaudi, 2002.

Per il cinema in bianco e nero, si parte da un negativo originale (posto che ci sia, naturalmente, ma non voglio avventurarmi nella giungla di una casistica non infinita ma quasi), cioè da un negativo che è stato impressionato dentro la macchina da presa. Da questo negativo originale si ricava un *laver*, poi un controtipo negativo, da cui si stampano le copie positive per la proiezione. La linea di lavorazione del colore è sostanzialmente analoga: dal negativo originale a un interpositivo (cioè un'immagine positiva stampata su pellicola dalla grana molto fine), poi a un internegativo da cui si ricavano le copie. Il dispositivo della conservazione per duplicazione o, con le necessarie lavorazioni aggiuntive, del restauro, è molto differente per il cinema rispetto alle altre arti. In altre parole, quando assistiamo alla proiezione dell'*Avventura* di Michelangelo Antonioni in versione restaurata, ciò che si vede effettivamente è un materiale, nella migliore delle ipotesi, di terza generazione rispetto all'originale impressionato (che però, per sua natura, è 'invedibile'). Il tutto aggravato dal fatto che le pellicole di oggi sono differenti sia per composizione del supporto (sono in poliestere e non più in nitrato o in acetato di cellulosa), sia per sensibilità dell'emulsione impressionabile. Ma questi supporti, l'evoluzione delle pellicole, mantenevano finora un legame con la materia dell'originale sufficientemente diretto da legittimare la convenzione che i materiali derivati fossero 'gli stessi', pur essendo, nel migliore dei casi, 'equivalenti'.

La pratica del restauro come 'artisticizzazione' del film

Al cinema si è sempre pensato che l'originale non è ciò che si vede, ma il materiale (negativo) a partire dal quale si tira una nuova copia (positiva), intercambiabile con le precedenti e le successive, deperibile, ma che è la sola materia che si può proiettare sullo schermo e dunque vedere. Le analisi estetiche sui film, cioè sulle copie, sono sempre partite dal fatto che procedimenti industriali di stampa sono neutri e dunque riproducibili all'infinito. Su questa 'ingenuità tecnica' della vecchia critica ironizza, ad esempio, Penelope Huston nel suo libro sulla storia degli archivi, *Keepers of the Frame*², dove cita – senza purtroppo farne il nome – un celeberrimo critico inglese che un giorno le dice con aria ispirata: «Mi sono sempre chiesto se quella luce che parte da dietro la sala ogni volta che il film viene proiettato c'entra qualcosa con quel che si vede sullo schermo».

Il restauro (che ha conosciuto enormi sviluppi negli ultimi quindici anni) consente ora di rimaterializzare il film, avviando un percorso che porta dal

² PENELOPE HUSTON, *Keepers of the Frame. The Film Archives*, London, British Film Institute, 1994.

cinema come espressione dell'immaginario alla percezione del film come 'oggetto' da valorizzare in sé e per sé, e dunque dalla considerazione della pellicola come mero supporto delle avventure della luce alla concezione del film, nella sua concretezza materiale, come bene culturale da salvaguardare, riconnettendolo ai dispositivi in atto nelle altre arti. Mentre la cineteca recupera nel sistema della cultura cinematografica la centralità di un museo ideale, come luogo privilegiato che consente di fondare la lettura critica sulla visione e sul confronto dei testi.

Questa 'valorizzazione dell'oggetto-film', impensabile nell'epoca della cinefilia trionfante, è ciò che caratterizza quella che Dominique Paini in *Le temps exposé* chiama «l'âge du patrimoine», punto finale di una sorta di percezione di massa del cinema che egli articola in queste fasi: 1850-1908: curiosità scientifica; 1908-1950: piacere; 1950-1968: arte differente contro le belle arti; 1968-1990: piacere e cultura; 1990-oggi: patrimonio, documento, testimonianza, traccia, memoria.

La sedimentazione dell'immaginario in patrimonio apre un nuovo e definitivo legame tra il cinema e la tradizione delle belle arti, nel cui dispositivo il cinema entra a pieno titolo attraverso il suo *corpus mechanicum*, come i giuristi chiamano il film come oggetto fisico.

Se la magia della luce faceva del cinema una 'arte altra', è ora attraverso la concretezza della materia che diventa una 'arte tra le altre'.

L'idea che dell'oggetto film' sia oggi possibile e anzi spesso indispensabile un restauro, tende a trasformare quello che è sempre stato considerato un semplice supporto, nella materia necessaria alla fruizione ideale di un discorso, cioè, in altri termini, a riconoscere al film il valore di 'oggetto d'arte'. Il restauro riconnette il film ai dispositivi in atto nelle altre arti, in modo a dire il vero un po' tautologico: se si restaura sarà un'opera d'arte. Il rischio ora è che dilaghi una sorta di mistica del restauro che minaccia a tratti di coinvolgere sia i restauratori che gli spettatori.

Sempre più spesso infatti quel che il pubblico va a vedere non è un film, ma 'una copia restaurata'. La domanda frequente che i cinetecari si sentono rivolgere è: «la copia è restaurata?» e se si risponde, «no, è una copia buona», la delusione risulta palpabile dall'altro capo del telefono. Ai graffi della pellicola, alla polvere del tempo, si sostituisce, spesso con la complicità attiva di restauratori in cerca di legittimazione, una 'verniciatura culturale' che può impedire di vedere il film in modo ancora più definitivo. Sempre più spesso il restauro si sovrappone come marchio estetico che livella rispetto al pubblico i valori estetici delle opere. Mentre invece la rimessa in circolo di copie restaurate e film ritrovati raramente finora ha davvero rivoluzionato il 'canone dei capolavori', al più l'ha ampliato regolandone la messa a punto. Meccanismo di tenuta che secondo me deriva in realtà da un fatto di cui finora ho

fatto finta di dimenticarmi: alla fine resta sempre vero che il cinema si muove non soltanto nell'ambito della figurazione ma nello spazio epico del racconto, come ci ha spiegato Christian Metz e che *Metropolis* fosse un capolavoro lo si capiva anche nella versione corta!

Questa survalutazione del restauro nasce da un lato come tentativo di affermare la esistenza di una corporazione ancora debole, quella degli archivisti cinematografici, dall'altro come momento di politica dei *media*, che trasformano la mitica versione restaurata in un obiettivo di comunicazione autonomo sull'onda della moda.

Mi sembra invece che vada recuperata l'umiltà di fronte all'opera, e quasi una sorta di senso di colpa per la necessità di restaurare un 'monumento' che comunque abbiamo lasciato deperire. Lo stesso senso di colpa che può oggi difenderci dalle ipotesi di estremismo del restauro che arriva fino a considerare, di fatto, il restauratore come nuovo autore. Anche se, a queste figure di imbonitori mediatici, che ci ricordano con involontaria ironia i tradizionali 'buttadentro' del cinema delle origini, preferiamo contrapporre, per l'ardore della passione, la descrizione che Walter Benjamin ci dà del collezionista:

«Tiro fuori dalle casse la mia biblioteca. Ecco. Non è dunque ancora messa a posto sui ripiani, la noia leggera della classificazione non l'ha ancora avviluppata. E neppure posso muovermi tra gli scaffali per passare in rivista i libri, accompagnato da uditori amici. Ma eccomi ridotto a chiedervi di venire con me nel disordine delle casse sventrate, in un'atmosfera satura di polvere di legno, su un pavimento ricoperto di carta strappata, tra pile di volumi esumati da poco alla luce del giorno dopo due anni nell'oscurità, affinché, immedesimandovi nel ruolo, voi condividiate un po' l'umore, per nulla elegiaco, anzi, impaziente che questi risvegliano nell'autentico collezionista».

Cinema e tecnologia: ricerca universitaria e archivistica a confronto. Il caso della produzione italiana di genere negli anni Sessanta

di *Francesco Pitassio*

La ricerca sulle relazioni tra cinema e tecnologia nel quadro più ampio della storia dell'evoluzione del cinema italiano è un progetto nazionale, che vede partecipi più atenei; ciascuna unità di ricerca, identificata con una singola università locale, ambisce a indagare con particolare attenzione un periodo, o più periodi prestabiliti della storia della cinematografia nazionale, assumendo di volta in volta un'angolazione specifica, sul piano dell'oggetto interrogato e del metodo adottato. Nella fattispecie, l'unità di ricerca dell'Università degli Studi di Bologna ha individuato tre segmenti principali di analisi: rispettivamente, la fase del muto e l'evoluzione tecnologica; gli anni Sessanta, le dinamiche dei generi e la produzione a basso costo; le nuove tecnologie e le mutazioni del consumo. In questa sede, si presentano i presupposti teorici e l'oggetto che di conseguenza costituiscono, con particolare riferimento agli anni Sessanta.

1. Generi

Alcune considerazioni preliminari. Di cosa parliamo quando impieghiamo il termine 'genere cinematografico'? Di un determinato insieme di film identificato da specifiche regole compositive – per esempio, il musicherello e il ruolo che le sezioni musicali rivestono nei film interpretati da Gianni Morandi? Di un *corpus* costituito a posteriori, attraverso l'individuazione di caratteristiche strutturali e figure ricorrenti – è il caso del film mitologico, che prevede un eroe contraddistinto dalla prestanza fisica e dalla popolarità, ma dalla ridotta aura divistica, per il quale sono predisposte una serie di prove qualificanti secondo una successione cumulativa? O, ancora, di un gruppo di pellicole in cui i caratteri di similitudine sono indicati già alla loro apparizione dalle strategie di promozione industriale, dall'istituzione critica, o, soprattutto, dalle pratiche di consumo – in certa misura, è il caso della parodia nel cinema italiano, fortemente identificata sin dal titolo in termini comici e, sul piano promozionale, dalla relazione intertestuale stabilita con il testo di riferimento¹?

¹ Sulla parodia nel cinema italiano, il testo di riferimento è ROY MENARINI, *La parodia nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2001.

Lo studioso più attento alle problematiche di definizione del genere cinematografico, Rick Altman, individua almeno quattro modelli di riferimento impiegati nell'ascrizione di un film a un genere: una formula, che programma e modella le strategie industriali; una struttura testuale; un marchio che orienta le opzioni distributive e l'esercizio; un contratto comunicativo che ipotizza un determinato pubblico e lo costituisce². L'ipotesi di ricerca assunta pertanto è la seguente: le quattro etichette sono coesistenti e corrispondono a operazioni a volte concomitanti, a volte distinte. Spesso, difatti, le scelte produttive puntano all'impiego di una formula dissimulata, per evidenziare la differenza da un prodotto analogo e richiamare l'attenzione sull'eccezionalità della propria proposta, pur permanendo una struttura testuale e un patto comunicativo simili. In altre circostanze e in presenza di differenti strategie di mercato, si può assistere all'impiego di marchi di genere in termini espliciti da parte di produttori e distributori, per orientare le scelte degli esercenti e del pubblico, a partire da un filone di successo già collaudato. Un caso di questo tipo è quello costituito dall'*horror* nazionale tra la fine degli anni Cinquanta e il termine del decennio successivo: una produzione marcatamente mimata sul modello innovativo e di considerevole successo approntato dalla *Hammer* britannica, da cui si desumono le tipologie iconografiche, i modelli di attore, le strutture narrative³. In tal senso, l'adozione di certi moduli consente anche un movimento di ritorno sui mercati stranieri, come Christopher Lee testimonia a Stefano Della Casa:

«Negli anni Sessanta andare a girare un film in Italia era abbastanza abituale per un attore: in Italia si giravano molti film e gli attori stranieri erano ricercati perché servivano per vendere il film sul mercato internazionale»⁴.

L'individuazione del modello del genere per leggere la produzione cinematografica italiana negli anni Sessanta trova la propria motivazione nel ricorso sistematico del sistema cinematografico a questa forma di serializzazione, in maniera eclatante sia sul piano produttivo che nelle strategie di dif-

² RICK ALTMAN, *Film/Genre*, London, BFI, 1999, in particolare il cap. 2. Si veda anche ID., *A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre*, in *Film Genre Reader*, a cura di BARRY K. GRANT, Austin, University of Texas, 1986, pp. 27-41; *La nascita dei generi cinematografici / The Birth of Film Genres*, a cura di LEONARDO QUARESIMA, ALESSANDRA RAENGO, LAURA VICHI, Udine, Forum, 1999; R. ALTMAN, *I generi di Hollywood*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G. P. BRUNETTA, II/1, *Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 745-763.

³ Al proposito, si vedano tra gli altri le indicazioni di FABIO TROIANO, *L'horror*, in *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, a cura di CLAVER SALIZZATO, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 95-101.

⁴ Christopher Lee, cit. in STEFANO DELLA CASA, *Storia e storie del cinema popolare italiano*, Torino, La Stampa, 2001, p. 84.

fusione e fruizione. Una soluzione in parte originata da un mutato assetto legislativo ed economico dell'industria cinematografica italiana alla metà degli anni Cinquanta, con consistenti ricadute sulla prassi produttiva⁵. Il periodo compreso tra anni Sessanta e Settanta vede un'accelerazione di questo modello e un suo progressivo declino, dovuto al più generale assetto del sistema mediatico nazionale. Nelle parole di Gian Piero Brunetta:

«In un primo tempo, la sfilata dei generi, guidata da un portabandiera di prestigio, ha la fastosità e l'imponenza di una parata olimpionica e gode di un pubblico compatto. Vent'anni dopo si assiste a una specie di sfilata, in ordine sparso, dei superstiti di un esercito scalcinato, decimato e sgominato dall'assalto dei predatori hollywoodiani. Negli anni d'oro, Ercole, Maciste, Sansone, Ringo, Django, Sabàta, Trinità sono in grado di affrontare da pari a pari gli eroi dei generi americani per batterli sul loro stesso terreno»⁶.

Allo stesso tempo, sin dagli anni Trenta l'Italia sembra prediligere un modello duttile e flessibile di industria culturale, incline ad assumere modelli consolidati – i generi già etichettati anziché i cicli – e su questa produzione debole, o 'sottile' secondo una formula intelligente e fortunata⁷, costituire la propria attività. In questo senso, i generi appaiono il modello di consumo popolare per antonomasia non solo in virtù delle tipologie testuali impiegate – le strutture –, ma anche per il tipo di spettatore che presuppongono: un pubblico popolare, frequentatore di sale a prezzo contenuto, i cui incassi si registrano sulla lunga durata anziché nei risultati delle costose prime metropolitane. Stiamo dunque parlando di quel che si definisce abitualmente 'genere di profondità', di cui uno degli esempi probanti per la produzione nazionale è fornito dal *peplum*, o storico-mitologico, identificato da alcuni studiosi come una soluzione alla crisi di incassi del cinema italiano tra gli anni Cin-

⁵ È quanto suggerisce Barbara Corsi, allorché sostiene: «La legge del '56 ristabilisce finalmente un generale clima di fiducia nell'aiuto dello Stato e la produzione riprende a pieno ritmo, orientandosi sempre più verso generi di largo consumo come la commedia o il film mitologico a basso costo, che esplose nel 1957 con il successo di *Le fatiche di Ercole* di Pietro Francisci. Nel frattempo, i film americani in circolazione diminuiscono gradualmente». Si veda BARBARA CORSI, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 66.

⁶ GIAN PIERO BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, IV, *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 394. Si veda anche il paragrafo *Horror, western, film politico, eros...*: *le grandi stagioni dei generi*, in ID., *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 245-262.

⁷ Si veda FAUSTO COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

quanta e Sessanta, e definito con un curioso ossimoro 'superspettacolo a basso costo'⁸.

In questa ottica lo studio delle soluzioni tecnologiche adottate può costituire un settore ancora poco esplorato di indagine delle modalità e delle dinamiche produttive e offrire una serie di dati empirici, ma dalle ricadute varie e in ambiti differenti, per leggere la storia della cinematografia italiana.

2. Tecnologia

La prospettiva di studio dell'impiego, diffusione e sperimentazione della tecnologia nel periodo qui assunto in qualità di campione permette di considerare in un'ottica inedita le strutture del sistema cinematografico nazionale. In prima istanza, attraverso l'esame di quelle soluzioni peculiari del contesto italiano, talvolta alternative rispetto alle tendenze di sviluppo mondiali, e con le quali in certi casi si adombrano problematiche di economia politica e di politica culturale di considerevole interesse. In questo senso, per arretrare di circa un decennio, il brevetto della pellicola a colori Ferraniacolor rivela una linea genealogica che rimanda agli studi dell'Agfa alternativa al sistema americano Technicolor; lo studio dell'impiego di questo tipo di pellicola nella produzione documentaria alla fine degli anni Cinquanta può indicare una via alternativa, poi non perseguita dall'industria italiana ed europea, per un complesso di cause di vario ordine e genere⁹.

Allo stesso modo, l'adozione di determinati formati panoramici, di invenzione e circolazione europea, spesso è collegata a specifici generi cinematografici, pure circolanti in prevalenza su quel mercato: è il caso del Dyaliscope francese e del *peplum* italiano¹⁰. Senza dubbio, il contesto industriale italiano è meno fertile di altri nello studio, sperimentazione e diffusione di proprie invenzioni, considerata la scarsa attitudine all'investimento progettuale. Non dimeno, proprio uno studio accurato dell'evoluzione tecnologica e delle prassi produttive e fruttive può rivelare scenari poco noti e consentire di ricostruire quadri complessivi. In questo senso, il cinema seriale italiano degli anni Sessanta offre in talune occasioni un legame diretto tra opzioni stilistiche,

⁸ VITTORIO SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Roma, Bulzoni, 1985². Per un nuovo inquadramento della questione del pubblico in Italia e del consumo popolare, si veda *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, a cura di MARIA GRAZIA FANCHI e ELENA MOSCONI, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero, 2002.

⁹ Per un inquadramento dell'invenzione del Ferraniacolor nel quadro dello sviluppo della registrazione e rappresentazione fotografica del colore, si rimanda a MARIO CALZINI, *Storia tecnica del film e del disco*, Bologna, Cappelli, 1991.

¹⁰ Sono debitore per questa indicazione al dott. Paolo Noto, che qui ringrazio.

modelli produttivi e di consumo e strumentazioni tecnologiche e loro impiego: oltre al già citato caso del *peplum*, si consideri l'adozione di alcuni formati panoramici per lo spaghetti-western, o la sperimentazione nell'uso del colore nel filone gotico tra anni Cinquanta e Sessanta, grazie al ruolo fondamentale svolto da Mario Bava, prima come direttore della fotografia, poi in veste di regista. Non solo. Lungi dal fare l'elogio poetico del basso costo, bisogna comunque considerare l'aspetto di sperimentazione che la produzione seriale garantisce proprio sul piano tecnologico, in alcuni generi impiegato come plusvalore estetico. Nelle parole sanguigne di uno dei registi più prolifici del genere *horror*:

«I cosiddetti 'horror all'italiana' sono forse i film italiani più specificatamente 'americani', fatti con la tecnica americana. Ci vuole molta preparazione, ma naturalmente c'è sempre in più la capacità di improvvisazione italiana. Noi riusciamo a fare cose che gli americani non sanno fare – occhi che schizzano, ragni che si mangiano le persone, facce autentiche dilaniate dagli acidi (...) - cose che gli americani non sanno ancora fare nonostante tutti i soldi che hanno (...). Tant'è vero che alcuni critici francesi sono venuti a chiedermi non come faccio certi effetti, ma perché li faccio. E io li faccio perché mi diverte il fatto tecnico»¹¹.

In questo senso, la tecnica si configura come strumento diretto di un'ideologia artigianale tutta da studiare e indagare; un'ideologia fondante, un modo di produzione nazionale e legata alla produzione in serie dei generi.

Un recente contributo dedicato alle mutazioni della tecnica cinematografica ha messo in luce acutamente la partecipazione dell'apparato tecnologico a un complesso culturale in cui le interrelazioni sono molteplici e interagenti. In tal senso, ogni novità tecnica deve essere assimilata attraverso un sistema di adeguamento che la camuffa nelle vesti della precedente invenzione:

«... Il successo di una rappresentazione è sempre dipeso dalla capacità delle nuove tecnologie di mascherarsi da vecchie tecnologie e soddisfare così i requisiti imposti dai mezzi di rappresentazione già esistenti»¹².

¹¹ Lucio Fulci, cit. in FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori, 1984, p. 473.

¹² R. ALTMAN, *La parola e il silenzio. Teorie e problemi generali di storia della tecnica*, in *Storia del cinema mondiale...* cit., V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, p. 838. Si veda anche ID., *Toward a Theory of the History of Representational Technologies*, in «Iris», 1984, 2, pp. 111-125. Ovviamente, il testo inaugurale per questo dibattito è JEAN LOUIS COMOLLI, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1982, originariamente pubblicato sui «Cahiers du cinéma», 1971-1972, 230, 231, 233, 234-235, 241. Nella prospettiva inaugurata da Comolli, si vedano inoltre EDWARD BUSCOMBE, *Sound and Colour*, in «Jump Cut», 1977, 17, pp. 77-84; STEVE NEALE, *Cinema and Technology*, London-Palgrave-Bloomington, University of Indiana, 1985. In un'altra ottica, di coniugazione di studio delle forme e avanzamento tecnologico, si veda BARRY SALT, *Film Style*

Ma cosa accade in una cinematografia nazionale nella quale le novità tecnologiche autoctone sono limitate e già assimilate attraverso i prodotti stranieri? In che modo e attraverso quali forme si dà adeguamento?

3. Fonti e storiografia

Si giunga ora al punto più pertinente. Quali gli oggetti e i luoghi sui quali condurre e nei quali espletare questa ricerca? Quali le istituzioni deputate all'archiviazione, conservazione e consultazione delle fonti primarie, scelte dallo storiografo del cinema per essere interrogate? La ricerca sulle relazioni tra cinema e tecnologia intende appuntare la propria attenzione in primo luogo sulle fonti filmiche, da sottoporre a differenti tipologie analitiche: un'indagine delle figure di genere, un'analisi stilistica, e un'indagine che raccordi le prime due alle componenti tecnologiche impiegate, per verificare la ricaduta di queste sulle prime due. Per tornare a casi concreti già nominati, per esempio l'impiego di determinati formati panoramici rientra nelle strategie stilistiche 'eccessive' dello spaghetti-western.

Un secondo oggetto pertinente alla definizione del campo è il peritesto del film, qui inteso come le fonti non-filmiche direttamente collegate al lancio del testo stesso. Per esempio, i manifesti pubblicitari e i flani del film cooperano e spesso rafforzano l'iconografia del genere, adottando precise opzioni grafiche e motivi figurativi non sempre confermati dal livello visivo del film, ma sicuramente importanti nella definizione delle componenti del genere. Nel caso dell'*horror* italiano degli anni Sessanta, la creazione di manifesti di forte impatto sulle soglie del visibile, nuovamente seguendo l'esempio britannico, ebbe un ruolo importante.

Un terzo oggetto sicuramente inerente alla ricerca sono i brevetti di strumentazioni destinate all'impiego nella produzione cinematografica nazionale; si tratta, in questo caso, di un terreno di indagine ancora quasi del tutto inesplorato e invece capace di suggerire prospettive inedite. In tal senso, le nostre conoscenze attuali sulla realizzazione di prototipi di macchine da presa, ottiche, sistemi di registrazione sonora, sistemi di riproduzione visiva e sonora e in senso più ampio delle tecnologie di sala sono carenti; questa ricerca intenderebbe iniziare a colmare tali lacune e definire in termini maggiormente articolati l'istituzione cinematografica nazionale.

and Technology, London, Starword, 1983. Ancora, nella prospettiva stimolante di coniugazione di studi culturali e analisi tecnologica, si veda l'ottimo ROHN DYER, *White. Essays on Race and Culture*, London, Routledge, 1997, che peraltro contiene brillanti collegamenti tra il *peplum* tra anni Cinquanta e Sessanta e la cultura fascista.

Una quarta area di studio riguarda l'attività produttiva vera e propria e concerne differenti livelli: i modelli di set impiegati e la funzione di essi nelle strategie produttive complessive – per esempio, il reimpiego sistematico delle stesse scenografie per abbattere i costi di realizzazione, con una rifunzionizzazione degli stessi set per generi del tutto eterogenei. Nello stesso campo di indagine merita attenta considerazione il piano gestionale delle imprese produttive, attraverso una ricerca condotta su bilanci, accordi coproduttivi, relazioni contrattuali, rapporti con le istituzioni pubbliche. In questo senso, costituiscono esempi di indagine sul modo di produzione nazionale gli studi già prodotti da Aldo Bernardini, Alberto Farassino, Vittorio Martinelli, Riccardo Redi, Tatti Sanguineti sulle principali case di produzione italiane¹³. In tempi più recenti, uno studio di Simone Venturini dedicato alla Galatea ha messo in luce l'identificazione forte tra le strategie produttive di una casa, alcune personalità registiche e determinati generi¹⁴.

Infine, un quinto terreno di esplorazione riguarda più propriamente il consumo e la ricezione, il cui ruolo nella definizione dei generi stessi è definito centrale. In tal senso, la ricostruzione documentale delle strategie promozionali e distributive, della geografia di diffusione, dei tempi di circolazione e dei modelli di fruizione, ivi compresa la tecnologia riproduttiva impiegata, consente di comprendere qual era la visibilità – pure tecnologica – di determinati prodotti.

I luoghi in cui individuare, rinvenire e interrogare gli oggetti sopra elencati sono molteplici. In via ipotetica, si prova a suggerirne alcuni.

Gli archivi cinematografici e fotografici costituiscono, ovviamente, una prima sede di indagine per le fonti filmiche e non filmiche. Le cineteche istituiscono infatti fondi di primario interesse per la ricostruzione documentale di fasi specifiche della storia del *medium*; allo stesso tempo, la definizione di paradigmi interpretativi, la possibilità di individuazione di aree di indagine ulteriori, l'identificazione di oggetti concreti, attività deputate alla ricerca scientifica prevalente in ambito universitario, appronta una strumentazione a disposizione degli archivisti cinematografici. L'auspicio, in parte già realizzato, è la condivisione sempre maggiore di una lingua comune, capace di restituire pienezza ai fenomeni studiati.

¹³ Si vedano a titolo esemplare: ALDO BERNARDINI e VITTORIO MARTINELLI, *Titanus. La storia e i film di una grande casa di produzione*, Milano, Coliseum, 1986; *Lux Film. Esthétique et système d'un studio italien*, a cura di ALBERTO FARASSINO e TATTI SANGUINETI, Locarno, Editions du festival, 1984; *Lux Film*, a cura di A. FARASSINO, Milano, Il Castoro Editrice, 2000; RICCARDO REDI, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CNC, 1991.

¹⁴ SIMONE VENTURINI, *Galatea S.p.A. (1952-1965). Storia di una casa di produzione cinematografica*, Roma, AIRSC, 2001.

Gli archivi delle singole case di produzione, spesso conservati presso fondi ulteriori, possono fornire anche essi concreti oggetti di studio, spesso poco considerati da una storiografia proclive all'indagine testuale o estetica, ma poco attenta alle dinamiche economiche e culturali sottese. In questa direzione, l'indagine presso alcuni archivi di istituzioni bancarie o presso l'Archivio centrale dello Stato costituisce un passaggio imprescindibile della ricerca complessiva.

Gli archivi delle associazioni di categoria, dalla SIAE all'AGIS, serbano memoria di dati imprescindibili dello spettacolo cinematografico nazionale, ma spesso la loro esplorazione si è limitata all'indagine empirica; viceversa, si crede che nel quadro di un presupposto teorico più ampio essi possano offrire l'occasione di evincere dei dati significativi per la ricostruzione di un contesto produttivo, ideologico e culturale più ampio.

Infine, le camere di commercio e, come la storiografia del cinema più recente ha dimostrato, gli archivi municipali, possono presentare elementi davvero inediti da indagare, sul piano della storia della tecnologia nazionale, da un lato; ma anche nel quadro della ricostruzione di una storia dello spettacolo cinematografico locale, capace di illuminare la maniera in cui si vedeva il cinema in differenti contesti locali, e conseguentemente quali tipologie di pubblico venivano raggiunte da quali prodotti¹⁵.

Un'ultima strumentazione a disposizione della nostra ricerca, e di considerevole importanza, riguarda le fonti orali. Uno degli aspetti più spesso impiegati nella storiografia del cinema, e tuttavia con maggiore frequenza meno soggetti a rigore metodologico, è proprio la ricostruzione memoriale. Viceversa, si presuppone che in un quadro epistemologico definito, le fonti dirette costituite dalle maestranze, dai tecnici, dai produttori e dai registi possano fornire elementi ricchissimi alla definizione di un'epoca centrale nella storia del modo di produzione italiano. Allo stesso tempo, come la più recente storiografia ha dimostrato, la ricostruzione delle pratiche di consumo e dell'impiego che i differenti pubblici hanno fatto dei film stessi consente, in un'ottica etnografica, di definire anche i parametri culturali di un'epoca e lo stato della sua società, attraverso il ruolo che il cinema vi ha rivestito. In questa direzione, l'indagine su quelle pratiche attraverso una ricostruzione orale da parte dei consumatori stessi può rivelare aspetti poco o punto noti della storia del cinema italiano.

¹⁵ In Italia, uno dei primi esempi di ricostruzione della ricezione sulla base di un studio di caso è G. P. BRUNETTA, *Buio in sala*, Venezia, Marsilio, 1989.

4. Conclusioni

Generalmente, si considerano le attività delle istituzioni universitarie e archivistiche in termini a ragione distinti: ricerca e conservazione. Ma di cosa? In effetti, cosa conservare, se non si individua prioritariamente l'oggetto? E cosa ricercare, se non si stabilisce un quadro? Con ogni probabilità, l'attività storiografica, senza includere quella conservativa, può contribuire direttamente a fornire una strumentazione concreta per determinare, identificare e disporre di insiemi di oggetti non sempre distinti. Allo stesso tempo, l'attività conservativa non si limita a garantire la presenza di insiemi di oggetti, la loro catalogazione, la loro accessibilità; spesso volte fornisce indicazioni, suggerimenti o ipotesi esegetiche imprevedute, o proposte di indagine inedite, a partire da una conoscenza e consapevolezza dei materiali diretta.

In un romanzo di Paul Auster, *Il libro delle illusioni*, si tratta della continua dialettica tra la sparizione dei propri personaggi – oblio, morte, obliterazione, amnesia – e il rinvenimento loro e delle loro opere, come atto di affetto e di comunanza. Il personaggio intorno a cui è tessuto il romanzo, un comico di nome Hector Mann, illusione mai realmente esistita storicamente, ha girato dei film al solo scopo di distruggerli. Il narratore li vede, conosce il comico, arriva alle soglie di una sua comprensione, per poi vederlo svanire, come un'immagine cinematografica. Nelle parole che chiudono il romanzo, un'alternativa:

«Se le cose andarono così, i film di Hector non sono perduti. Sono solo smarriti, e prima o poi qualcuno aprirà casualmente la porta della stanza dove Alma li teneva nascosti, e la storia ricomincerà da capo. Vivo in questa speranza».

Questo nuovo inizio è anche il nostro auspicio.

Le fonti della storiografia cinematografica: tipologia e problematiche

di Paolo Caneppele

“Pensato il Museo del Cinema”

Maria Adriana Prolo, agenda 8 giugno 1941

Lo studioso del cinema è per sua deformazione professionale vittima di un malinteso, usando la parola ‘archivista’ egli si riferisce ad una persona che conserva le pellicole dei film non ad un conservatore e riordinatore di materiale cartaceo. Questo equivoco dimostra come, per tanto tempo, nel mondo degli studiosi di cinema l’archivio cartaceo sia stato un concetto estraneo e che con tale termine si sia erroneamente indicata una collezione di film. Alcuni teorici mettono in dubbio che una raccolta di film possa essere definita come un archivio. Si può parlare di un archivio di film solo nel caso che esso conservi documenti derivanti dall’attività produttiva delle ditte o dei funzionari impegnati a regolamentare l’attività cinematografica¹. L’equivoco su tale definizione, esistente tra gli esperti di cinema è simbolico della scarsa chiarezza metodologica che regna nel campo della ricerca storiografica sul cinema.

Il dibattito sulla storiografia e il cinema ha alcuni decenni di vita ed è stato definito con il termine di ‘cinema e storia’. Molti testi sono stati dedicati all’uso storico delle fonti audiovisive. Rarissime le riflessioni teoriche su cosa può usare lo storico per studiare la nascita e l’evoluzione del cinema. Possiamo affermare che nella maggioranza dei casi il film stesso sia stato la fonte principale usata dagli studiosi per scrivere la storia della cinematografia. Il film è al centro della riflessione storico-teorica ed è, a ragion veduta, considerato la fonte principale per gli studiosi di cinema. Questa scelta è legittima nel caso si voglia scrivere la storia di una pellicola o delle opere di un regista o di una nazione:

«In brief, if the object film historical research is a question concerning a film, or group of films, or even an element of cinematic style, the historian must depend upon films as primary documents»².

¹ ERNST OPGENOORTH e GÜNTER SCHULZ, *Einführung in das Studium der Neueren Geschichte*, Paderborn-München-Wien-Zürich, UTB, 2001, p. 87.

² ROBERT C. ALLEN e DOUGLAS GOMERY, *Film History. Theory and Practice*, New York-San Francisco, Random House, 1985, p. 36.

Assodato l'imprescindibile primato della fonte filmica per la stesura di saggi inerenti alle pellicole, vogliamo fare notare che questo tipo di saggi non sono l'unica riflessione storica possibile sul cinema. Esistono anche altri approcci, le storie del cinema possono essere molteplici e non bisogna solo analizzare un film o scrivere una analisi su di un film per fare storia del cinema. Le storie sono tante quante sono le fonti utilizzabili dallo storico: oltre alle pellicole esiste una miriade di materiali utili alla storiografia cinematografica.

Da alcuni decenni gli storici del cinema hanno iniziato ad interessarsi agli archivi quali depositi dei materiali cartacei. In Italia esistono varie denominazioni per indicare tali fondi, le più comuni sono: materiali extra-filmici e materiali non-filmici. Entrambi questi termini non soddisfano poiché tradiscono la *forma mentis* del cinefilo, per il quale, la centralità del film rispetto ai materiali cartacei è indubbia.

Il termine materiali extra-filmici ricorda le «colonie extra-mondo» conquistate dai replicanti nel film *Blade Runner*, «esseri più umani dell'umano», ma non per questo umani. Tali esseri impiegati nella colonizzazione di nuovi pianeti non possono mai ritornare sulla terra, regno dei loro creatori. Anche se nelle loro brevi vite hanno visto cose che non si possono nemmeno immaginare, il loro bagaglio di conoscenze non può essere condiviso dagli uomini. Essi hanno quindi una conoscenza misterica, da iniziati. Sono una setta che non può comunicare quanto sa. La realtà che hanno conosciuto è tabù, non è richiesta dagli uomini, che vogliono un pianeta bonificato e pacificato senza sapere come fosse prima della conquista. Extra-filmico è un concetto che sembra considerare le fonti cartacee del sapere come un qualcosa di estraneo, di non direttamente collegato al film. Chi usa il termine extra-filmico dà esplicitamente un giudizio su tali materiali: scorie del processo di produzione di un film.

Peggior se possibile è il termine non-filmico. Esso, infatti, postula una presupposta priorità della pellicola. Il film è il massimo interesse di colui che usa il termine non-filmico. Il non-filmico è un concetto devastante che presuppone nel film l'unica entità importante e che svaluta tutto quanto non è su pellicola.

Nel mondo anglosassone esiste la perifrasi *film related documents* che identifica, in forma neutra e senza equivoci, i materiali cartacei nati in relazione al film e alla sua commercializzazione.

L'insieme dei materiali utili per la storiografia cinematografica non ha ancora un nome definitivo e accettato da tutti; questo la dice lunga sulla travagliata vita della riflessione teorica e della gestione di tali fondi. Chi è molto giovane non ha nome. I neonati sono innominati. Hanno un sesso, caratteristiche proprie, ma non hanno un nome proprio. Lo stesso accade per il set-

tore specifico della storiografia cinematografica che si dedica allo studio, al riordino, alla catalogazione e allo sfruttamento delle fonti inerenti alla storia della cinematografia o di un film ma che non necessariamente sono il film stesso.

Perché manca un nome a questo settore di ricerca? Azzardiamo l'ipotesi che ciò dipenda dal fatto che la storia del cinema sia nata come storia estetica o come cronaca, ma che il cinema non sia stato subito riconosciuto come qualcosa degno di cui si potesse scrivere una storia. Forse in questo atteggiamento ha giocato un ruolo importante la consapevolezza, coeva alla sua nascita, che il cinema fosse la perfetta realizzazione della storiografia. Il film fu visto dal 1895 come il veritiero testimone del passato e quindi la perfetta, perché non falsificabile, fonte di storia.

Fin dal loro apparire alle immagini in movimento è attribuita la capacità di conservare la realtà, di creare la memoria, di congelare le azioni degli uomini e di essere un occhio veritiero ed imparziale sul mondo. I primi resoconti sull'invenzione sottolineano come il cinema sia una miniera d'informazioni per il futuro, essendo una tecnica che permette di catturare, trasmettere e conservare le immagini della realtà presente alle generazioni future.

Il primo che sviluppa un'organica riflessione sul cinema è il polacco Boleslaw Matuszewski. Nel 1897 ha occasione di filmare la visita del presidente francese Felix Faure a San Pietroburgo. Una di queste riprese assume un'importanza storico-diplomatica poiché il cancelliere tedesco Bismark accusa Faure di non avere salutato con il dovuto rispetto il picchetto d'onore russo. Grazie alle riprese di Matuszewski la Francia può dimostrare la malevolenza delle accuse germaniche ed il proprio corretto comportamento verso l'alleato russo. Profondamente colpito dall'accaduto Matuszewski pubblica il libretto *Una nuova fonte di storia*, seguito nell'agosto 1898 da *La fotografia animata quel che è e quello che sarà*, che individua e identifica l'attività delle future cine-teche.

Matuszewski, colpito da quanto accaduto durante la visita del presidente francese, giunge a formulare l'idea che il cinema sia vera fonte di storia che può smascherare le malignità e documentare la verità. Matuszewski equiparando il cinema ad una fonte di storia sottintende che egli mostri non solo la realtà, ma anche la verità:

«La fotografia cinematografica (...) costituisce non soltanto un documento storico ma una porzione di storia (...). Forse il cinematografo non restituisce la storia nella sua interezza, ma quanto ce ne dà è incontestabile, assolutamente vero»³.

³ BOLESLAW MATUSZEWSKI, *Una nuova fonte della Storia*, in GIOVANNI GRAZZINI, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999, p. 65.

Queste idee non rimasero solo nell'ambito degli studiosi o dei teorici del cinema e degli editorialisti, ma si trasformarono in breve in una 'diceria' diffusa. Intorno al 1910 alla gente comune non è estranea l'idea del film come documento 'veritiero' dello svolgimento dei fatti. Se il suo fine principale, la nascita di una cineteca, non si realizza, la concezione di Matuszewski che il cinema riprende la verità, viene velocemente recepita dall'industria cinematografica, che realizza da questo spunto alcuni film a soggetto. Leggiamo la trama del film di 238 metri della ditta Léon Gaumont intitolato nella sua versione tedesca *Der Film als Wahrheitsbeweis*:

«Mister Shnob, nipote del ricchissimo Lord Williams, ha perso una fortuna al gioco e chiede aiuto allo zio per saldare i propri debiti. Al rifiuto di questi egli decide di uccidere lo zio per impossessarsi della sua enorme fortuna. Dopo questo burrascosa discussione Lord Williams consegna una lettera a John il proprio servitore, sulla quale sta scritta la frase: "Da aprirsi alla mia morte". Il servitore interdetto prende la lettera dimenticandola tra le proprie carte. Un giorno il corpo del Lord è trovato nel suo studio, dopo le indagini, la polizia chiude il caso quale suicidio. Il giovane scapestrato, nominato erede universale, può finalmente concedersi ogni vizio senza preoccupazione alcuna. Casualmente il servitore si ricorda della lettera che apre trovandovi il seguente messaggio: "Mio nipote vuole uccidermi e perché tale delitto non resti impunito ho installato una cinepresa nel mio studio che ha ripreso tutti i nostri incontri. Recupera il film e portalo alla polizia. Grazie per il tuo aiuto!" La trappola è preparata e il nipote viene invitato dalla polizia a recarsi in un cinema della città, qui il nipote, per nulla insospettito, si gode lo spettacolo e pronuncia la storica frase: "È veramente un'invenzione meravigliosa". Quindi è proiettato il film che lo inchioda alle proprie responsabilità»⁴.

La trama mostra come nel 1910 le case di produzione abbiano assimilato la voce comune che consacrava il cinema quale custode della verità.

Il processo di storicizzazione del cinema prosegue nel periodo seguente e nel 1921 un certo Modugno nel suo libriccino *I peccati del silenzio*, scrive che al contrario del teatro «Il Cinematografo, invece, è posterità»⁵.

Appare ovvio che se il film detiene la verità non è necessario preoccuparsi di conservare i materiali connessi al cinema. Questa teoria, non spiega come mai se il cinema sia foriero di verità, siano andati perduti così tanti film, ma spiega come mai siano andati perduti tanti materiali cartacei sul cinema. Se nonostante il loro valore di testimonianza i film sono stati distrutti, dimenticati, dispersi, appare comprensibile come mai, in misura maggiore, siano andati perduti i materiali cartacei ad essi connessi.

⁴ *Der Kinematograph als Wahrheitsbeweis*, in «Kinematographische Rundschau», 1 gennaio 1910, 95, p. 9.

⁵ OTTORINO MODUGNO, *I peccati del silenzio*, Roma, Berlutti, 1921, p. 13.

Più tardi, negli anni Settanta ed Ottanta, meritoriamente le cineteche mondiali al grido «*Nitrate can't wait*» si dedicano con grande impegno nel salvataggio delle copie su nitrato del periodo del muto. L'urgenza determinata dalla dissoluzione delle pellicole ha posto l'improrogabile priorità di salvare il salvabile. Ciò ha però determinato di converso che tutto ciò che non era infiammabile o sottoposto alla sindrome dell'aceto potesse aspettare e si è tradotto in una nuova frase «*Nitrate can't wait, but papers can long wait*». Paradossalmente i primi che hanno temporaneamente tralasciato le carte sono stati proprio coloro che hanno salvato il patrimonio filmico mondiale. Non ce ne vogliono, ogni priorità determina delle trascuratezze in altri campi, ma forse essi hanno impersonato il motto 'L'urgente non lascia tempo all'importante'. Ben altra attenzione hanno dimostrato invece coloro che si sono dedicati al restauro delle copie dei film salvati dall'oblio. Il restauratore cerca i *film related documents* perché essi lo guidano nel delicato lavoro di ricostruzione dei film. Anche in questo caso però la riscoperta, la paziente ricerca, l'estenuante inseguimento dei dati di censura (per risalire alla lunghezza originale della pellicola), delle trascrizioni delle didascalie (utili per ricostruire la corretta sequenza degli spezzoni ritrovati) e delle sinossi più particolareggiate nasce dall'esigenza di salvare un film: la 'scoperta' dell'importanza dei documenti cartacei per la storia del cinema è direttamente conseguente alla centralità del film agli occhi degli studiosi.

Un direttore di una cineteca tra l'investire in un costoso restauro di una pellicola, miracolosamente riapparsa in una soffitta, che porterà nomea e sarà mostrata in un festival o trasmessa da un canale televisivo e il comperare materiale conservativo e investire in uomini per catalogare i propri fondi cartacei, senza esitazione, investirà i pochi soldi a sua disposizione per il film. Questa è una tappa obbligata, dettata da precise leggi di mercato ma che però potrebbe fare sorgere qualche interrogativo sulla discutibile politica che delle istituzioni preposte alla conservazione dei tanto strombazzati 'giacimenti culturali'. Un film porta fama, i fondi archivistici sono quasi sempre qualcosa di muffo e stantio. Per restaurare un film i soldi si trovano, per una retrospettiva il denaro si trova, per conservare un fondo archivistico non si ha tempo e di solito bisogna aspettare uno sponsor privato che si sobbarchi le spese. Un film è un evento, un archivio non lo sarà mai.

Per fortuna da alcuni anni qualcosa sta cambiando. Illuminati direttori di cineteche fanno molto per i loro fondi documentari. Cercano di dotarli d'uomini specializzati e di esaltarne le potenzialità, sfruttando le sinergie tra il film e la relativa documentazione.

Non vogliamo dire che questa sinergia non sia mai esistita, sarebbe mentire, ma molti studiosi hanno usato i fondi cartacei, fotografici o grafici quasi solo per supportare al meglio questo o quel restauro o per illustrare il volu-

metto imbastito per la prima del film appena 'ritrovato'. Questo è accaduto e accade: le collezioni cartacee servono per promuovere, sostenere, rendere accattivanti e creare manifestazioni di contorno al film. Sarebbe auspicabile un ripensamento radicale di tale basso livello.

Se adesso possiamo leggere documenti sull'evoluzione degli spettacoli cinematografici nel mondo lo dobbiamo agli archivisti classici. Essi, abituati da secoli ad avere rispetto per i documenti, per le carte, hanno conservato tutto il conservabile, anche quanto inerente al cinema. Grazie alla loro dedizione essi hanno conservato anche gli atti sul cinema. Non sempre però gli archivisti hanno brillato per lungimiranza. Spesso hanno fatto, nei consueti spogli, stragi di fondi che ora sarebbero di capitale importanza e spesso hanno disatteso norme legislative che imponevano di conservare i documenti sul cinema, come per esempio la legge emanata dal governo fascista che ingiungeva di conservare i manifesti.

Gli stessi produttori, per ottimizzare al meglio i profitti, non investono mai soldi per un archivio e dei depositi. Per un po' di denaro non hanno avuto in passato alcuno scrupolo nel riutilizzare le vecchie pellicole per recuperare i sali d'argento contenuti nell'emulsione. Bisogna ringraziare i collezionisti, gli appassionati, che hanno raccolto tutto quello che trovavano sul loro attore preferito o sul cinema in generale e che spesso donano o vendono alle cineteche le loro collezioni.

La concezione che assegna nella ricerca la centralità al film ha impedito alla ricerca di dedicarsi prima all'organizzazione, trasmissione e conservazione delle fonti cartacee inerenti ai film e quindi in un secondo momento, di redigere delle raccolte di dati omogenei che elaborassero quanto conservato. Questa fase che possiamo definire degli 'Urkunden', degli annali, che non si è realizzata, ha impedito di riorganizzare quanto di primario sia stato prodotto e tramandato dal cinema in un *corpus* organico.

Mancano i registi, i cataloghi, i registri, in pratica le opere di consultazione. Gli storici del cinema dovrebbero con umiltà affrontare e raccogliere le fonti archivistiche, censire quelle giornalistiche e raccogliere tutte le altre fonti primarie. Solo se dotata di questi apparati e repertori, la storia del cinema può realizzarsi e costituirsi su solide basi.

Vista la situazione ci piacerebbe trovare un nome a questo ambito di ricerca e abbiamo optato per la formula *Le fonti della cinematografia* o anche *La documentazione cinematografica*.

Per cercare di fissare alcuni punti fermi nella discussione vogliamo soffermarci sulle fonti a disposizione dello storico del cinema. Per questo vogliamo parlare dei materiali utili alla ricostruzione della storia di un film, le tappe della sua realizzazione, le reazioni da esso suscitate, per tracciare un panorama sul fenomeno cinema in generale o in un determinato contesto

temporale e spaziale, ma anche per potere scrivere la storia delle sale, del pubblico, dei programmi delle sale e delle altre infinite possibilità che la storiografia del cinema possiede.

Lo scopo che ci siamo prefissi è quello di descrivere brevemente le tipologie di fonti che possono essere utilizzate, in maniera e con importanza diversa, secondo il proprio scopo, per scrivere i diversi tipi di storiografia cinematografica. Non dobbiamo dimenticare che a seconda del tipo di storia che ci si accinge a scrivere si dovrà dare una differente importanza alle diverse tipologie di fonti. Ad esempio se ci si accingesse a scrivere una storia dei direttori della fotografia, non si potrebbero usare le fotografie scattate dai fotografi di scena che usano spesso altre pellicole, un diverso tipo di illuminazione o obbiettivo rispetto a quelle dei loro colleghi e che spesso scattano le foto inscenandole in maniera diversa o da un altro angolo visuale rispetto a quello ripreso dalla macchina da presa. Da quest'esempio emerge quindi evidente che ad ogni tipo di storia corrisponde una ben determinata scelta della tipologia di fonti: «Non esistono documenti di primaria o di secondaria importanza in rapporto all'oggetto della ricerca e al problema particolare che lo storico si pone»⁶.

Un'altra caratteristica fondamentale della storiografia moderna è l'interdisciplinarietà, e quella cinematografica forse la impone più di tutte le altre. Il cinema, lavoro di équipe, che sottende caratteristiche, imprenditoriali, artistiche, e commerciali, mescola al massimo le carte e la sua eterogeneità impone allo studioso la massima specializzazione ma anche la massima apertura mentale. Il cinema *ars gratia artis*, impone forse più di tutte le altre, il lavoro interdisciplinare. Avere conoscenza di letteratura, tecnica fotografica, grafica, di scrittura, di gestione manageriale di uomini e risorse, di arte classica e delle arti minori è il tratto caratteristico dello storico del cinema.

I documenti conservati negli archivi appartengono ad una grande tipologia di materiali. Lo storico del cinema può reperire, infatti, manoscritti originali di soggetti e sceneggiature con le possibili varianti apportate in corso di lavorazione, le fotografie dei set, le foto delle sale, le foto pubblicitarie, i calendari, i bozzetti di scena, gli *storyboard*, i plastici, i costumi, la corrispondenza dei produttori e degli artisti, gli spartiti musicali, le cartoline pubblicitarie e tante altre tipologie di materiali. Inoltre queste fonti si possono reperire nelle cineteche come anche negli archivi. Le fonti archivistiche utilizzabili per scrivere la storia del cinema offrono sempre il punto di vista delle amministrazioni che li producono:

⁶ ANTONIO MURA, *Film, storia e storiografia*, Roma, Edizioni della Quercia, 1963, p. 243.

«Va poi tenuto presente, nel condurre ricerche su carte d'archivio, che in esse, si può ovviamente, reperire soltanto ciò che sono in grado di dare: cioè la visione degli avvenimenti filtrata attraverso i vari punti di vista delle varie amministrazioni»⁷.

Ad esempio un atto di polizia mette in luce gli aspetti d'ordine pubblico causati dagli spettacoli cinematografici, mentre gli atti fiscali individuano il giro d'affari di questo e di quell'imprenditore.

Tra gli archivi privati meritano attenzione quelli individuali e familiari dove si conservano testimonianze di chi ha rivestito un qualche ruolo nell'industria cinematografica. Nelle biografie o nelle autobiografie di questi personaggi si possono trovare le motivazioni che li hanno spinti a scegliere un'occupazione così particolare. A volte, tali fondi archivistici sono raccolti presso istituzioni preposte alla salvaguardia ed alla valorizzazione del cinema come i vari istituti o cineteche nazionali o regionali; raramente sono giunti a noi, per il periodo delle origini, archivi di case di distribuzione e/o di esercenti.

Tra gli archivi pubblici si annoverano gli archivi comunali, provinciali, regionali, statali, ecclesiastici, scolastici, giudiziari, notarili, delle camere di commercio e degli ordini professionali. I documenti indirizzati e/o prodotti dalle amministrazioni pubbliche ci permettono di individuare l'iter burocratico che il cinema segue per affermarsi e, al contempo, l'atteggiamento che l'amministrazione pubblica assume nei suoi riguardi.

Tutti questi archivi meritano un accurato spoglio conoscitivo anche se forse i più ricchi di atti interessanti per la storia del cinema sono quelli comunali, dove sono raccolti vari fondi e serie di documenti, come gli atti di polizia (per motivi di ordine pubblico ogni spettacolo deve essere preannunciato alle autorità di pubblica sicurezza), i verbali delle sedute dei consigli cittadini che affrontano il tema dei permessi di affissione di cartelli pubblicitari, le norme relative alla prevenzione degli incendi (il cinema rientra nelle categorie industriali pericolose per due motivi, usa sorgenti luminose pericolose e le pellicole sono altamente infiammabili) e le richieste per ottenere il permesso di proiezione. Agli uffici comunali sono presentati i progetti architettonici relativi alle nuove costruzioni o al rinnovo di locali già esistenti. Questi disegni oltre ad interessare gli storici sono utili anche per gli architetti che si trovano a dover ristrutturare, restaurare o rinnovare vecchi cinema.

Anche le domande d'occupazione del suolo pubblico, presentate dai proprietari dei baracconi ambulanti per ottenere il permesso di installare le loro attrazioni nelle piazze durante le sagre o le feste, sono di capitale importanza.

⁷ GIUSEPPE PLESSI, *Avvio all'archivistica. Elementi dottrinari, problemi, questioni per studenti, operatori di archivio e candidati a concorsi*, Bologna, La fotocromo emiliana, 1983, pp. 220-221.

Eccezionali per rarità sono i fondi relativi alle imposte comunali sui pubblici spettacoli. Tali documenti di natura fiscale, che contabilizzano le tasse gravanti sui biglietti cinematografici, sono indispensabili per studiare il successo economico delle sale. Analoghi sono i *borderò*, nei quali i gestori annotano il numero dei biglietti venduti per ordine di posti e per singola proiezione.

Per comprendere l'impatto che il cinema ha avuto nelle comunità locali, fondamentali sono i reclami e le lettere di protesta contro un determinato film.

Talvolta specifici archivi di polizia sono ricchi di una messe di documenti e raccolte di manifesti. Questo è accaduto abbastanza frequentemente nelle grandi aree metropolitane e nel mondo germanico ove i manifesti e le immagini fotografiche esposte al pubblico sono sottoposte a censura di polizia.

Anche gli archivi ecclesiastici, oltre a quelli civili, non sono da trascurare. La Chiesa cattolica s'interessa, fin dalle origini, al cinema, e molti zelanti credenti si sono rivolti ai suoi ministri per protestare contro spettacoli troppo audaci o per invocare un uso non ricreativo ma didattico delle immagini in movimento. L'utilità dello spoglio degli atti conservati negli archivi ecclesiastici si desume prendendo in considerazione l'esempio italiano o francese e le numerose attività connesse al cinema portate avanti, fino ai giorni nostri, nelle parrocchie e negli oratori.

La caratteristica peculiare delle fonti archivistiche sul cinema è la loro scarsità. Una prima ed immediata spiegazione è connessa agli eventi catastrofici che l'Europa subisce nel corso dell'ultimo secolo. Per gli anni del dopoguerra la situazione migliora, ma molti dei documenti non sono accessibili ai ricercatori perché protetti dalle leggi sulla fruibilità dei documenti d'archivio, che variano da nazione a nazione e da istituzione ad istituzione.

L'esiguità delle fonti manoscritte non è in ogni caso riconducibile solo alle guerre o alle catastrofi naturali, ma è da ricercarsi nello scarso interesse verso questo divertimento dimostrato dagli enti amministrativi. Pochi si sono assunti l'onere di raccogliere e conservare i manifesti, i programmi e i volantini. Spesso anche le disposizioni di legge sono disattese come ad esempio quelle emanate in epoca fascista, quando il Ministero degli interni stabilisce l'obbligo di conservazione e di deposito presso gli Archivi di Stato dei manifesti cinematografici, selezionati in base a criteri di interesse storico, amministrativo ed artistico.

La poca attenzione dimostrata dagli archivi ha una precisa motivazione. Il cinema, soprattutto nei primi anni di vita, è un divertimento delle classi meno abbienti. I primordi del cinema devono la loro oscurità al fatto che sono stati snobbati e ignorati dalle classi privilegiate, proprietarie dei mezzi di informazione stabili, come la scrittura, e dagli enti ove essa viene conservata

e tramandata. Il silenzio sui primi anni del cinema e la mancata sopravvivenza di molti documenti ad esso attinenti non è altro che un caso particolare del fenomeno denominato dagli storici del pauperismo come 'mutismo dei poveri', formula con cui si nomina il silenzio che circonda le classi umili. Nella storiografia cinematografica il mutismo non riguarda le persone, ma i loro divertimenti; il cinema come passatempo del basso ceto patisce la stessa congiura del silenzio subita dai suoi fruitori.

Anche ai giorni nostri è frequente entrare in un archivio alla ricerca di atti sul cinema e non ottenere informazioni esaustive. Non bisogna demoralizzarsi e d'altra parte una persona interessata alla storia del cinema non può nemmeno pretendere di trovare in un archivio un indice nominativo e degli argomenti come quelli disponibili nelle biblioteche; questo infatti:

«non esiste, ma non può esistere, perché nessuna azione amministrativa può essere ridotta a un "soggetto" isolabile dal contesto, essendo per sua natura una trattazione svolta attraverso fasi successive ma inscindibilmente connesse ciascuna con tutte le altre. Di conseguenza una medesima pratica può offrire materia di indagine anche in settori del tutto estranei tra loro»⁸.

Anche negli archivi particolarmente ben organizzati, con ricchi e documentati indici e cataloghi, non esiste una voce 'cinematografo' o analoghe per il suo primo decennio di vita (1895-1905). Gli archivisti fino al primo decennio del Novecento, infatti, accorpano gli atti relativi ai primi spettacoli cinematografici nei preesistenti fondi teatrali o in quelli relativi agli spettacoli di piazza o li ordinano secondo le istituzioni e/o gli enti che producono i documenti.

I documenti, fin qui esaminati, raramente permettono di individuare le sensazioni del pubblico. Lo studio delle reazioni del pubblico è forse uno degli aspetti più interessanti ma anche più difficilmente esaminabili, soprattutto per il periodo del muto. Un mezzo a disposizione dello studioso per svelare le impressioni degli spettatori è quello di censire gli archivi della memoria popolare, ove sono custoditi i diari, le lettere e gli scritti della gente, nei quali si possono nascondere commenti personali sul fascino esercitato dal cinema. Un altro tipo di fonte è data dai cosiddetti 'archivi viventi', cioè quanto ricordano i protagonisti. Non tutti gli storici, nonostante le metodologie applicate con successo dall'*oral history*, giudicano positivamente tali ricordi personali. Noi personalmente, con qualche precauzione, siamo dell'avviso che sia meglio un ricordo fuorviato, che nessun ricordo dei fatti.

Anche gli archivi teatrali possono custodire raccolte di manifesti, cartelloni o programmi cinematografici. Alle origini la commistione tra le due

⁸ *Ibid.*, p. 217.

forme di spettacolo non è infrequente: spesso le proiezioni ottocentesche si tengono nei teatri.

Vista l'esiguità degli atti archivistici, la base su cui poggiano le indagini è costituita dalle notizie pubblicate dalla stampa. L'accurata indagine delle informazioni giornalistiche è fondamentale per ricostruire lo sviluppo delle vicende cinematografiche di una certa realtà. Ma stilare una storia del cinema limitandosi alle sole riviste cinematografiche produce un appiattimento della ricerca. Un importante aiuto è quindi rappresentato dalla stampa quotidiana. Nelle città più importanti sono pubblicati vari quotidiani che consentono, grazie al confronto incrociato delle notizie, di emendare eventuali possibili inesattezze.

A più di sessanta anni dalla visione di Maria Adriana Prolo pensiamo che sia giunto il momento di ripensare la storia del cinema. Gli storici con pazienza dovrebbero cercare di colmare il *gap* di storicità che, a nostro avviso, ha afflitto per troppo tempo la storia del cinema, in massima parte scritta da cinefili, critici, studiosi e appassionati, ma non da storici.

Cinema Collections.

The English Experience

di *David Robinson*

I want to talk specifically about the English experience, with an emphasis on pre-cinema materials, which is an area in which I have specialized, but also one which has been particularly badly served in Britain. But more generally I want to talk about the particular place of private collections. Historically, private collections have provided the nucleus of many of our great national collections, particularly of pre-cinematic materials. So I want to talk, I suppose, about the history of private collections in England; and to touch on present-day collectors, and what we can do to make their work accessible.

1. Pioneer collectors

The British have always been great collectors, as the British Museum and the National Gallery in London testify very clearly. In the 18th and 19th centuries, we were very successful in stealing - and sometimes even buying - the art treasures of antiquity, of Egypt and classical Greece and Italy. Our monarchs, too, often showed exemplary taste in the artists they commissioned and patronized. In the 20th century also several great and far-sighted collectors applied their skills and taste and energy to acquiring the detritus of cinema.

Will Day

Britain can indeed claim the very first recorded student and collector of the archaeology of the cinema. The full riches of his collection are only now being properly explored, more than a century after it was begun.

This man was Wilfrid Ernest Lytton Day - generally known simply as Will Day. Day was born in London on 10 July 1873. His father was a newspaper man and Will Day's earliest ambition was to be an actor and popular lecturer. Throughout his life he retained a histrionic style, generally dressing in the cloak and broad-brimmed hat favoured by Victorian gentlemen of the stage.

He discovered his true vocation at 23, when he saw the first London shows of the Lumière Cinématographe and Robert W. Paul's Animatographe. Early in 1898 Day himself bought a Paul projector and six films, and with a friend embarked on public demonstrations of *The Wonders of Kinetography*. The following year, with the acquisition of a Wrench projector, he appears to have continued the exhibitions alone, having by this time added a phonograph to the show. In 1907 he opened a cinema in Wood Green, the northern suburb of London where he lived.

Around 1910 he joined the firm of Walter Tyler, Waterloo Road, long established makers of magic lanterns and slides who had gone into the moving picture business before the end of the 19th century. In 1912 he left Tyler to become managing director of Jury's Kine Supplies Ltd., a branch of Jury's Imperial Pictures, the most famous pioneer British film renters, established in 1905-6. Day's responsibility for marketing the Ernemann 'Imperator' projector sometimes took him to continental Europe, including a visit to the firm of Itala in Turin.

Day was an inveterate inventor. Between 1910 and 1925 he registered seventeen patents, for cameras, projectors and screens. During the first World War he worked for the War Office, developing special cameras for the use of the Royal Flying Corps and the navy, and also supplied thousands of propaganda lantern slides for the use of the services.

Soon he set up his own equipment firm, Will Day Kinutilities, at 19 Lisle Street in central London. The firm of Will Day Ltd. continued at this address until the 1960s; after Day's death in 1936 the premises, run by his sons, were used as a recording studio.

Meanwhile he was amassing his great collection, which may be said to have begun in 1898 with the Paul projector, which almost a century later still remains a showpiece of the collection. From the very beginning of his association with films Day seems to have had a precocious instinct for the historical interest of such early apparatus, even - perhaps particularly - after it was outmoded. Day announced planned a great history of motion pictures, from cave drawings to the latest development of talking pictures.

The history, in two volumes of 500 pages each and with 500 illustrations, never appeared, though part at least of the manuscript remains in the Cinémathèque française. Perhaps it is fortunate in the long term that Day never found enough subscribers to allow publication of the book, which would certainly have disseminated a great deal of misleading opinions. Day's knowledge of the devices and developments of cinema pre-history was immense, but his scholarship was always at the mercy of his prejudices and affections.

In 1915 for instance he discovered that the pioneer British experimenter, William Friese-Greene, was living in extreme poverty. The generous

Day immediately gave him money to relieve his immediate distress, and set up a fund to raise financial assistance for Friese-Greene from the film industry. To this end he published a special supplement in «The Bioscope», making extravagant claims, supported by extremely doubtful 'evidence', for Friese-Greene's role as the true inventor of cinema. The result of Day's well-meant publicity for his friend has been permanently to obscure the reality of Friese-Greene's undoubted contribution. Day's collection was clearly already very considerable by the outbreak of the First World War, when it was stored for safety in a cellar. Presumably when it was retrieved after the war it would no longer fit into Day's home and in 1922 he loaned it to the Science Museum, South Kensington, London, where it remained for almost forty years. Occupying two large galleries, austere displayed in mahogany cabinets, it was an unparalleled source of study and inspiration for several generations.

The Barnes Brothers

A second major English private collection was begun during Day's lifetime. The twin brothers John and William Barnes date their interest in films from 1932 when they were 12 years old and their father was dying. A kindly uncle, wanting to distract the boys from the morbid atmosphere around the house and the influx of weeping relations, gave them a Baby-Pathé 9.5mm projector and camera. They recognize even now that the concatenation of tragic loss and magical discovery was traumatic.

They were still schoolboys in 1936 when they found and bought a tin box of 35mm films dating from the first decade of the cinema, and now deposited in the National Film Archive. Collecting seemed instinctive to the twins; they remember hoarding cigarette cards in their infancy. Their first piece of apparatus was found in 1939.

«In 1939 we had enrolled in Edward Carrick's short-lived film school in Soho Square - the outbreak of the war brought it to an end. The premises were heated by a coal stove, and we had to go down to the cellar to bring up coal. The cellar belonged to an old antique dealer called Faccioto and there among the coal we found this battered projector. We took it up and Mr Faccioto said we could have it for half-a-crown, so we bought it. Carrick was annoyed that he had not found it himself, and Faccioto said it was a mistake and that he wanted it back. But we kept it. It is a projector of 1897 patented by C. Stafford-Noble and F. Liddell, and is now the logo on our visiting card».

The Barnes boys bought their first film book – *The World Film Encyclopaedia* – in 1933; but by 1939 they had discovered the antiquarian bookshops of London, notably the Green Room Bookshop, run by the actor Alec Clunes, and the extraordinary establishment of Andrew Block, who had been

trading in ephemera since 1910, and continued in business until the 1980s. It was at this period that they bought their copies of the Lumières' pamphlet on the Cinématographe and W.K.L. Dickson's *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*.

Subsequently the collection was to grow to include what is believed to be the largest collection in the world of literature on the magic lantern: four different editions of Athanasius Kircher's *Ars Magna Lucis et Umbrae*, always supposed to have been first published in Rome in 1646, include a unique copy dated 1645.

The Barnes collection also includes unrecorded optical toys, while the early cinema section of the collection is illustrated in the four (eventually to be five) volumes of John Barnes' study of *The Beginnings of the Cinema in England*.

Helmut Gernsheim

Among more specialized collections relevant to the pre-history of cinema, the most important private collection on the beginnings of photography was formed, again in Britain, by Helmut Erich Robert Gernsheim. Born in Munich in 1913, Gernsheim settled in England in 1937 as a free-lance photographer. During the Second World War he was commissioned by the Warburg Institute to make a photographic record of historic buildings and in 1945 he and his wife Alison began to form their photo-historical collection. During the next quarter century they amassed a huge but selective mass of photographs and photographic literature. Eventually the collection consisted of 35,000 photographs, 3,700 books, 350 pieces of equipment and hundreds of autograph letters and other items of ephemera relevant to the history of photography.

The fate of the collections

So you will now be saying - Lucky English, to have had the benefit of all these great pioneer collectors. Well, it is not quite like that.

As I said, Will Day had deposited his collection in the Science Museum. In the 1920s Day offered to sell the collection to the Museum, who showed no interest; clearly they were confident that no-one else was likely to buy this curious and heterogeneous paraphernalia and that Day himself could no longer find storage space himself. Day responded by publishing a catalogue of the collection, listed as 481 separate items, and with a title page that announced «The whole of this Unique Collection is now being offered for sale. For particulars Apply to:- W.K.L.Day, 'Hollydene', 15 Cholmeley Park, Highgate, London N.6.». The asking price is reputed to have been £3,000. There were no takers.

After Day's death on 16 July 1936 his sons Horace and Eric renewed approaches to the Science Museum, which again showed no interest in entering into negotiations. The Day brothers next offered the collection to the British Film Institute and the National Film Archive (the price proposed this time has been variously reported between £12,000 and £16,000).

Meanwhile Henri Langlois and Lotte Eisner of the Cinémathèque française had discovered the collection; when Langlois' exhibition *300 Années de Cinématographie - Soixante Ans du Cinéma* was presented in London in 1956, several items had been borrowed from the Science Museum and Langlois entered into negotiations with the Day brothers.

André Malraux, then French Minister of Culture, was persuaded to release the necessary funds. At the end of 1959 an agreement was signed to buy the Will Day Collection for £12,000. Two years later the Cinémathèque française took delivery of the world's oldest and greatest collection of motion picture artefacts. Not until 1994, when Laurent Mannoni was appointed to the task of cataloguing the Cinémathèque's collections, did the full extent of the Day collection finally come to light.

In 1970 the great Gernsheim collection of photography was sold to the University of Texas. At that time I wrote an article deploring the loss to Britain of this great resource and had the following reply from Helmut Gernsheim himself:

«You understandably regret the disposal of the Gernsheim Collection to the University of Texas, but you fail to mention that my wife and I had offered the collection as a *gift* for twelve years, provided it would form the basis of a National Collection of Photography in England. Yet nobody wanted it. I have two huge files of correspondence with Government Departments, leading museums and other institutions from which the plain fact emerges that NOBODY thought photography was worth the expenditure involved. Why did you conceal the fact that the British were too stupid to realise the importance of photography, both as an art and as an essential documentation of the 19th and all future centuries? ... So next time you lament on the passing of a unique collection to America ask yourself first whose fault it is and do not conceal the crucial facts of intolerable neglect in England».

So that leaves the Barnes Collection. Well – look around. You can see the finest of its treasures a few yards away from here, in the lower floor of the Mole. It was acquired by the Museo nazionale del cinema in 1995.

2. Institutional collecting

Science Museum

I would not like you to think that the national institutions have totally neglected the field of film and photography. I think that the possession of the Day Collection probably made the Science Museum lazy about seeking out the archaeology of cinema, but at least something was left in its cinema galleries and its photographic collection was very rich.

In a move to regionalize the national collections, the photographic museum of which Helmut Gernsheim had dreamed was finally opened in Bradford – the National Museum of Photography and Film. So the collections were all moved to Bradford and were to be enriched by two major accessions. The first was the Kodak Museum.

The British Kodak company had set up a Museum at their premises in Harrow as early as 1927. It was of course especially rich in prototype apparatus sent over from the American parent company. The last of a series of scholarly curators was Brian Coe, who continued to add to the collection and turned it from a stuffy house museum into an exemplary public institution, before Kodak decided to close it down in 1985 and to hand over the contents to the National Museum of Photography.

By this time the Museum owned no less than four outstanding examples of the Lumière Cinématographe. More recently the Museum has taken responsibility for the holdings of the Royal Photographic Society, an immense collection of photographs and apparatus that goes back to the very beginning of photography in Britain.

The National Film Archives

The National Film Archives were one of the first archives in the world, established at the same time as the Cinémathèque Française and the Film Department of the Museum of Modern Art in New York. The first curator of the National Film Archives was Ernest Lindgren, a rigorous and scientific man who to a large extent laid down the principles of conservation and restoration that – even with the great technological advances since his time – are still basic to archival practice today. I knew Lindgren very well and liked him very much, though I must admit what I now see as blind spots in his approach. The first was that he had a very classicist approach to film. He was meticulous about acquiring and saving the films of Griffith, Eisenstein, Clair and Pabst. But he had no interest in vulgar, popular entertainment.

The British cinema of the 30s and 40s had a huge output of low-budget films that were notable for using the talent of a great generation of music hall

comedians. Practically nothing of this rich material now survives - largely because Lindgren simply refused to take them into his Archives.

Another blind spot was that he rejected totally the collecting of what he defied as «associated materials apart from stills, and latterly art directors» designs. But posters, costumes and the artefacts of pre-cinema had no place in Lindgren's collections. In fact it was mostly by historic accident that the British Film Institute and the National Film Archives built up their present rich collections of ancillary materials.

In 1946 a project was initiated to produce the first History of the British Film, in several volumes. The editors were Roger Manvell and Rachel Low, who is still living, and the advisory board included a number of still surviving pioneers of the early days of film, under the presidency of Cecil Hepworth. In preparing this a rich store of documentation was acquired.

This set up a tradition for film-makers to bequeath their papers to the Institute - among other collections acquired in recent years are those of Michael Powell, David Lean and Ivor Montagu, with a rich correspondence with Sergei Eisenstein.

A more recent stimulus was the short-lived Museum of the Moving Image. In the days when it was being prepared, with quite generous funding, a number of collections were acquired, along with individual purchases like a hat and cane used by Charles Chaplin and a dress worn by Marilyn Monroe in *Some like hot*.

The National Film Archive and the British Film Institute remain exceedingly poor on pre-cinematic materials, apart from a library of printed materials from the David Henry Collection. I would like to hand over my own collection and we have had some negotiation which has been handicapped by the constant change of personnel there - at the moment the new Director and the new Chairman are only at the point of moving in. So there is a mysterious future. Will my collection go the way of Will Day and the Barnes?

Private collections today

So apart from the Barnes Brothers - who are still collecting energetically after more than 60 years - are there successors to Will Day.

There was a generation of collectors in England who came into being in the 1950s, very much incited into action by the attitude and the neglect of the British Institute and the National Film Archive. The principal ones of these were David Samuelson, of the family of film equipment suppliers, whose collection particularly was concerned with cinema apparatus. It was on show in the lamented Museum of the Moving Image.

David Francis is a great collector, who has made and dispersed several collections. Eventually he succeeded Ernest Lindgren as curator of the Na-

tional Film Archive and was able to do a great deal to change the attitudes of that organization. He was a prime influence on the Museum of the Moving Image, before moving to the USA to head the Film and Broadcasting division of the Library of Congress.

David and myself were always in very close contact and I think that our collections had much in common. We wanted them to tell the comprehensive story of the invention and development of motion pictures. In consequence, I think we both cover a wider range of themes than most private collectors. I cannot really adequately illustrate either of the collections but I snatched a few pictures that were at hand as I passed through London between Cannes and coming here, just to show the range of our interests.

Of course we were fortunate because when we started our collections, all this detritus of pre-cinema and early cinema was largely disregarded. With the 1970s however it suddenly took its place in the antiquarian market. Collectors proliferated and prices soared. The consequence I think is that collectors now tend to be more specialized in their interests.

The American and English Magic Lantern Societies have done much to bring together collectors and collections of similar interest and certainly some of the collections are extremely important. The problems of such private collection is the danger of their being dispersed – among those that have suffered this fate are the David Henry Collection, Lear Collection, John Finney Collection.

A factor that encourages dispersal is the growing difficulty of passing on collections to museums and other national institutions. In these monetarist days, far from welcoming the gift of great collections, the organizations demand large sums of hard cash to endow them. And many of the best collectors are not rich people. And finally, while collections remain in private hands, there is the problem of access – how these private treasures can be made available to students and researchers.

La memoria dell'oggetto: la formazione universitaria e gli archivi di cinema

di *Simone Venturini*

Il mio contributo al Convegno internazionale sugli archivi del cinema coincide con la descrizione e la proposta di un modello di formazione e ricerca universitaria in parte finalizzato alla collaborazione con gli archivi. Nello specifico l'intervento mira a illustrare le attività di formazione specializzata e di ricerca scientifica del corso di laurea DAMS dell'Università degli studi di Udine (con sede a Gorizia) nel campo della conservazione, dell'archiviazione, del restauro e della programmazione cinematografica. Una struttura in grado di agire e collaborare, sullo sfondo di metodologie didattiche e di ipotesi di ricerca comuni, con gli archivi filmici e cartacei. Si tratta di una realtà giovane che sta diplomando in questi mesi i primi studenti. Al corso di laurea triennale è stata affiancata dal 2002 la laurea specialistica in Discipline del cinema, con lo scopo di affinare e di sviluppare le competenze apprese e di convogliarle in progetti di ricerca.

Oltre al piano puramente descrittivo, lo scopo ultimo di questo breve intervento è di evidenziare la stretta interdipendenza tra strutture, progetti, eventi ed attività messe in opera all'interno del DAMS di Gorizia e in fattiva e non occasionale collaborazione con archivi e altri soggetti del settore.

1. Le strutture

La Camera Ottica

Il laboratorio di restauro La Camera Ottica nasce nel 2000, all'interno del corso di laurea DAMS di Gorizia. Una struttura giovane, con finalità didattico-formative e di ricerca scientifica nel settore. La Camera Ottica offre agli studenti del corso una preparazione professionale, grazie anche all'attivazione di progetti di ricerca scientifica (in collaborazione anche con cineteche italiane e estere), che coinvolge l'attività degli stessi studenti dei corsi di cinema. Nel campo della ricerca una particolare attenzione viene rivolta al restauro della colonna sonora. Il laboratorio è in grado inoltre di offrire a strutture esterne consulenze e collaborazioni per progetti di identificazione, conservazione e restauro del film. Il carattere multidisciplinare del laboratorio

permette infine di mettere a disposizione degli utenti ulteriori competenze nel campo della tecnica video-cinematografica, nel campo dell'informatica applicata al settore e nel campo delle ricerche di storia del cinema.

Al laboratorio fanno riferimento l'attività didattica del corso di Teoria e tecnica del restauro cinematografico e le attività pratiche del corso di Laboratorio di restauro cinematografico (II e III anno). Attraverso la frequentazione dei corsi, gli studenti acquisiscono competenze e abilità pratiche nel campo del restauro e della conservazione del film (interventi di salvaguardia sulle pellicole, metodi di archiviazione, identificazione dei film, metodologie e tecniche del restauro cinematografico). Alla fine del corso di laurea gli studenti possono effettuare *stage* e tirocini presso la struttura stessa o presso archivi, cineteche e laboratori esterni. La Camera Ottica e la biblioteca del Centro polifunzionale di Gorizia mettono a disposizione degli studenti un'ampia bibliografia sull'argomento, dispense e testi sulla conservazione e sul restauro del film.

L'attività di ricerca si concentra attualmente nel campo del restauro della colonna sonora, attraverso la raccolta di documentazione tecnica e storica sull'argomento, l'acquisizione di materiali e attrezzature e la sperimentazione di metodi e tecniche di acquisizione e restauro del sonoro cinematografico.

Crea (Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive)

Il laboratorio - anche se fondamentalmente orientato, dal punto di vista didattico, verso la produzione e la post-produzione audiovisiva - opera in stretta collaborazione con La Camera Ottica.

L'attività di ricerca, invece, si concentra attualmente nel campo del restauro dei supporti video, attraverso la raccolta di documentazione tecnica e storica sull'argomento, l'acquisizione di materiali e attrezzature e la sperimentazione di metodi e tecniche di rigenerazione del supporto e di acquisizione e stoccaggio digitale del segnale audio-video.

Centro studi Sergio Amidei

Nato nel 2002 dall'incontro tra l'Associazione culturale Sergio Amidei e il corso di laurea DAMS di Gorizia. Il Centro studi conserva, dell'opera del celebre sceneggiatore italiano, un fondo di soggetti, sceneggiature, corrispondenze, materiali e documenti. L'archivio possiede un fondo dedicato allo sceneggiatore friulano, promuove ricerche sulla sua figura artistica (una di queste diventerà un documentario) e ambisce a raccogliere sceneggiature, soggetti e altre tipologie di documenti riconducibili ad altri autori. In questa direzione, il materiale raccolto dal Premio Internazionale Amidei durante i suoi ventitré anni di esistenza verrà convogliato nell'archivio del Centro studi.

2. Le attività

Conservazione

Per quanto concerne la didattica, la parte monografica dei corsi di Laboratorio di restauro cinematografico è stata dedicata quest'anno al recupero conservativo di un piccolo fondo di film del cinema popolare italiano e internazionale degli anni Sessanta e Settanta (copie positive di proiezione, circa 50 titoli). Questo esempio permette anche di proporre qualche considerazione di metodo. Gli allievi del corso di base e avanzato che hanno lavorato su questo fondo hanno potuto seguire un percorso che va dalla simulazione dell'ingresso delle pellicole in un archivio cinematografico alla scelta dei titoli da mostrare in una rassegna.

La metodologia alla base dell'intervento didattico-formativo cerca di inserire le varie fasi di un intervento di identificazione e di revisione in un processo più ampio. Lo studente è così in grado di comprendere nella pratica come le scelte di conservazione, di archiviazione, di riproduzione e di programmazione della memoria cinematografica passano per una comprensione teorica e metodologica che vede i film e il cinema inseriti in una dimensione cangiante, mutevole e molteplice. Ovvero il cinema come un insieme complesso di fenomeni e il film come un'entità mai statica che vive della dialettica tra film-oggetto e film-opera. Una apparentemente semplice operazione di identificazione, compilazione delle schede delle copie, ripristino, pulitura diventa l'epicentro e il catalizzatore di competenze tecniche (sulla conservazione e sul restauro del film), storico-filologiche e infine teoriche. In questo contesto metodologico la storiografia del cinema e la riflessione filologica, spesso distanti tra loro, si incontrano inevitabilmente.

Stiamo inoltre attivando uno spazio in grado di ospitare adeguatamente pellicole cinematografiche (su supporto acetato). L'intenzione non è certamente di costituire un archivio o una cineteca in senso stretto. Tuttavia, appare chiaro che il carattere degli insegnamenti non può rinunciare al contatto continuo, o quantomeno non sporadico, con un ambiente del genere, né alla presenza di materiali filmici da esaminare, proporre e su cui eventualmente intervenire.

I materiali 'non filmici'

In linea con i principi metodologici dell'analisi critica dei materiali, l'attenzione non si arresta ai materiali filmici, ma si applica anche ad altre tipologie di fonti e documenti, comunemente e forse erroneamente definite come 'non filmici' o 'extrafilmici'.

L'offerta didattica coincide a questo livello con il corso di Documentazione cinematografica (100 ore), che ha tra i suoi docenti studiosi di indubbia

competenza, tra i quali Aldo Bernardini, Paolo Caneppele, Sergio Germani. Le problematiche sulla reperibilità, l'accesso, la catalogazione e l'interpretazione delle fonti sono parte integrante e fondamentale del corso.

Sul fronte della ricerca e dell'acquisizione, della conservazione diretta la nostra attenzione è principalmente rivolta verso la fase che precede la storia 'viva' del film, ovvero il periodo di genesi, in cui il prodotto/testo filmico non ha ancora raggiunto una coerente, compiuta e legittima manifestazione. Questo interesse non è esclusivo, prova è che una parte del corso di Documentazione cinematografica ha avuto come oggetto il momento di esibizione del film nelle sale, nonché i documenti e la tecnologia associati a questa fase.

L'oggetto principale di questa attenzione alla fase produttiva è la sceneggiatura. Il Centro studi Sergio Amidei, cui accennavamo prima, è il luogo deputato per la raccolta e l'archiviazione e lo studio di questa tipologia di materiali. Secondariamente, ed è un interesse fortemente personale, include altri elementi della storia produttiva e dei modi di produzione dei film, con riferimento particolare al cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta: bozzetti, preventivi e consultivi, piani di lavorazione, contratti, corrispondenze, relazioni della revisione cinematografica, ecc.

Restauro

Sul piano didattico alcuni insegnamenti nel campo della teoria, della metodologia e della filologia del restauro (teoria e tecnica del restauro cinematografico, filologia), nelle tecniche e nelle tecnologie di analisi e 'ri-fabbricazione' materiale del film (chimica dei supporti audiovisivi, laboratorio di restauro cinematografico) offrono agli studenti lo studio, la riflessione, la pratica di questo particolare campo di studi. Il dubbio sulla definizione del restauro cinematografico come disciplina identificabile e isolabile, porta con sé due rapide considerazioni.

La prima rinvia alla difficoltà di intravedere e porre delle basi scientifiche affermate e condivisibili o identificabili nella sua differenziazione interna. Indizi, a volte, della consistenza di una corrente disciplinare. La seconda considerazione assume la prima come premessa e si indirizza verso un pieno riconoscimento dell'interdipendenza dei singoli insegnamenti specifici e si realizza attraverso una complementarità dei programmi e la stretta collaborazione (già in fase di ideazione dei corsi) tra i docenti. Più in generale tali pratiche e riflessioni inducono a credere che una conoscenza ampia, multiprospettica e interdisciplinare (filologia, estetica, studio dei linguaggi e della narrazione, storia economica e politica, studio delle tecnologie e dei processi tecnologici) dei film e del cinema sia un elemento indispensabile per la definizione di qualsiasi teoria e didattica del restauro cinematografico.

Inoltre sul terreno progettuale i campi di ricerca connessi al restauro cinematografico possono essere schematicamente riassunti in:

- *Storia tecnologica del cinema.* In particolar modo, l'archeologia del cinema sonoro (supporti, apparati di registrazione, lettura e riproduzione del suono cinematografico). Questo interesse muove verso l'identificazione, la catalogazione e l'acquisizione sia dei mezzi fisici - che chiamerei, sulla scia dell'appellativo utilizzato nel restauro e nella filologia applicata alle copie fisiche dei film, i 'testimoni indiretti' - sia dei documenti (manuali, testimonianze, progetti, ecc.).
- *Restauro del suono.* Operato dalla fase di censimento e di analisi filologica fino alla fase di conservazione in digitale delle informazioni (elaborate e non elaborate). Questa attività di ricerca avviene in collaborazione con il laboratorio di restauro del suono Mirage interno al DAMS di Gorizia.
- *Restauro digitale.* In fase iniziale di progettazione è invece un settore di ricerca teorica e applicativa relativa al restauro digitale del film. Stiamo riservando l'attenzione e sperimentando solamente la parte centrale e più problematica del processo: quella che va dalla porzione digitalizzata ma non modificata del film al suo ripristino, ricostruzione e rielaborazione digitale. Il sistema è interamente manuale.

È altrettanto recente l'avvio di una collaborazione con un'équipe universitaria che ha sviluppato e sta sviluppando un software in grado di operare in modo automatico e semi-automatico. Consapevoli dell'infinità di problemi che questo tipo di approccio porta con sé (a partire dal salto genetico, tanto che in questi casi l'insieme di parametri e di problematiche da tenere in considerazione mi inducono a parlare di 'genematografica', se mi passate il neologismo), stiamo attivando una collaborazione a partire dalla presa in esame di problematiche specifiche, locali, puntuali di restauro digitale del film. Graffi, lacune, rotture, *reframing*, etc..

Progetti di restauro

- *Fondo documentari (1916-1943).* Stiamo lavorando su un fondo di pellicole in nitrato, in un discreto, se non buono stato di conservazione. Si tratta di una serie di documentari realizzati tra il 1916 e il 1943 che hanno come soggetto il territorio friulano.
- *ASAC.* Il laboratorio Crea, sta recuperando una parte dell'archivio audiovisivo dell'ASAC di Venezia. Abbiamo a che fare con registrazioni su supporti oramai obsoleti, quali il 1/2" e il 1", per i quali è stato necessario reperire, acquisire e in alcuni casi riparare gli apparecchi di lettura. Il

contenuto delle registrazioni è di alto valore, e va dalle differenti espressioni della videoarte internazionale degli anni Settanta alla testimonianza di eventi e performance eccezionali del medesimo periodo.

- *Progetto Amidei*. Promosso dal Centro studi Sergio Amidei, La Camera Ottica ha inoltre avviato un progetto di restauro di due film scritti dallo sceneggiatore friulano.

Programmazione, ovvero mostrare il cinema

La serie di collaborazioni sviluppate sul territorio con soggetti pubblici e privati ha permesso di poter usufruire di più sale cinematografiche distribuite in due località (Gorizia e Gradisca d'Isonzo). Le sale, due delle quali sono state adattate per la proiezione di film muti, sono utilizzabili secondo modi e tempi differenti. I film proiettati provengono da cineteche e archivi italiani ed internazionali (come nel caso della Spring School di Gradisca d'Isonzo). Tra queste, le più strette ed attive collaborazioni avvengono con la Cineteca del Friuli e con la Cineteca di Bologna.

I corsi di restauro, inoltre, prevedono come parte integrante dell'attività didattica la visione di edizioni restaurate in 35mm. Spesso gli studenti dei corsi di cinema sono costretti a visionare i film esclusivamente su un supporto diverso dall'originale. La traduzione dei film e la loro visione su altri supporti, seppure utile dal punto di vista divulgativo, diventa spesso fuorviante e contraddittoria per insegnamenti universitari incentrati sulla conservazione e sul restauro dei film.

Ultima attività di esibizione critica che voglio annotare è relativa al corso monografico proposto agli studenti del secondo e terzo anno che seguono i corsi pratici di restauro e conservazione del film. Come saggio finale, gli allievi proiettano, sotto la supervisione di un proiezionista esperto, uno o più dei film da loro revisionati e ripristinati, accompagnando la proiezione con una relazione (una specie di diario di lavorazione) sugli interventi fatti e sulle vicende storico-critiche della copia del film.

Spring School

L'ultimo punto del mio intervento riguarda la Gradisca Film Studies Spring School, tenutasi a Gradisca d'Isonzo dal 21 al 28 marzo 2003. La scuola – organizzata in collaborazione con varie università europee (Paris III, Amsterdam, Brema, Valencia, Lugano, Praga, Milano, Pisa, Udine) e promossa dall'Università di Udine, dalla Cinegraph di Amburgo, dalla Cineteca del Friuli e dalla Cineteca di Bologna – nasce in stretta relazione con il Convegno internazionale di studi sul cinema di Udine, come opportunità di sviluppo dei temi affrontati dal convegno e come occasione per lo sviluppo di un'attività didattica rivolta a dottorandi e giovani ricercatori.

La settimana gradiscana ha inoltre posto le basi per ricerche – sul tema della prima edizione: le versioni multiple – e ha sviluppato una serie di collaborazioni e proposte progettuali molto interessanti.

L'oggetto di analisi e di discussione all'interno della Spring School sono state le versioni multiple dei film prodotti durante il passaggio tra muto e sonoro e che hanno avuto il quinquennio 1929-1933 come periodo di espansione massima.

«Il problema centrale che domina il periodo immediatamente successivo all'affermazione del film interamente sonoro è quello delle differenze linguistiche, che limitano la circolazione di un'opera cinematografica al solo circuito di distribuzione del paese di produzione. Le Majors hollywoodiane, desiderando mantenere il proprio *status* privilegiato di potenze mondiali nell'ambito del mercato cinematografico, cominciano a produrre versioni in lingua straniera di alcuni film sonori americani destinate ai paesi non anglofoni. Nasce il metodo delle versioni multiple, che prevede sostanzialmente la reiterazione delle pratiche di ripresa di uno stesso titolo conservandone il plot ed i relativi scenari, ma cambiando l'organico degli attori presenti sulla scena e delle maestranze di base. La prassi delle versioni multiple dagli Stati Uniti si diffonderà in Europa, incentivando quel movimento cosmopolita di registi, attori e maestranze del cinema che nel vecchio continente aveva già preso piede negli anni Venti.

Attraverso l'Europa circolano non solo cineasti ed attori ma anche modelli di rappresentazione e soluzioni tecniche differenti, verso cui piegare la pratica cinematografica. La prassi delle versioni multiple costituisce, da questo punto di vista, uno degli esempi più eloquenti di tale fenomeno. I set cinematografici parigini, berlinesi, londinesi e romani si trasformano in luoghi di raccolta di saperi diversi, centri verso cui confluiscono personalità del mondo del cinema di ogni nazionalità.

La nozione di versione multipla, oramai da tempo codificata nell'ambito della letteratura che ha preso in esame le problematiche relative all'introduzione del sonoro nel cinema, si presta ad essere estesa anche a quelle opere esistenti sia in edizione muta che sonora. Alcuni film infatti, in quest'epoca di transizione, furono concepiti nella doppia forma di film muto e di film sonoro, ed una limitata parte di essi, nella loro versione sonora, fu doppiata in differenti lingue. Questo genere di pratica rappresentava una buona soluzione al problema della distribuzione nelle sale, molte delle quali, all'epoca, non risultavano ancora attrezzate per programmare delle pellicole parlate o cantate»¹.

Le lezioni e gli interventi seminariali di studiosi e ricercatori italiani ed esteri ha prodotto una serie di prospettive, analisi e verifiche sul fenomeno di cui abbiamo appena offerto una sintetica descrizione. Tra le tante possiamo

¹ Il brano è estrapolato da un documento inedito presentato alla Spring School di Gradisca d'Isonzo nel marzo del 2003 e curato da un gruppo di studenti del corso di laurea specialistica del DAMS di Gorizia.

citare: il racconto degli incidenti di percorso e delle aporie prodotte da un sistema produttivo che appariva come la soluzione ai problemi di comprensione linguistica introdotti dal sonoro; l'analisi e la comparazione di differenti versioni di uno stesso film (nello specifico *Casta diva* e *Murder*). La riflessione teorica sui limiti e sui problemi di definizione del concetto e del fenomeno; relazioni sulla presenza storica e stilistica delle versioni multiple all'interno delle cinematografie nazionali (ex Cecoslovacchia, Francia). Le ricadute socio-culturali delle versioni multiple; la riflessione metodologica e l'analisi filologica rispetto alla scelta di quale versione di un film va e può essere restaurata. Le caratteristiche e le variazioni degli accompagnamenti musicali; la costituzione delle versioni multiple di un film come oggetto teorico in cui autorialità, stile nazionale e cambiamento tecnologico si dimostrano strettamente connesse.

La scuola, grazie alla partecipazione e alla disponibilità degli archivi, ha potuto mostrare le differenti versioni di alcuni film: *Casta diva* (vers. francese e italiana), *Murder* (vers. inglese e tedesca), *L'opera dei quattro soldi* (vers. tedesca e francese), *Atlantic* (vers. inglese e francese), *T'amerò sempre* (vers. italiana e francese).

A fianco di queste ricerche e studi - proposte come offerte formative - sono stati elaborati materiali quali una bibliografia orientativa e una filmografia, per molti versi sorprendente, curata da Hans Michael Bock. Questi e altri materiali, nonché i primi risultati raggiunti sono stati offerti ai partecipanti alla scuola sotto forma di un CD-rom. Il nuovo numero di «Cinema & Cie» sarà dedicato proprio alle ricerche e alle elaborazioni presentate durante la scuola. La Spring School del 2004 prevederà una sezione dedicata allo sviluppo delle ricerche sul tema delle versioni multiple.

Un interessante progetto di avvicinamento tra università e archivi nato all'interno della scuola verrà avviato a partire da novembre 2003. In questo periodo è infatti previsto un incontro, dove ai promotori si stanno aggiungendo altri archivi e cineteche, in particolare della Mitteleuropa e dell'Europa dell'est (Zagabria, Ljubljana, Vienna, Praga).

I punti focali del progetto riguardano le versioni multiple e il restauro di film nazionali. È intenzione dei promotori e dei primi collaboratori del progetto rovesciare le modalità classiche di approccio e di dialogo con le strutture depositarie della memoria del cinema, che spesso in passato hanno dato vita ad un rapporto non equilibrato o svantaggioso per gli archivi.

Al loro posto è possibile invece creare un rapporto di fattiva collaborazione - fornendo competenze, risorse (laureandi, dottorandi, ricercatori), visibilità, pubblicazioni e interventi diretti da parte delle cineteche nella didattica universitaria - per progetti di ricerca e restauro definiti e proposti dagli archivi stessi, secondo i loro bisogni e interessi e le loro priorità.

In conclusione, ho voluto attraverso questo intervento offrire una testimonianza su di un'esperienza programmatica e organica, un'esposizione di un possibile modello di formazione, collaborazione e convergenza progettuale tra università, archivi filmici e non filmici. Una proposta e una realtà che deve mostrare ancora tutti i suoi limiti, ma anche tutti i suoi margini di sviluppo.

Tra FIAF, Benjamin e Matuszewski

di *Ansano Giannarelli*

Nell'attività pubblicistica e didattica che svolgo, ma anche nelle riunioni di lavoro nell'archivio di cui faccio parte fin da quando è stato fondato¹, e di cui attualmente sono il presidente, c'è una citazione che faccio spesso, anche per chiarire il significato di una parola che tutti usiamo, ma alla quale attribuiamo significati che per certi aspetti ne privilegiano uno degli elementi che lo caratterizzano, ignorando o escludendo gli altri, e ciò provoca inevitabilmente fraintendimenti.

Quando nel discorso, scritto o parlato, mi capita di usare il termine 'film', mi preoccupa, infatti, che qualcuno pensi subito e soltanto al film lungometraggio di finzione destinato alla diffusione nelle sale cinematografiche, oppure che pensi immediatamente alla pellicola come supporto sul quale sono conservate le immagini dinamiche accompagnate da suoni; mentre magari io intendo riferirmi a un film documentario che dura pochi minuti e che è stato registrato su supporto digitale.

E allora traduco l'art. 1 dello statuto della FIAF (*Fédération internationale des archives du film*), dove il film è definito come:

«qualsiasi registrazione di immagini animate, con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, nastro video, videodisco, od ogni altro processo conosciuto o da inventare»².

Questa definizione nasce probabilmente nel quadro di quella svolta nel «dibattito filosofico, culturale e qualche volta anche politico sull'autentica natura del cinema» cui si riferisce Steven Ricci nella sintesi del suo intervento, *Il secondo secolo: le sfide all'archiviazione del film nell'era digitale*, riassunto nella pubblicazione predisposta per il XXVII Congresso dell'ANAI (Associazione na-

¹ Per informazioni su questa struttura - una fondazione riconosciuta, nata nel 1979, e per la sua storia -, si veda ANSANO GIANNARELLI e PAOLA SCARNATI, *Vent'anni: memoria e futuro*, in *Vent'anni*, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1999 (*Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico*, 2), pp. 13-40.

² Si veda in proposito ALBERTO LIBERTINI, *La Federazione internazionale degli archivi di film e le sue attività*, in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione, con le Regole FIAF di catalogazione per gli archivi di film*, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - Centro audiovisivo della Regione Lazio, 1995, pp. 11-21. Nel volume - rapidamente esaurito (se ne sta preparando un'edizione aggiornata) - è contenuta anche la prima traduzione in italiano delle regole di catalogazione della FIAF, curata da GIANNA LANDUCCI.

zionale archivistica italiana), organizzato a Torino nel maggio 2003³, in collaborazione con la Direzione generale degli archivi del Ministero per i beni e le attività culturali, e pubblicato in questo volume.

Il chiarimento preventivo che faccio spesso nasce dal timore che la definizione di film elaborata dalla FIAF sia, almeno in Italia, o poco conosciuta o rimossa o considerata una dichiarazione formale, e non se ne valuti appieno viceversa il valore fondante e insieme ricco di implicazioni. Insomma, per fare un paragone impegnativo, che essa sia considerata dalla maggioranza in un modo analogo a quello che, sempre in Italia, si riserva spesso – e si tratta di questione di dimensioni ben più ampie e più rilevanti - a un'altra definizione fondante, contenuta nell'art.1 della Costituzione: «L'Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro», che è insieme un'affermazione di principio, di un valore ideale, ma dovrebbe essere anche un preciso riferimento programmatico sulla priorità del lavoro tra le necessità e i diritti-doveri dei cittadini, e quindi tra gli impegni e gli obiettivi permanenti fondamentali delle istituzioni di governo.

Si tratta di un timore, il mio, che potrebbe essere anche prevenuto, e quindi assumere la forma del sospetto, ma che è viceversa sostenuto da innumerevoli dimostrazioni. Infatti, che domini nel senso comune una sola concezione di film (appunto quello di lungometraggio, di finzione, destinato alla diffusione nelle sale cinematografiche) è verificabile ponendo la semplice domanda: 'che cos'è' un film?; quando provo a farlo con giovani studenti, risposte ispirate alla definizione FIAF sono eccezioni rarissime e naturalmente la responsabilità non è degli studenti, ma di una tendenza dominante nel sistema informativo e formativo che trasmette una concezione riduttiva, una parte per il tutto. Ma la preoccupazione diventa legittimamente più forte quando essa si manifesta in ambiti specialistici, e quindi anche tra coloro che operano e agiscono nel mondo delle strutture di conservazione dei film. Quando mi è capitato di riferirmi a questo articolo dello statuto FIAF in qualche riunione di organismi dirigenti di quelle che sono sicuramente le strutture più antiche nate per la raccolta e la conservazione dei film, le cine-teche, tra l'altro in quanto tali per lo più aderenti alla FIAF, e quindi 'governate' dal suo statuto e di conseguenza da quel suo primo articolo che ho ricordato, sono rimasto sconcertato dalla sensazione di sorpresa che la citazione provocava, e insieme dalla reazione di imbarazzo che si determinava, come se avessi affrontato qualche argomento tabù che le persone responsabili evitano per una tacita intesa.

³ *Speciale Archivi cinematografici Torino 2003*, in «Il mondo degli archivi», X (2003), 1, pp. 15-16.

La 'marginalità' della definizione di film elaborata dalla FIAF, con le conseguenze cui accennerò più avanti, mi richiama alla memoria altri due casi, sui quali forse non si riflette abbastanza, di posizioni culturali di grande innovazione nel settore che ci riguarda e che non sembra siano diventati ancora parte integrante 'naturale', 'strutturale' non soltanto della generalità dei cittadini, ma nemmeno di coloro – e questo mi sembra l'aspetto più preoccupante – che agiscono a diverso titolo nell'universo audiovisivo in generale, e in particolare in quello che si occupa della salvaguardia e la conservazione delle opere-documenti⁴ consistenti in film.

Mi riferisco innanzi tutto alle elaborazioni filosofiche di Walter Benjamin⁵, che risalgono agli anni '30. La prima implicazione dell'intuizione di Benjamin è quella della necessità di ricordare sempre, a proposito della registrazione (e quindi della riproduzione) delle immagini in movimento, che quello filmico è un linguaggio iconografico (e ormai anche sonoro) dinamico e che per la stessa esistenza sono indispensabili strumenti tecnici (se non lo si può 'muovere' in una apparecchiatura, un film è materia inerte); ciò naturalmente connota un carattere complesso degli 'oggetti' in cui questo linguaggio si manifesta:

- essere cioè *prodotti* in cui si incorporano lavoro intellettuale, 'materie prime' e tecnologie, essere anche *documenti* (di se stessi e del contenuto immateriale che trattano);
- di poter diventare in alcuni casi 'opere d'arte'.

Obbligando quindi, com'è evidente, diverse discipline a interessarsene, possibilmente con un atteggiamento che contenga anche elementi di interdisciplinarietà. Il carattere essenziale della loro origine tecnica rende possibile la

⁴ Anche questa considerazione è una innovazione accolta e fatta propria dalla FIAF, che sempre nell'art.1 del suo statuto individua tra i compiti degli archivi quelli di «... favorire la raccolta e la conservazione di tutti i film, considerati come *opere d'arte e/o come documenti storici*» (il corsivo è mio).

⁵ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000. Non è certamente la prima volta che esprimo l'opinione sul fatto che le elaborazioni di Benjamin non appaiano ancora del tutto assunte, anche criticamente se si vuole, da chi si occupa di quest'ambito culturale. Voglio citare, come curiosità, un articolo che scrissi per la rivista «Gulliver», 1996, 6; al governo c'era il centro-sinistra, si discuteva della nascita di un ministero della cultura, Walter Veltroni era il ministro dei Beni culturali e ambientali (allora si chiamava così). Giocando sulla coincidenza del nome Walter, lo intitolai *I ministeri di Walter*, per alludere non soltanto a Veltroni, ma anche a Benjamin, e per porre interrogativi, un po' per scherzo e un po' sul serio, su quale assetto strutturale avrebbe potuto essere ispirato alle concezioni del filosofo tedesco. Mi sembrò di individuarle in tre strutture responsabili del patrimonio artistico e ambientale, delle tecnologie culturali, della formazione.

loro duplicazione, e quindi una natura del tutto diversa rispetto all'esemplare unico; ma l'evoluzione tecnologica ha agito anche qui in modo profondo, introducendo recentemente, accanto a questa 'natura analogica', quella 'digitale', nella quale non sono più applicabili i concetti tradizionali di 'originale' e di 'copia'. Queste mutazioni suscitano forti dubbi e perfino antagonismi in molte posizioni 'conservatrici' (il termine è volutamente ambiguo: si riferisce ai 'conservatori' degli archivi, ma anche a una diffusa resistenza rispetto alle nuove tecnologie): e se ne ha un riscontro particolare a proposito del restauro filmico, per il quale manca una elaborazione teorica specifica, si ricorre quindi alle teorie del restauro elaborate per le opere d'arte non riproducibili; e l'*aura* speciale che Benjamin fa derivare proprio dalla loro unicità si ripresenta curiosamente nella considerazione del carattere 'sacrale' della pellicola 'originale' di un'opera filmica⁶.

L'altro precedente su cui sarebbe opportuna e doverosa una riflessione autocritica, risalente ancora più indietro nel tempo, è sostanzialmente contemporaneo alla nascita di questo nuovo straordinario linguaggio costituito dalle immagini in movimento. Mi riferisco a Boleslaw Matuszewski, un nome citato talvolta tra i pionieri dell'archivistica filmica ma probabilmente sulla base di notizie sommarie, senza un'analisi approfondita delle intuizioni assolutamente straordinarie che ebbe un personaggio sicuramente non appartenente alle *élites* accademiche (o politiche). Una pregevole pubblicazione del 1999⁷ mette a disposizione di tutti gli scritti di Matuszewski, oltre a una ricostruzione dettagliata della sua vita; nel più anticipatorio dei suoi scritti, *Una Nuova Fonte della Storia (Creazione di un deposito di cinematografia storica)*, l'autore sostiene che «si tratta di dare a questa fonte (...) la stessa autorevolezza, lo stesso statuto ufficiale, la stessa accessibilità che hanno gli archivi già esistenti». Siamo nel 1898. In quegli inizi nei confronti del cinema prevale - e prevarrà per anni, nella cultura ufficiale - l'opinione espressa ancora nel 1913 dallo zar Nicola II, il quale - pur utilizzando personalmente questa nuova invenzione in un'applicazione che oggi si chiamerebbe di 'cinema familiare'⁸

⁶ Ma l' 'originale' è tutta la pellicola negativa registrata durante la fase di ripresa, o la pellicola negativa montata, alla fine della fase di montaggio? Non è un quesito polemico: apre implicitamente uno dei problemi di filologia filmica più accantonati, e quindi irrisolti, anche nella pratica della conservazione: quello delle 'varianti' attraverso le quali si arriva alla versione definitiva.

⁷ GIOVANNI GRAZZINI, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999. Grazzini, in una nota (p. 42), individua gli anni '50 come il periodo in cui l'opera di Matuszewski comincia a suscitare interesse negli ambienti culturali europei, mentre in Italia indica in «Virgilio Tosi l'unico studioso italiano che (...) ha prestato attenzione al pioniere Matuszewski», p. 22.

⁸ Molte riprese realizzate personalmente dallo zar furono utilizzate dalla regista sovietica Esfir Šub in quello che è considerato uno dei primi film a base totale di archivio, *La caduta*

– ne dava un giudizio del tutto negativo: «... un divertimento sciocco, senza utilità per nessuno, e persino pericoloso. Soltanto un anormale può mettere quel mestiere da baraccone allo stesso livello dell'arte ...»⁹. Dovranno passare almeno trent'anni perché nascano le prime cineteche (a parte gli archivi di alcune strutture produttive che per fortuna hanno conservato parte della loro produzione).

Ragionando senza pregiudizi sulla definizione FLAF del film, si possono forse capire i motivi per i quali essa sia sostanzialmente emarginata. Infatti, in essa c'è una sostanziale equiparazione dei supporti (pellicola, videonastro, videodisco, e oggi – tra quelli allora indicati come 'da inventare' – potremmo inserire le memorie di computer). Viceversa, non si introduce alcuna differenza ontologica

- nelle *durate* (i termini 'lungometraggio', 'mediometraggio', 'cortometraggio' hanno un'origine commerciale, sanzionata poi nel linguaggio burocratico-legislativo);
- nei *generi* (fiction, documentario, attualità, pubblicità, ecc.);
- nelle *modalità di diffusione* (sala cinematografica, emissione tv diretta o differita, circolazione sulle reti telematiche).

Quindi, una sua applicazione integrale alla concretezza dell'«oggetto film» implicherebbe che in ogni caso si tratta sempre di film.

Certamente, le differenze esistono, sono evidenti, e possono anche essere utilizzate per definire la singolarità di ogni film, ma non dovrebbero determinare un sistema di valori, ordini di priorità, giudizi di superiorità o inferiorità. Sotto il profilo della loro essenza, della loro esistenza come immagini in movimento, una pellicola dovrebbe equivalere a un videonastro digitale; un minuto di immagini in movimento dovrebbe essere considerato nello stesso modo di un'ora e mezzo o di dieci ore; una narrazione fiction e una documentazione filmica dovrebbero essere trattate nello stesso modo sotto i profili linguistici, estetici, comunicazionali; si dovrebbe manifestare la stessa attenzione verso un film diffuso nei cinema o sui teleschermi o sui monitor.

E invece le gerarchie di valori, le priorità, la scala delle differenze domina il pensiero collettivo e l'organizzazione di tutto il sistema audiovisivo (che oggi si congiunge con quello multimediale¹⁰), dalla produzione alla diffusione e alla conservazione.

della dinastia dei Romanov, Urss 1927, 67' (in Italia, una copia è conservata presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico).

⁹ In G. GRAZZINI, *La memoria negli occhi* ... cit., p. 34.

¹⁰ Almeno nella considerazione di chi riesce a individuare la posizione centrale che, nella multimedialità, hanno i linguaggi dinamici: immagini in movimento, videografica, suoni.

Certamente ciò avrebbe una sua legittimità se scaturisse da una dinamica e da una dialettica tra scelte e opzioni diverse: insomma, dalla possibilità che le differenti concezioni scaturiscano da una 'concorrenza' leale e 'regolata': mentre oggi nessuno può negare la disparità esistente all'interno del sistema audiovisivo, nessuno può pensare realmente che l'induzione di bisogni culturali sia un'ipotesi scomparsa (anche se non se ne parla più), nessuno può ignorare le alleanze palesi tra posizioni forti e interessi comuni.

C'è però un ambito nel quale la definizione FIAF di film dovrebbe essere il punto di riferimento (e se ciò avvenisse, comporterebbe la necessità di una revisione radicale). Mi riferisco in primo luogo alla gestione del sistema audiovisivo da parte delle istituzioni del potere legislativo ed esecutivo (centrale, ma anche decentrato, e tanto più nella previsione di una profonda trasformazione dell'assetto istituzionale che si profila per l'Italia); ma mi riferisco anche alle strutture che agiscono nell'ambito della conservazione; e infine mi riferisco all'intero settore della formazione dedicata ai mestieri e alle professioni dell'audiovisualità e della multimedialità.

E invece in tutti e tre i settori indicati la disapplicazione della definizione di film secondo lo statuto FIAF appare come generalizzata, nella teorica e nella pratica. Non mi addentro negli esempi: sarebbero troppo numerosi; ma ciascuno può facilmente rintracciarli, se esamina situazioni specifiche.

Termino con una considerazione specifica riguardante proprio gli archivi. Nel 1995, la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico partecipò a una ricerca europea che si concluse con la pubblicazione di una guida degli archivi audiovisivi europei¹¹; a essa seguì poi la pubblicazione di una apposita edizione italiana¹², inserita successivamente nel sito web della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (www.aamod.tin.it), in modo da offrire alla consultazione in rete dati aggiornati periodicamente. La metodologia di raccolta delle informazioni affida agli stessi archivi la comunicazione dei propri dati, attraverso un questionario che fu elaborato a livello europeo nel 1995. Si tratta di uno strumento che si propone di mettere a disposizione dell'utenza una mappa ragionata degli archivi audiovisivi nelle loro diverse tipologie; ed è a questo proposito che ritengo utile accennare all'analisi che abbiamo compiuto. Esaminando infatti le schede informative sugli archivi audiovisivi, abbiamo cercato di effettuare una prima sistemazione delle diverse forme istituzionali in

¹¹ *Film and Television Collections in Europe - The MAP-TV Guide*, London, Blueprint, 1995.

¹² *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di LAURA ARDUINI, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995 (Cataloghi di vita italiana), realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, edita dalla Presidenza del consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria.

cui essi si presentano; e ne è nato il seguente quadro, che individua due grandi macrocategorie:

- una categoria di enti operanti - come attività primaria - in campo audiovisivo (archivi, teche, imprese audiovisive, televisioni, festival): 'archivi primari', potremmo definirli;
- una categoria di strutture mediatecali facenti parte di enti operanti come attività primaria in altri settori: e quindi 'archivi secondari' inseriti in altri organismi, come:
 - enti statali e locali (ministeri, regioni, enti locali, altri enti pubblici);
 - archivi tradizionali, biblioteche, musei, ecc.;
 - università, accademie, scuole superiori e specializzate;
 - teatri;
 - istituti e associazioni culturali-politici-sindacali;
 - aziende pubbliche e private.

Questo quadro è il risultato più evidente della profonda mutazione avvenuta nell'ultimo decennio, con la diffusione delle nuove tecnologie audiovisive; ma nei suoi confronti si è manifestata una generale indifferenza da parte delle istituzioni e da parte degli 'archivi primari', senza cogliere i caratteri positivi di questa trasformazione, certamente disordinata ma di grande interesse sotto tanti punti di vista¹³. Il primo aspetto che occorre segnalare è appunto quello della conoscenza stessa degli archivi, di tutti gli archivi (quelli 'primari', ma soprattutto quelli 'secondari'); un compito che si è proposto la *Guida degli archivi audiovisivi italiani* realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, ma che avrebbe la necessità di collaborazioni, apporti, sostegni anche finanziari per l'impegno che essa pone, per estenderne l'area di intervento, per sostenere la ricerca permanente e l'aggiornamento dei dati¹⁴.

¹³ Come Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico avevamo già segnalato questo fenomeno, e già con accenti critici relativi all'indifferenza che lo circondava, fin dalla metà degli anni '90, nel contributo dato, con il titolo *La memoria ricomposta come risorsa da utilizzare*, al volume *La ricerca socio-economica in Italia*, a cura di ARIELE. ASSOCIAZIONE PER LA RICERCA SULLE ISTITUZIONI, L'ECONOMIA ED IL LAVORO IN EUROPA, Roma, Ariele, 1996.

¹⁴ Ciò anche in rapporto a un altro elemento da considerare: l'eccezionale aumento quantitativo della documentazione audiovisiva determinata dalla diffusione delle tecnologie digitali. Esso pone problemi inediti alla stessa ricerca, raccolta e conservazione, così come alla possibilità di consultare una massa ingentissima di documenti. Questa materia è affrontata in *L'immagine plurale - Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, a cura di ANTONIO MEDICI, Roma, Ediesse, 2002 (Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 5).

Riemerge il fatto che la definizione di film della FIAF pone una serie di problemi concreti, che premono con urgenza per una soluzione. Per terminare, farò un solo riferimento relativo alla gestione degli archivi audiovisivi (di tutti, 'primari' e 'secondari'), e alle professionalità che vi sono (o dovrebbero essere necessariamente) coinvolte. La complessità della gestione degli archivi audiovisivi è talmente cresciuta da ampliare le competenze che è necessario impegnare nell'attività. Questa esigenza pone problemi di formazione nuovi e inediti, di grande complessità; impone probabilmente livelli formativi diversi da far crescere nel tempo attraverso la formazione continua. Sarebbe un risultato positivo se intanto sulla formazione potessero svilupparsi forme di coordinamento nella progettazione e poi nella realizzazione di esperienze formative.

Cominciare da questi ambiti - la conoscenza relativa agli archivi audiovisivi e la formazione - il tentativo dello sviluppo di una collaborazione ispirata alla cooperazione e non alla competitività, acquisterebbe anche un valore simbolico, e sarebbe un primo concreto inveroamento collettivo della definizione di film della FIAF.

V

Collezioni di materiali 'non film',
biblioteche e archivi:
metodologie a confronto

L'archivio Cesare Zavattini

di Giorgio Boccolari

L'Archivio di Cesare Zavattini costituisce un 'caso' a sé stante nell'ambito degli Archivi cinematografici. Esso consente infatti un'interazione tra ambiti diversi: quello letterario nel senso più ampio del termine (letteratura, teatro, poesia, epistolografia, pubblicistica), quello cinematografico (nonché radiotelevisivo), quello dell'impegno culturale militante e, sintetizzando, quello più strettamente archivistico. La varietà e vastità dei materiali che lo compongono rendono dolorosa e forse non del tutto corretta una descrizione esclusivamente limitata all'ambito cinematografico. Dato l'oggetto del Convegno non ci si potrà tuttavia soffermare su gran parte della proteiforme attività dell'artista padano né sulle ricchissime testimonianze che la documentano.

1. Biografia

Cesare Zavattini nacque a Luzzara in provincia di Reggio Emilia, un comune rivierasco del Po, il 20 settembre 1902. Dal matrimonio con Olga Berni ebbe quattro figli. Nel 1928 intraprese a Parma la carriera giornalistica, che continuò a Milano collaborando a vari giornali, fondandone altri, assumendo l'incarico di direttore editoriale presso la Mondadori¹. La sua attività di narratore, per lo più umoristico, satirico, ironico, prese l'avvio nel '31 col volume *Parliamo tanto di me*, che riscosse uno straordinario successo. Scrittore non sempre facile da inquadrare nelle 'correnti' che il Novecento riconobbe², autore singolarmente critico verso la società, osservata tanto nei suoi aspetti dolorosi quanto in quelli umoristici, Zavattini costituì un fenomeno particolarissimo nell'ambito della letteratura italiana del secolo scorso. Nelle sue prime opere, dal 1931 al '43, in un'epoca condizionata dal regime fascista, Zavattini (*Za per gli amici*) presentò, in forme e contenuti inconsueti, il rapporto tra realtà e fantasia, cercando di privilegiare la prima attraverso originali mediazioni con la seconda. Oltre al libro d'esordio (*Parliamo tanto di me*)³, i suoi primi e più noti 'lavori letterari' sono stati *I poveri sono matti*⁴, un'opera pubblicata nel 1937, *Io sono il diavolo* (del 1941)⁵ e *Totò il buono* (del 1943)⁶ dal

¹ È illuminante a questo proposito il libro di Michela Carpi, pubblicato a Reggio Emilia, l'anno scorso; cfr. MICHELA CARPI, *Cesare Zavattini direttore editoriale*, Reggio Emilia, Aliberti, 2002 (Quaderni dell'Archivio Cesare Zavattini, 1).

² Si veda ad es. WALTER MAURO, *Reale e 'surreale' in Zavattini*, in *Letteratura italiana. Novecento*, diretta da GIANNI GRANA, Milano, Marzorati, 1979, pp. 5435-5440, ripubblicato in *Letteratura italiana contemporanea*, edita da Marzorati nel 1994.

³ CESARE ZAVATTINI, *Parliamo tanto di me*, Milano, Bompiani, 1931.

⁴ ID., *I poveri sono matti*, Milano, Bompiani, 1937.

⁵ ID., *Io sono il diavolo*, Milano, Bompiani, 1941.

⁶ ID., *Totò il buono*, Milano, Bompiani, 1943.

quale trarrà poi il film *Miracolo a Milano*⁷. Sul piano letterario l'apogeo critico lo raggiunge nel 1970 grazie alla pubblicazione di *NON LIBRO + disco*⁸, un volumetto estroso ed anticonformista cui era allegato un disco di vinile. L'opera fu particolarmente cara all'Autore sebbene molto contestata, ma l'elemento di rottura in essa preminente finì poi per stemperarsi nel clima convulso dei primi anni settanta.

Za si cimentò inoltre e fruttuosamente nella poesia. Una citazione particolare va al poemetto *Toni*, sull'infelice pittore 'naif' Antonio Ligabue⁹, e alla serie di poesie scritte nel dialetto della sua terra, pubblicate col titolo *Stricarm' in d'na parola* (Stringermi in una parola)¹⁰, un libro che Pasolini definì «bello in assoluto»¹¹, uscito a Milano, nel 1973.

Già dalla metà degli anni '30, oltre alla produzione letteraria (e a quella pubblicistica), si dedicò con assiduità al cinema come soggettista e sceneggiatore. Al riguardo è d'obbligo ricordare la sua ben nota trentennale collaborazione con il grande regista Vittorio De Sica, collaborazione che diede agli schermi capolavori del cinema neorealista come *I bambini ci guardano* (1944)¹², *Sciuscià* (1945)¹³, *Ladri di biciclette* (1948)¹⁴, il già citato *Miracolo a Milano* (1950)¹⁵, *Umberto D.* (1951)¹⁶, *Il tetto* (1956)¹⁷, per menzionarne solo alcuni¹⁸.

⁷ Per il soggetto cinematografico si veda ID., *Totò il buono* (soggetto del 1940, firmato con Antonio De Curtis), in ID., *Totò il buono*, Milano, Bompiani, 1994, pp. XVII-XXVII.

⁸ ID., *NON LIBRO + disco*, Milano, Bompiani, 1970.

⁹ Cfr. *Toni*, in ID., *Ligabue*, Parma, F. M. Ricci, 1967, pp. 11-70. L'operetta verrà ristampata per concessione di F. M. Ricci, nel 1974, nel volumetto *Toni Ligabue*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1974.

¹⁰ Cfr. ID., *Stricarm' in d'na parola* (*Stringermi in una parola*), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1973.

¹¹ Per la suddetta citazione si veda tra l'altro la copertina delle sue *Poesie*, nota di PIER PAOLO PASOLINI, introduzione di MAURIZIO CUCCHI, appendice di GIOVANNI NEGRI, Milano, Tascabili Bompiani, 1985¹.

¹² *I bambini ci guardano*. *Testimonianze, interventi, sceneggiatura*, a cura di GUALTIERO DE SANTI e MANUEL DE SICA, Roma, Editoriale Pantheon, 1999.

¹³ Cfr. *Sciuscià di Vittorio De Sica*. *Lecture, documenti, testimonianze*, a cura di LINO MICCICHÉ, Torino, Lindau, 1994.

¹⁴ Cfr. *Ladri di biciclette*. *Testimonianze, interventi, sopralluoghi*, a cura di ORIO CALDIRON e M. DE SICA, Roma, Editoriale Pantheon, 1997.

¹⁵ Cfr. *Miracolo a Milano*. Sceneggiatura desunta dalla moviola, a cura di ANGELA PRUDENZI, in «Bianco e Nero», aprile-giugno 1983, 2, pp. 81-139; *Miracolo a Milano*, (*Il soggetto del 1940, Totò il buono; 1949/1950, la sceneggiatura dedotta, c.s.*), *testimonianze, contributi, sopralluoghi* a cura di G. DE SANTI e M. DE SICA, Roma, Editoriale Pantheon, 1999.

¹⁶ Cfr. *Umberto D.* - *Un salvataggio* (soggetto e sceneggiatura originali 1952), *testimonianze e contributi*, a cura di M. DE SICA, Roma, Editoriale Pantheon, 1995.

¹⁷ *Il tetto*, (soggetto, sceneggiatura integrale, tagli e aggiunte), *testimonianze e interventi*, a cura di G. DE SANTI e M. DE SICA, Roma, Associazione Amici di V. De Sica, 2001.

¹⁸ Cfr. SOPRINTENDENZA PER I BENI LIBRARI E DOCUMENTARI. ISTITUTO PER I BENI ARTISTICI CULTURALI E NATURALI, REGIONE EMILIA-ROMAGNA <Bologna>, *Archivio Cesare Za-*

Zavattini si distinse per la produzione copiosissima di soggetti cinematografici e l'attività instancabile volta al rinnovamento del cinema, una forma d'arte che egli considerava duttile e popolare, che avrebbe voluto piegare al rinnovamento civile della società, sottraendola alle lusinghe del mercato. Non va dimenticata infatti la sua opera costante volta a svecchiare anche altre forme di espressione artistica. Oltre che scrittore, sceneggiatore di fumetti¹⁹ e soprattutto sceneggiatore cinematografico, commediografo, poeta, animatore culturale in Italia e all'estero, promotore di cooperative culturali, Zavattini fu anche pittore sensibilissimo. Nel 1955, a coronamento di un impegno non certo effimero, gli venne assegnato il *Premio mondiale per la Pace*²⁰. Nel 1982 diresse ed interpretò ormai ottantenne il suo unico film da regista *La Veritàaaa*²¹. La morte lo colse ancora attivo, ottantasettenne, nel 1989²².

vattini. [Lavori cinematografici], s.n.t., fasc. 9, dattil. 1, *Lavori cinematografici per film realizzati* a) *Copia delle schede dal n. 1 al n. 30* - b) *Copia delle schede dal n. 31 al n. 64* - c) *Elenco generale*; 2: *Lavori cinematografici per film (non realizzati)* a) *Copia delle schede dal n. 1 al n. 50* - b) *Copia delle schede dal n. 51 al n. 100* - c) *Copia delle schede dal n. 101 al n. 150* - d) *Parte 2. Copia delle schede n. 8 bis, 80 bis, e dal n. 151 al n. 158* - e) *Elenco generale* - f) *Elenco generale. Parte 2, Ad indicem*. Si veda inoltre GIACOMO GAMBETTI, *Zavattini. Guida ai film*, Roma, ICOM, stampa 1994. La freschezza dei rapporti tra Za e De Sica in relazione alla produzione dei soggetti che portarono alla realizzazione dei capolavori del Neorealismo, sono evidenziati per *Miracolo a Milano* dall'opera di PAOLO NUZZI e OTTAVIO IEMMA, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Roma, Editori Riuniti, 1997, pp. 143-186; *ibid.*, pp. 93-141 per *Ladri di biciclette*, pp. 75-91 per *Sciucscià*, pp. 187-235 per *Umberto D.*

¹⁹ Per i fumetti cfr. la bibliografia specifica in M. CARPI, *Cesare Zavattini direttore editoriale* ...cit., p. 235. Tra i molti contributi particolari si veda anche *Le grandi firme del fumetto italiano. Zavattini, Molino, Pedrocchi, Canale, Paparella*, Milano, Grandi firme, 1971.

²⁰ Cfr. ARCHIVIO CESARE ZAVATTINI, *Elenco di consistenza*, fasc. «Za e la Pace» (2 contenitori), in sito internet www.cesarezavattini.it, maggio 2003.

²¹ Cfr. C. ZAVATTINI, *La veritàaaa*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS 1983.

²² Una parte, seppur brevissima, di questo paragrafo, è tratta dalla biografia allegata al testo *Sal ponte*, pubblicato in *Racconti italiani 1973*, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1972, pp. 153-159.

2. L'Archivio

L'Archivio di Zavattini²³, davvero imponente, si è costituito come archivio di persona²⁴ nel corso degli anni, nella sua casa romana, al civico 40 di via Sant'Angela Merici. Dei suoi materiali è stato avviato da tempo il trasferimento da questa ormai 'storica' sede alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia²⁵. Già oggetto di un riordino accurato, sotto il controllo e la cura scientifi-

²³ Per una sintesi sull'Archivio, in riferimento ai suoi fondi cinematografici mi permetto di rinviare a *Non solo film*, a cura di BRUNELLA ARGELLI, il dossier pubblicato nel numero 2/2003 di «IBC» e al suo interno in particolare alla mia scheda sull'Archivio zavattiniano (cfr. *Archivio Cesare Zavattini*, in «IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali», XI (aprile-giugno 2003), 2, pp. 68-69).

²⁴ Com'è noto, gli archivi di persona hanno acquisito col tempo sempre maggiore importanza. La loro documentazione – si vedano gli atti del Convegno tenuto presso la Fondazione Ezio Franceschini col patrocinio dell'università di Firenze nel 1992 – è riconosciuta oggi come «reatà di origine e natura "archivistica" (...), a buon diritto quindi avvicicabile (...) all'altra, prodotta e conservata (...) da organi del potere pubblico, da enti, da istituzioni laiche o ecclesiastiche ...», cfr. ARNALDO D'ADDARIO, *Introduzione*, in *Specchi di carta. Gli archivi di persone fisiche: problemi di tutela e ipotesi di ricerca*, a cura di CLAUDIO LEONARDI, Firenze, presso la Fondazione Ezio Franceschini, 1993, p. 9.

²⁵ L'archivio zavattiniano, o almeno, quella parte del medesimo trasferita a Reggio Emilia, è stata acquisita dalla Biblioteca Panizzi grazie alla sensibilità dei figli Marco e Arturo ed ai rapporti che nel corso degli anni erano stati allacciati dallo scrittore luzzarese con intellettuali, artisti, amministratori pubblici ed uomini politici della sua terra. Fu proprio una convenzione stipulata fin dal 1990 tra la regione Emilia-Romagna, il comune di Reggio Emilia e gli eredi di Cesare Zavattini, ad avviare ufficialmente il trasferimento dei materiali.

Acquisizioni di archivi di persona, di fondi documentari o di classiche raccolte di manoscritti - con il comune denominatore delle origini reggiane o dell'attività svolta in sede locale dai personaggi che li hanno prodotti -, non sono un evento raro per la Biblioteca Panizzi. Al contrario, oltre ai fondi manoscritti di personalità del passato – come lo scienziato settecentesco Lazzaro Spallanzani, il fisico e storico della scienza Giambattista Venturi (1746-1822), il paletnologo don Gaetano Chierici (1819-1886), ecc. -, sono stati ottenuti dalla biblioteca in tempi più recenti, le raccolte di manoscritti, o gli archivi del filosofo Mario Manlio Rossi (1895-1971), del giornalista e deputato socialista Giovanni Zibordi (1870-1943), dell'attrice di teatro Maria Melato (1885-1950), dei pittori Giovanni Costetti (1874-1949), Cirillo Manicardi (1856-1925) e Gaetano Chierici, nipote ed omonimo del paletnologo (1838-1920), dello storico Andrea Balletti (1850-1938), del poeta aderente al Gruppo '63 Corrado Costa (1929-1991), dell'uomo politico Meuccio Ruini (1877-1970), del giornalista Renato Marmioli (1893-1966), dell'intellettuale Giannino Degani (1900-1977), dell'amministratore pubblico Giuseppe Soncini (1926-1991) ed altri. (Per una visione d'insieme delle acquisizioni di manoscritti e di fondi archivistici della Biblioteca Panizzi, si veda ROBERTO MARCUCCIO, *Il documento manoscritto nella biblioteca pubblica di ente locale. Patrimonio, esperienze e progetti della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, in «Biblioteche Oggi», XX (gennaio-febbraio 2002), 1, pp. 12-22). Gli archivi di persona entrati più recentemente alla Biblioteca Panizzi, i cui documenti sono chiaramente connotati dal cosiddetto 'vincolo naturale', sono stati schedati con criteri strettamente archivistici, gli stessi che, esclusi i fondi dei carteggi e dei lavori cinematografici, saranno adottati per le carte zavattiniane.

ca del figlio Arturo, da parte di Valeria Faletra l'archivio ha oggi un sommario *Elenco di consistenza* che fornisce le coordinate di massima del materiale, in parte ordinato analiticamente, catalogato su base informatica e consultabile nel sito web (www.cesarezavattini.it).

Dal sito è possibile attivare un collegamento (*link*), con i cataloghi informatizzati di alcuni fondi speciali o sub fondi, come quello dei *Carteggi* e quello dei *Lavori cinematografici*.

Oltre ad essi c'è anche un catalogo on-line dei *Dipinti*. Fanno idealmente parte dell'archivio reggiano, infatti, i 120 dipinti che abbracciano tutto l'arco temporale dell'attività artistica di Zavattini, acquisiti dal Museo civico reggiano²⁶. La ricerca dal sito web nel catalogo ad essi dedicato, permette di scorrere in ordine cronologico le immagini dei dipinti con le relative didascalie, la tecnica con cui sono stati realizzati, ma anche di cercare un titolo o un periodo. È invece complementare all'archivio, una biblioteca specializzata, fornita di tutte le opere anche periodiche di e su Zavattini, nelle varie, numerose edizioni italiane e straniere.

3. Epistolario (*Carteggio Zavattini*)

Tralasciando i dipinti e la biblioteca, un fondo speciale espunto dall'archivio e schedato a parte è quello dei *Carteggi*, il cui catalogo consente di accedere al ricchissimo epistolario zavattiniano attraverso un sistema di ricerca informatico che consente il rapido reperimento, sotto la voce 'mittenti', delle lettere dei corrispondenti di Zavattini, mentre le minute di risposta sono da ricercarsi nell'indice dei 'destinatari': tra le lettere dei corrispondenti e le mi-

²⁶ Zavattini iniziò a dipingere occasionalmente nel 1938, da autodidatta. Documenti e corrispondenza relativi alla sua opera pittorica sono ampiamente rintracciabili nell'Archivio. Nel 1943 l'artista luzzarese vinse il premio della galleria del Cavallino *Scrittori che dipingono* prevalendo su Montale, Ungaretti, Moravia, Gatto e Buzzati e avviando così una lunga stagione espositiva siglata da numerose mostre in Italia e all'estero. (Cfr. *Una vita Za. Le opere e i giorni di Cesare Zavattini. Dipinti 1938-1988*, a cura di RENATO BARILLI con la collaborazione dell'Archivio Cesare Zavattini (Roma -Reggio Emilia), Parma, Guanda, 1995; *Cesare Zavattini pittore. Catalogo della mostra tenuta a Siena*, a cura di EDOARDO BRANDANI, Bologna, Bora, 2002). Anche il collezionismo artistico è documentato nell'archivio. L'artista luzzarese riuscì a costituire una celebrata collezione di quadri di minime dimensioni: 8x10 centimetri. Fin dagli anni quaranta egli iniziò a richiedere a pittori affermati, ma anche ad artisti che non si misuravano normalmente con la tavolozza (scrittori, poeti, ecc.), questi quadretti che nell'arco di quarant'anni arrivarono a circa 1.500 pezzi. La sua collezione giunse così ad annoverare la quasi totalità degli artisti italiani del '900. (Cfr. *La raccolta 8 per 10 di Cesare Zavattini*, a cura di EZIO GRIBAUDO, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, stampa 1967; *Cesare Zavattini collezionista. La raccolta 8 x 10. Opere dalla storica collezione minima*. Catalogo della mostra tenuta a Siena... citato.

nute di risposta, l'ordine di grandezza sopravanza le centomila unità. Un numero davvero rilevante.

Così, per orientare le ricerche ed utilizzare appieno la corposissima messe di informazioni contenuta nelle lettere, è in corso di ultimazione una specie di soggetto di tipo biblioteconomico, che è stato redatto semplicemente in formato Word di Windows (utilizzabile col 'cerca/trova' su tutto il testo). Si tratta in sostanza di un *abstract* degli argomenti principali trattati nelle lettere dei singoli corrispondenti, naturalmente dei più importanti. Questo strumento 'artigianale', si è rivelato estremamente utile per le ricerche sui diversi filoni dell'attività zavattiniana. D'altronde, l'epistolario annovera moltissimi nomi prestigiosi - da De Sica a Blasetti, da William Wyler a Pier Paolo Pasolini, da Giorgio Strehler a Dario Fo, Renato Rascel, Totò, la famiglia Mondadori - ma anche numerosi nomi meno celebri: dai critici, ai direttori artistici, ai produttori di case cinematografiche, ecc. (per restare soltanto nell'ambito cinematografico e non dire dei politici, degli uomini di cultura, degli artisti, degli scrittori, ecc.)²⁷. Sarebbe pertanto assai arduo districarsi in questa babele epistolare che testimonia quasi sessant'anni di attività artistica e d'impegno politico-culturale, se non ci fosse uno strumento agile, in grado di orientare gli studiosi. Le lettere rappresentano un lascito spirituale di vastissima portata. Esse ci propongono infatti uno 'spaccato' della cultura italiana del secolo scorso.

4. I lavori cinematografici

Un altro fondo speciale che è stato catalogato a parte è quello dei lavori cinematografici. Acquisiti dalla Biblioteca Panizzi nel 1992²⁸, essi si compongono di materiali in gran parte inediti e di varia lunghezza. In generale, oltre ai soggetti, sono presenti sceneggiature, trattamenti, scalette, note di lavorazione, note bibliografiche, filmografia ed altra interessante documentazione relativa. In alcuni casi il soggetto non c'è, sostituito in genere dalla sceneggiatura.

I lavori cinematografici di Zavattini, raccolti in fascicoli, sono oltre duecentoventi. Solo sessantaquattro dei quali realizzati.

²⁷ PAOLO MATTEI, *In 300 lettere la sua personalità, la sua filosofia*, in «Avanti!», 8 ottobre 1988.

²⁸ Sui soggetti cinematografici della raccolta reggiana rimanderei al mio GIORGIO BOCOLARI, *I soggetti cinematografici di Cesare Zavattini conservati nella Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, in "Diviso in due". *Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, a cura di PIER LUIGI ERCOLE, con un saggio di MARZIO DALL'ACQUA, Reggio Emilia, Diabasis, 1999, pp. 153-162.

Nel complesso il fondo si compone approssimativamente di circa diecimila pagine (cartelle prevalentemente dattiloscritte, in molti casi con preziose annotazioni autografe di mano dello stesso Zavattini)²⁹.

5. L'attività giornalistica: gli «Eco della stampa»

Tra i materiali che sono già stati depositati presso la Biblioteca Panizzi, un settore particolarissimo è costituito dai ritagli di giornali e riviste, gli «Eco della stampa».

Risulta evidente l'importanza di questi materiali e quella di una loro possibile fruizione se si pensa in primo luogo alle informazioni in essi reperibili circa il poco documentato periodo pre-bellico e se si considera, in secondo luogo, che si tratta di una rassegna stampa che rende conto e contestualizza oltre cinquant'anni di traboccante produzione zavattiniana. Per questo motivo è allo studio con l'IBC (Istituto per i beni culturali) della Regione Emilia-Romagna, un progetto di 'scannerizzazione' di una scelta degli *Echi*, cioè degli articoli più significativi, che consentirà ricerche a tutto campo.

6. Le altre carte dell'archivio

Se si escludono i sopracitati fondi speciali, materialmente espunti dall'archivio, schedati a parte ed oggi consultabili attraverso la mediazione dei cataloghi informatizzati e se non si considera il sommario *Elenco di consistenza* redatto dalla Biblioteca Panizzi grazie all'indispensabile consulenza di Arturo Zavattini, importante ma certo inadeguato, non esiste un vero e proprio inventario analitico dell'Archivio in oggetto³⁰.

²⁹ Cfr. SOPRINTENDENZA PER I BENI LIBRARI E DOCUMENTARI. ISTITUTO PER I BENI ARTISTICI CULTURALI E NATURALI, REGIONE EMILIA-ROMAGNA <Bologna>, *Archivio Cesare Zavattini*... citato.

³⁰ Come si è già avuto modo di sottolineare, quello di Cesare Zavattini è un archivio di persona che è stato acquisito, secondo una consuetudine antica, da un'istituzione bibliotecaria (la Biblioteca Panizzi). Di qui un metodo di ordinamento e schedatura del materiale che, almeno per quel che riguarda i fondi di maggiore ampiezza espunti dal *corpus* generale delle carte, mostra caratteri difformi e spuri rispetto alla classica inventariazione di tipo archivistico. Ma il caso dell'archivio zavattiniano acquisito dalla biblioteca reggiana non costituisce un'eccezione. Antonio Romiti in un saggio pubblicato sul già citato *Specchi di carta*, sostiene che vi sono ragioni 'storiche' a giustificazione del deposito degli archivi di persona nelle biblioteche piuttosto che negli archivi di concentrazione. E ciò è dovuto al fatto che il concetto di archivio si ricollega a quello di «archivio-entità giuridica e amministrativa», scelta che «semberebbe ispirata (...) da alcuni retaggi pre-ottocenteschi per i quali l'archivio, in senso proprio,

Attualmente i 'titoli' che rappresentano la complessa struttura di quest'archivio 'condizionato' e già sommariamente ordinato, sono stati attribuiti dallo stesso Zavattini³¹ a contenitori di cartone³² che raccolgono la documentazione ad essi relativa. Al momento questi contenitori costituiscono l'unica grossolana unità di misura dell'archivio.

I problemi incontrati a redigere un vero e proprio inventario analitico sono derivati innanzitutto dall'entità dei materiali che lo compongono. Ma i ritardi nell'affrontare un ordinamento oculato e metodologicamente corretto dipendono, oltre che dalla mole del medesimo, dal fatto che per procedere ad un'inventariazione analitica, è necessaria *in primis* una decodificazione scientifica di una parte non secondaria della documentazione, operazione che è possibile svolgere soltanto grazie alla collaborazione di specialisti ed alla sensibilità e disponibilità degli eredi³³.

6.1. Le carte sul cinema

Un consistente settore di queste carte, sono riconducibili all'attività cinematografica e, talvolta, contemporaneamente letteraria di Zavattini³⁴.

In quest'ambito, tra i più importanti, spicca il complesso di documenti che va sotto il nome di *Neorealismo*. In dieci contenitori si trovano appunti manoscritti, echi della stampa, testi di interviste, saggi e svariatissime altre carte, tra le quali, interessanti, quelle che Za mise a disposizione di Mino Ar-

continuerebbe ad essere solo ed esclusivamente quello pubblico, mentre quello privato, e particolarmente quello della *singola persona*, non corrisponderebbe a tale configurazione e non sarebbe degno di trovar posto in quello di concentrazione», cfr. ANTONIO ROMITI, *Per una teoria dell'individuazione e dell'ordinamento degli archivi personali*, in *Specchi di carta ... cit.*, pp. 98-99. Ora questa discriminazione è in gran parte superata. Ma persiste una linea di confine piuttosto ambigua.

³¹ Tranne alcune eccezioni relative a materiali raccolti dopo la sua scomparsa.

³² I contenitori (cartoni) hanno mediamente le seguenti dimensioni: 35 x 30 cm (per un'altezza di poco più di 30 cm.).

³³ Le problematiche e le particolarità dell'organizzazione interna delle carte di un archivio come quello zavattiniano sono perfettamente spiegate nei loro termini di carattere generale nel saggio di Elisabetta Insabato pubblicato nel volume *Specchi di carta* della Fondazione Ezio Franceschini, cfr. ELISABETTA INSABATO, *Esperienze di ordinamento negli archivi personali contemporanei*, in *Specchi di carta ... cit.*, pp. 69-88.

³⁴ Al riguardo si segnalano in particolare, nell'archivio, i seguenti titoli: *Neorealismo, La Veritàaaa, I misteri di Roma, Cinegiornali liberi, Recensioni di film, ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), Cooperazione culturale, Circolo Romano del Cinema (Circolo italiano del Cinema), Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio, The children of Sanchez, Cuba, Messico, Ciao Za (Zavattini in España)*.

gentieri per il libro *Neorealismo ecc.* e di Giacomo Gambetti per il volume *Zavattini, mago e tecnico*³⁵.

Di notevole va ricordato anche il ricchissimo materiale relativo a *La Veritàaaaa*, il film TV scritto, diretto e interpretato da Zavattini. In ben 14 contenitori è infatti raccolto tutto quanto riguarda quest'opera cinematografica che, com'è noto, avrebbe dovuto essere interpretata da Roberto Benigni: vi sono le infinite versioni, il copione, il soggetto, ecc.³⁶

In un contenitore è conservata inoltre tutta la documentazione relativa al progetto del film *I misteri di Roma*, i cui materiali specifici si trovano nella raccolta dei *Lavori cinematografici*: vi sono le proposte per il film, il progetto edito, la scaletta, la sceneggiatura, il piano di lavorazione, ecc. Si trattava di un film-inchiesta di stampo squisitamente zavattiniano del quale è conservato anche il materiale per il libro omonimo - *I misteri di Roma. Soggetto e materiali vari* - che uscì a Bologna nel 1963³⁷.

L'esperienza cinematografico-giornalistica dei *Cinegiornali liberi* è documentata in 3 contenitori. I cinegiornali vennero considerati 'cinema a costo zero', 'cinema di guerriglia', ecc. Essi furono figli (in verità anche precoci) del Sessantotto ed espressione di una tendenza 'seminale' alla sperimentazione che fu tipica di Zavattini. Nell'archivio, sotto questa voce si trovano molti appunti autografi in blocchetti e fogli sparsi, documenti dattiloscritti e a stampa, materiali sull'Apollon (una fabbrica romana occupata dagli operai che fu oggetto del Cinegiornale n. 2 del 1969, per la regia di Ugo Gregoretti), vari dattiloscritti sui precedenti progetti di *Cinegiornali Liberi della Pace e del Proletariato* (1962), documenti relativi all'esperienza 'politica' del *Circolo Amici del Cinema* di Fabbri (Reggio Emilia, 1968), i «Bollettini dei cinegiornali liberi», articoli a stampa o a ciclostile ed altro materiale documentario sia sui *Cinegiornali liberi*, che sui *Cinegiornali liberi sulla "Casa"*³⁸.

³⁵ C. ZAVATTINI, *Neorealismo ecc. (1940/1978) (Articoli, interventi, interviste, saggi pubblicati o inediti)*, a cura di MINO ARGENTIERI, Milano, Bompiani, 1979; GIACOMO GAMBETTI, *Zavattini, mago e tecnico*, Roma, Ente dello spettacolo, 1986. Sul Neorealismo in relazione a Zavattini rimando a WALTER MAURO, *Zavattini e il cinema*, in *Letteratura italiana, VII, I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 6085-6090; *Lessico zavattiniano, parole e idee su cinema e dintorni*, a cura di GUGLIELMO MONETI, Venezia, Marsilio, 1992; PIO BALDELLI, *Cinema dell'ambiguità: Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini*, Roma, Samonà e Savelli, 1969; G. MONETI, *Neorealismo fra tradizione e rivoluzione: Visconti, De Sica e Zavattini verso nuove esperienze cinematografiche della realtà*, Siena, Nuova Immagine, 1999; LUIGI CHIARINI, *Il neorealismo di Zavattini e De Sica*, in «Teatro-Scenari», XV (15 agosto 1951), 15-16, pp. 37-39; VITTORIO DE SICA e CESARE ZAVATTINI, *Le livre blanc du cinéma*, a cura di ROGER REGENT, in «La Table ronde», mai 1960, 149.

³⁶ C. ZAVATTINI, *La veritàaaaa...* citato.

³⁷ *I misteri di Roma (soggetto e materiali vari)*, a cura di FRANCESCO BOLZONI, Bologna, Cappelli, 1963.

³⁸ Cfr. ROBERTO BONAZZI, *Zavattini e i cinegiornali liberi: l'esperienza di Reggio Emilia*, in *Zavattini cinema* (Reggio Emilia, 15-22 ottobre 1988), a cura di TULLIO MASONI e PAOLO VECCHI,

Nei 128 fascicoli raccolti sotto il titolo *Recensioni di film* sono conservati prevalentemente ritagli di giornali e riviste, molti dei quali introvabili, collocati in ordine alfabetico da *Alì Babà* a *La Voce del silenzio*.

Contrassegnati dalla sigla ANAC (Associazione nazionale autori cinematografici) in cinque contenitori è conservata la documentazione relativa a quest'organismo del quale Za era stato eletto presidente nel 1964 e iscritto fino alla scomparsa nell'89.

Sono addirittura otto i contenitori relativi alla *Cooperazione culturale*. In essi sono attestati il grande fervore associazionistico zavattiniano e, segnatamente, le iniziative intraprese dall'artista emiliano volte alla promozione di vere e proprie cooperative culturali.

Vi sono poi tre contenitori denominati *Circolo Romano del cinema* (*Circolo Italiano del Cinema*), testimonianza del suo costante intervento a favore dello sviluppo del cinema. Nel gennaio del '53 Za era stato eletto presidente della Federazione italiana circoli del cinema (FICC) che, di fatto, coincideva col Circolo romano e quasi si esauriva in esso.

Relative all'ambito cinematografico sono anche le carte raccolte in altri cinque contenitori che documentano l'attività di Zavattini quale fondatore e presidente dell'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (1979-1989).

La documentazione sul cinema propone ancora molto altro. Deve essere assolutamente menzionata, ad esempio, quella che riverbera l'attività di Zavattini all'estero, in particolare il suo impegno volto alla promozione culturale e soprattutto cinematografica, a Cuba, in Spagna e in Messico.

Molti documenti, giornali e corrispondenza sono conservati in quattro grandi contenitori, intitolati *Cuba*³⁹. Vi sono lettere a Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, responsabile nazionale della cinematografia cubana, e documenti su esperienze neorealiste sviluppatesi in questo stato centroamericano nel quale Za si era recato già nel 1953 e nel 1959/'60 su invito dell'Istituto cubano d'arte e industria cinematografica (cioè dello stesso A. Guevara) per dare una mano ai giovani cineasti locali. A Cuba, peraltro, Zavattini scriverà il soggetto e collaborerà alla sceneggiatura del film di Julio García Espinosa *El joven rebelde* (*Il giovane ribelle*) ispirato alla rivoluzione castrista⁴⁰.

Bologna, Edizioni Analisi, 1988, pp. 71-80; *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non film. I cinegiornali liberi*, a cura di ROBERTO NANNI, Reggio Emilia, s.n.t. [1998]; *Zavattini cinema ...cit.*; *Cinenotizie in poesia e prosa: Zavattini e la non-fiction*, a cura di T. MASONI e P. VECCHI, Torino, Lindau, 2000.

³⁹ Cfr.: M. ARGENTIERI, *Neorealismo estero*, in *Cesare Zavattini, una vita in mostra*, I, *Giornalismo, letteratura, cinema*, a cura di P. NUZZI, Bologna, Edizioni Bora, 1998, pp. 275-283; Cfr. JULIO GARCÍA ESPINOSA e C. ZAVATTINI, *El joven rebelde*, La Habana, Istituto Cubano de Cultura de arte e Industria Cinematograficos, 1964.

⁴⁰ Su Zavattini e Cuba si veda tra l'altro MARIA CARLA CASSARINI, *Zavattini 2002. Dall'Italia a Cuba e ritorno*, in «Ciemme. Ricerca e informazione sulla comunicazione di massa», XXXII (2002), 140, pp. 7-19, in particolare le pp. 11-14.

Nei tre contenitori intitolati *Mexico*, sono numerosi e qualitativamente preziosi i documenti relativi ai rapporti che Za intrattenne inoltre con la cinematografia messicana. Nel 1957 trascorse tutta l'estate in Messico chiamato da Fernando Gamboa e dal produttore Manolo Barbachano Ponce. Per quest'ultimo, si dedicò all'ideazione di tre film: *L'anellino magico*, *L'anno meraviglioso* e *Mexico mio*⁴¹.

Anche il materiale di *Ciao Za (Zavattini in España)* si compone di due contenitori di documenti relativi ai rapporti tra Za e la cinematografia iberica. Dopo aver allacciato, tra gli altri, stretti rapporti con lo sceneggiatore Ricardo Muñoz Suay e il regista L(uis) García Berlanga, Za sarà in Spagna una prima volta nel 1953. Poi, assieme a Muñoz Suay e Berlanga nell'estate del '54, attraverseranno in lungo e in largo il paese. Dal viaggio Zavattini trasse impressioni e umori che successivamente lo porteranno a scrivere le *Cinque storie di Spagna (Il pastore, Domestica e soldato, Emigranti, La Capea e Las Hurdes)*, le prime due poi pubblicate nel suo *Basta coi soggetti!* a cura di Roberta Mazzoni⁴². Luis García Berlanga in particolare collaborò con Za all'ideazione di diverse sceneggiature, mentre numerose testate iberiche di cinema all'epoca del regime franchista poterono occuparsi, anche grazie all'impegno di Zavattini, del Neorealismo italiano⁴³.

Per concludere questa succinta elencazione dei materiali cinematografici presenti nell'Archivio zavattiniano, vanno ricordati anche i due contenitori che racchiudono la documentazione relativa al film *The children of Sanchez*, uscito negli Usa nel 1978, diretto dal regista Hall Bartlett, sceneggiato da Za e tratto dal romanzo omonimo di Oscar Lewis, le cui carte si compongono di diversi fascicoli e si sommano ad altre sullo stesso film, espressamente collocate nella Raccolta dei *Lavori cinematografici*⁴⁴.

⁴¹ Cfr. FERNANDO BIRRI, *Za e l'America Latina*, in *Cesare Zavattini, una vita in mostra ... cit.*, pp. 259-266; M. ARGENTIERI, *Neorealismo estero ... cit.*, pp. 275-283. Cfr. C. ZAVATTINI, LUIS GARCÍA BERLANGA, RICARDO MUÑOZ SUAY, *Cinco historias de España y festival de cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, [1992].

⁴² C. ZAVATTINI, *Basta coi soggetti!*, a cura di ROBERTA MAZZONI, Milano, Bompiani, 1979.

⁴³ Cfr. M. ARGENTIERI, *Neorealismo estero*, in *Cesare Zavattini, una vita in mostra ... cit.*, pp. 275-283; R. MUÑOZ SUAY, *Za e la Spagna*, *ibid.*, pp. 267-273; C. ZAVATTINI, L. GARCÍA BERLANGA, R. MUÑOZ SUAY, *Cinco historias ... citato*.

⁴⁴ Per un'analisi dell'attività cinematografica di Za si veda il saggio di GIAN PIERO BRUNETTA, che costituisce la prefazione alla ristampa del secondo volume della sua *opera omnia*, il recente C. ZAVATTINI, *Opere Cinema (Diario cinematografico; Neorealismo ecc.)*, a cura di VALENTINA FORTICHIARI e M. ARGENTIERI, prefazione di G. P. BRUNETTA, Milano, Bompiani, 2002.

6.2. Le altre carte

Importanti riferimenti all'attività cinematografica sono rintracciabili tra le carte teatrali⁴⁵ nell'unico testo di Za andato in scena (tit. *Come nasce un soggetto cinematografico*)⁴⁶ monologo del 1959, interpretato da Tino Buazzelli, un testo in parte autobiografico, nel quale Za metteva in luce le ragioni morali della crisi del neorealismo. Nell'archivio vi sono molte versioni del testo e moltissimi altri documenti ad esso relativi. L'archivio conserva anche *Fare una poesia alla vigilia della guerra*⁴⁷, un altro monologo mai messo in scena del quale è conservata l'ultima versione incompleta che, Za aveva anche sottoposto al giudizio (peraltro molto positivo) di Giorgio Strehler. Ma l'archivio contiene molto di più e molto altro ancora, come potrà facilmente rendersene conto chi visiterà l'*home page* del sito web dedicato a Za: dalla documentazione dell'attività poetica in italiano e nel dialetto della sua terra, alle testimonianze e alla documentazione dei suoi scritti letterari, dai materiali fotografici (di Strand, Avedon, Berengo Gardin, William Klein, Duane Michals, Zanca, ecc.)⁴⁸, alle carte relative al giornalismo e alla pubblicistica, dall'attività radiofonica e televisiva⁴⁹ al suo costante impegno per la pace⁵⁰, dalla convegnistica promossa da o su Za, al suo interesse per Luzzara e la 'Bassa' padana, luogo dello spirito e delle radici in cui si rifugiava sovente, fino all'attività pittorica. Carte e materiali audiovisivi che documentano l'appassionato e plurisessantennale lavoro di Cesare Zavattini, cioè l'opera di una delle maggiori personalità della cultura italiana dello scorso secolo.

⁴⁵ Cfr. CRISTINA JANDELLI, *La scena pensante. Cesare Zavattini fra teatro e cinema*, Roma, Bulzoni, 2002.

⁴⁶ C. ZAVATTINI, *Basta coi soggetti!* ..., citato.

⁴⁷ *Fare una poesia alla vigilia della guerra*. Monologo incompleto, in ARCHIVIO CESARE ZAVATTINI ... cit., *ad vocem*.

⁴⁸ Sulla fotografia si veda *Un paese*, testo di C. ZAVATTINI, fotografie di PAUL STRAND, Torino, Einaudi, 1955; *Un paese vent'anni dopo*, testo di C. ZAVATTINI, fotografie di GIANNI BERENGO GARDIN, Torino, Einaudi, 1976; G. BERENGO GARDIN, *Cesare Zavattini fotografato da Gianni Berengo Gardin*, testo di LORENZO PELLIZZARI, Milano, Franco Sciardelli, 1991.

⁴⁹ Cfr. CELESTINO SPADA, *Za e la televisione*, in *Cesare Zavattini, una vita in mostra* ... cit., pp. 275-283.

⁵⁰ Cfr. ARCHIVIO CESARE ZAVATTINI, *Elenco di consistenza*, «Za e la pace», citato. Si veda altresì C. ZAVATTINI, "Telesubito" per sapere la pace, in «Riforma della Scuola», XXXI (marzo 1986), 3, pp. 17-24 e *Zavattini a lezione di pace*, in GIULIO NASCIMBENI, *Il calcolo dei dadi. Storie di uomini e libri*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 51-54.

La banca dati della revisione cinematografica dal 1913 al 2000

di *Pier Luigi Raffaelli*

Al 1907 risale il primo provvedimento sulla circolazione dei film in Italia. L'8 maggio del 1913 nasce il primo disegno di legge del Ministero delle finanze, che consiste in un unico articolo: «Il governo del Re è autorizzato ad esercitare la vigilanza sulle pellicole cinematografiche siano esse prodotte all'interno, siano importate dall'estero, e a stabilire una tassa di centesimi 10 per ogni metro di pellicola ...». Il 31 maggio 1914 un regio decreto approva il regolamento per l'esecuzione di questa legge, avviando la censura amministrativa e governativa sistematica.

L'esperienza da me acquisita sul campo, con la collaborazione alla realizzazione dell'archivio informatico del cinema italiano, diretto da Aldo Bernardini, ed il costante sostegno di Gino De Dominicis, Direttore dell'ANICA (Associazione nazionale industrie cinematografiche e audiovisive multimediali), mi sono stati di grande aiuto quando, alla fine del 1996, ho iniziato ad esplorare gli archivi del Ministero dello spettacolo ed inventariare le carte della censura, dando il via ad una banca dati della revisione cinematografica.

Negli scantinati di via della Ferratella feci subito una straordinaria scoperta: trovai cinque dei sette volumi di protocollo, con i titoli delle pellicole sottoposte alla revisione cinematografica, dal 1913 al 1943.

All'entusiasmo iniziale non corrispose il necessario sostegno economico al progetto, che segnò il passo sino a quando Tatti Sanguineti e la Cineteca del comune di Bologna non si affiancarono all'ANICA in questa ricerca, che mette in luce aspetti nuovi della storia, della società, del costume, dell'economia e dello spettacolo in Italia.

Partendo dal presupposto che per lo Stato italiano un film esiste ufficialmente soltanto dopo aver ottenuto il nulla osta alla proiezione in pubblico, saremmo stati in grado di comporre una mappa completa delle pellicole edite in Italia (lungometraggi, cortometraggi, attualità e pubblicità). La mia elementare intuizione è stata quella di risalire ad una delle fonti sicuramente unitarie e complete, l'archivio cartaceo della revisione cinematografica.

L'iter per ottenere il visto di censura consiste nel presentare il prodotto in pellicola, accompagnato dalla domanda e sottoporlo all'analisi di una Commissione, che valuta e autorizza la proiezione in sala pubblica.

I singoli fascicoli contengono infatti: domanda di revisione – certificato di origine e nazionalità, se estera – testo integrale della lista dialoghi – elenco

dei titoli di testa e di coda con trama dettagliata – domanda di visti censura, con dichiarazione che il numero dei visti richiesti corrisponde al numero di copie messe in circolazione – dichiarazione dello sviluppo e stampa e di mixage – certificato della camera di commercio e dichiarazione del legale rappresentante, che attesta i dati relativi alla struttura societaria.

Nel 1999 nasce il progetto *Italia taglia*. Il Ministero decide di realizzare un database, nel quale raccogliere tutte le informazioni principali derivanti dai fondi censori, e ne affida l'esecuzione alla Cineteca di Bologna che, assieme all'ANICA ed alla Cineteca nazionale, dà inizio al primo vero censimento delle pellicole presentate in Italia. Due piccoli gruppi di lavoro si attivano a Bologna ed a Roma. Nei locali della Cineteca, oltre al controllo tecnico ed all'esame accurato dello stato fisico dei tagli di censura effettuati sulla pellicola, si elabora una scheda analitica per ogni titolo. Presso la sede dell'ANICA, a Roma, si provvede all'informatizzazione del materiale cartaceo conservato presso gli archivi del Ministero.

L'impianto informatico consente e facilita la costituzione, sia per le società sia per i nomi, di un *authority file*. L'*authority file* è una tabella di riferimento (per ogni società e nome) che garantisce l'unicità del dato. Questo minuzioso lavoro ci permette di ricostruire la mappa del cinema in Italia, la filmografia e la storia di ogni società, gli indirizzi, gli amministratori che si sono alternati nel tempo, tutte informazioni utili per ricerche.

La banca dati della revisione cinematografica, ad oggi, si compone di due parti distinte: la prima considera le pellicole sottoposte alla censura dal 1913 fino al 1943; la seconda le pellicole revisionate dal 1944 in poi.

I dati registrati nella prima parte del database sono quelli ricavati dai cinque volumi di protocollo: numero di nulla osta, data della domanda e della revisione, titolo italiano dell'opera, nome della ditta proprietaria e della ditta produttrice (detta anche marca), nome del revisore o del presidente della commissione e proposte del revisore stesso (approvata, approvata con riserva, vietata, confermato il divieto, consentita in appello).

Abbiamo trascritto fedelmente tutte queste informazioni, integrandole con dati ulteriori, ricavati da altre fonti ufficiali, come: la lunghezza, le condizioni, i nomi dei registi ed i titoli originali per le opere estere.

Dato che i cinque volumi sono compilati a mano, le diverse calligrafie hanno comportato qualche difficoltà di lettura, con ambiguità ed errori, anche ortografici, che sono stati riportati alla lettera. A questo proposito segnaliamo che, per un errore di numerazione, nel quinto volume originale, mancano 901 numeri di nulla osta, con il risultato che le pellicole sottoposte alla censura cinematografica sino al 1943 non sono 32.065 bensì 31.164.

Alto tradimento prodotto dalla Pasquali Film, è la prima pellicola: il 3 maggio del 1913 ottiene il nulla osta alla programmazione in pubblico; *La*

donna dai due volti, prodotto dalla Tobis, è l'ultima pellicola approvata, che chiude con il numero 32.065, del 30 novembre 1943, la prima serie.

A partire da *Il cappello da prete*, visto di censura numero 1 del 29 settembre 1944, prima pellicola della nuova numerazione e quindi della seconda parte del nostro database, la documentazione di ogni film è racchiusa in un fascicolo rimasto pressoché integro. Per ogni titolo stiamo memorizzando le seguenti informazioni:

- titolo principale, eventuale sottotitolo, titoli alternativi e di lavorazione;
- ditta richiedente (produzione o distribuzione), ragione sociale, indirizzo e nome del legale rappresentante;
- lunghezza dichiarata e lunghezza accertata;
- data di consegna della domanda;
- numero di nulla osta e data del decreto;
- numero di nulla osta, data del decreto e metraggio nel caso di riedizioni oppure di edizioni in formato ridotto (16mm od altro);
- data della riunione della Commissione di revisione e sue deliberazioni (approvato, condizionato, vietato, respinto);
- data della riunione della eventuale Commissione di appello o di II grado e sue deliberazioni;
- data della consegna agli uffici dei tagli apportati o, nel caso di riedizione, delle variazioni intervenute e relative dichiarazioni;
- numero di sezione della Commissione di revisione esaminatrice;
- eventuali notizie in merito alla censura preventiva;
- eventuali informative e variazioni intervenute sull'opera per disposizione o per richiesta delle autorità o della ditta richiedente la revisione;
- disposizioni particolari (come sequestro o dissequestro da parte delle autorità competenti oppure riconoscimento della qualifica «adatto per la gioventù»);
- informazioni sulle condizioni per ottenere l'autorizzazione alla distribuzione del *trailer* o del corredo pubblicitario con indicazione, dove possibile, del numero e del formato degli affissi;
- data del riconoscimento di nazionalità e di programmazione obbligatoria, con eventuale ammissione al contributo governativo;
- numero dei nulla osta autorizzati e data del loro ritiro;
- nazionalità dell'opera;
- formato e pellicola;
- esistenza nel fascicolo della lista dialoghi o del testo dello speaker;
- nome del regista e di due interpreti principali (per i soli film lungometraggi sia italiani sia doppiati).

Per i film cortometraggi, i filmati di attualità (cinegiornali) e le pubblicità, sia italiani sia stranieri, le informazioni trascritte sono:

- dati tecnici ed artistici;
- trama o descrizione delle singole inquadrature riportate come testo;
- ditta proprietaria del prodotto pubblicizzato;
- sommario per i film di attualità.

Attraverso questo lavoro ed in particolare con queste ultime informazioni abbiamo, in parallelo, dato il via alla prima banca dati dei cortometraggi, delle pubblicità e delle attualità, distribuite nei cinematografi dal 1944 in poi. È evidente quanto interessante ed utile sia tutto ciò per l'identificazione dei filmati da utilizzare, per esempio, come repertorio.

In Italia, sino ad oggi, sono stati sottoposti alle Commissioni di revisione circa centoventisettemila titoli (trentunomila dal 1913 al 1943 e novanta-seimila dal settembre 1944 ad oggi).

Vorrei fermarmi qui, per quanto riguarda la storia di *Italia taglia* e della Banca dati della revisione cinematografica e concentrarmi su nuovi problemi all'orizzonte.

Il passaggio del materiale cinematografico dall'ex Ministero dello spettacolo all'Archivio centrale dello Stato che è previsto dalla legge, è importante e segnala la volontà di preservare la memoria storica del cinema. Mi sorge però una preoccupazione: è utile la migrazione di questo materiale, prima che sia inventariato? Non c'è il rischio di disperdere informazioni?

Secondo me la catalogazione di materiali così vulnerabili andrebbe effettuata preferibilmente laddove sono trovati. Ritengo che sia indispensabile una contestualità tra il materiale cartaceo ed il materiale filmico. Le strutture che attualmente conservano le pellicole, le cineteche, ed in particolare la Cineteca nazionale, devono godere di percorsi preferenziali che consentano loro un accesso rapido alla consultazione del materiale cartaceo, relativo a tutte le fasi produttive e distributive di un film, ovunque esso sia conservato.

È solo dallo scambio di esperienze e di competenze che possiamo raggiungere i risultati migliori. Mi auguro che presto si attui una politica, che consideri la necessità di adottare criteri condivisi tra i conservatori filmici e quelli cartacei, attuando quelle sinergie tra le varie istituzioni, necessarie alla difesa, alla salvaguardia ed alla circolazione del prodotto cinematografico.

Bisogna incoraggiare un costante dibattito sulla politica degli archivi, non solo nell'opinione pubblica, ma anche e soprattutto nella mentalità di chi lavora nella ricerca cinematografica. A proposito di collaborazione, cominciamo con un primo, piccolo passo: organizziamo un master di archivistica per chi lavora nelle cineteche e negli archivi di cinema; conosco almeno 20-

25 non giovanissimi, disponibili a fare ulteriori sacrifici, desiderosi di approfondire le linee guida per un archivista 'biblioteconomico'. Chiedere che si lavori per il futuro, non per la gloria di un giorno.

Dobbiamo ricordare che il 'cinema' si raccoglie giorno per giorno in molteplici luoghi, magari nella stanza di un produttore o in una casa privata, ma non può rimanere un loro problema salvarlo e diffonderlo. Alcuni giorni fa un amico produttore, da me sollecitato, ha risposto senza reticenze: «Conservare le carte per me è antieconomico (...) io sono un produttore, non un archivio!». Come dargli torto? Dobbiamo essere noi, cioè lo Stato, a prenderci carico di questi beni ed è proprio l'informazione il nostro punto di forza.

Ma informare significa, prima di tutto, conoscere; non basta quindi adottare avanzati ed utilissimi sistemi informatici. Vorrei che la cultura convivesse con l'economia; ben vengano *équipes* di esperti a conoscere prima e informare poi, su tutto il materiale legato ad un film.

Sto pensando ancora ... ad altro materiale che si trova in via della Ferratella.

Negli archivi del Ministero sono conservati, per ragioni diciamo amministrative, documenti preziosi ed unici, riguardanti essenzialmente le questioni economiche relative al cinema; esistono – mi risulta in unica copia! – i bollettini degli incassi, divisi per lungometraggi, attualità e cortometraggi, dai primi anni '40 in poi, come pure la documentazione, relazioni tecniche e progetti esecutivi, delle sale cinematografiche, costruite negli ultimi 50 anni in Italia; o anche gli elenchi dei film italiani esportati nel mondo paese per paese.

Spero che, quanto prima, vada in porto l'articolato progetto di Barbara Corsi e Guglielmo Parisani, elaborato con l'aiuto di Ugo Baistrocchi, chiamato *Carte di cinema*, che prevede di catalogare e classificare i documenti, che ho descritto, integrati con quelli di altri fondi, prima del necessario trasferimento all'Archivio centrale dello Stato. Approfizzo di questa occasione per ringraziare pubblicamente Ugo Baistrocchi ed i dipendenti della Direzione del cinema, per l'attenzione costante nei confronti di chi svolge delle ricerche negli archivi dell'ex Ministero dello spettacolo.

Per concludere desidero ringraziare l'ANAI e tutte le persone che hanno reso possibile questo convegno, che oserei definire fondamentale.

Mi auguro solo che tutto questo non vada disperso; sto pensando per esempio allo sforzo, anche economico, compiuto in occasione della mostra del Centenario del cinema, sforzo che si è concretato in un enorme impegno di pochi: ricordo ancora il professor Gian Piero Brunetta, curatore della mostra, che a notte fonda, prima dell'inaugurazione, incollava didascalie!

A proposito della mostra sarebbe interessante poter usufruire delle informazioni raccolte nel mini - censimento, presso gli archivi pubblici e privati, svolto nella fase preliminare del Centenario.

Penso anche all'impegno profuso dal capo dipartimento dello Spettacolo Mario Bova, che nel 1998 ha dato il via ad un progetto intitolato *Memoria del cinema*, chiamando a parteciparvi istituzioni pubbliche e private, con l'intento di realizzare un unico archivio del cinema italiano. Purtroppo l'esperimento, come sappiamo, è naufragato.

Forse sono andato un po' fuori tema, vuoi perché la storia si ripete, vuoi perché inventariare, catalogare mira sempre e in ogni caso a far ricordare. Non basta solo conoscere per informare. Occorre anche la memoria.

Silenzio in sala!

La biblioteca nel cinema

di Dario D'Alessandro

Dalle tecniche scientifiche e dalle modalità della conservazione delle pellicole cinematografiche negli archivi e nelle biblioteche passiamo ora ad esaminare come la biblioteca è vista dal cinema, o meglio, come il cinema entra in biblioteca e la rende partecipe del *plot*.

Ma dovremmo dire del cinema in biblioteca o della biblioteca nel cinema?

In apparenza le due posizioni possono apparire antitetiche. Solo però in apparenza: è una questione di punti di vista diversi, non di contenuti diversi.

Nel primo caso il punto di vista è quello della macchina da presa che entra in biblioteca ed all'interno di essa svolge il suo lavoro; nel secondo caso il punto di vista è quello dello spettatore che vede nell'immagine cinematografica il luogo biblioteca. Ma il soggetto, la biblioteca, non cambia.

Se vogliamo fare un paragone con le rappresentazioni offerteci dall'arte figurativa possiamo prendere ad esempio la tela di Diego Velazquez, *Las Meninas*, in cui l'artista è nel quadro e i reali di Spagna che sta ritraendo sono fuori dal dipinto, davanti all'artista, ma sempre nel luogo in cui avviene l'evento artistico come appare nello specchio in cui i reali si riflettono.

Dunque biblioteca e cinema: ove il cinema compare non come documento da conservare ma come mediatore di conoscenze per una riflessione sulla professione del bibliotecario.

La nostra – come quella dell'archivista - è una professione pressoché sconosciuta. Provate a chiedere a un bambino cosa farà da grande. Vi dirà che vorrà fare il medico, forse il pompiere o il poliziotto. Se però il bambino cui avete posto la domanda dovesse rispondere: Farò il bibliotecario (o l'archivista), prendetelo e portatelo immediatamente dallo psicanalista, perché il suo inconscio è certamente affetto da gravissimi problemi. Analogamente, avete notato che se incontrate un amico che non vedete da molto tempo lui non vi chiede come va il lavoro, ma si limita ad un: Stai sempre in biblioteca (o in archivio)?, come se la nostra non fosse una professione, ma una situazione lavorativa transitoria?

Per cercare di capirne di più sul come 'gli altri' vedono la nostra professione e, nel contempo, per far conoscere 'agli altri' qualcosa di più sul lavoro del bibliotecario ho utilizzato come *testimonial* il cinema che, tra tutti i mezzi di comunicazione, è forse quello che ha un maggiore impatto sulla società,

più anche della stessa TV. La presenza della biblioteca in un film per un minuto incide sullo spettatore molto di più di un'intera trasmissione televisiva sulle biblioteche o sugli archivi anche perché, quando nella programmazione di una rete televisiva compare una trasmissione sugli archivi e sulle biblioteche, accade che i più cambino canale. Mentre invece le stesse persone, assistendo ad un film di avventura o drammatico o qualunque esso sia, se vedono passare sullo schermo una scena con la biblioteca, anche se non ci fanno caso, certamente nel loro inconscio, almeno a livello subliminale, qualcosa resta.

Ciò accade anche quando il regista si sofferma con una scena brevissima sul luogo biblioteca, magari solo 4 secondi, esattamente 102 frames, come è nel film *Tutti giù per terra* di Davide Ferrario (1997), in cui appunto in 4 secondi noi vediamo, inquadrata dall'alto, la sala cataloghi della Biblioteca universitaria nazionale di Torino. Ma chi non ricorda - per fare solo due esempi di biblioteche famose prestate al set cinematografico - le scene girate nella grande sala di lettura circolare della Library of Congress Washington di *Tutti gli uomini del presidente* (*All the President's Men*) di Alan J. Pakula (1976) o le riprese effettuate nelle sale cataloghi e nei depositi della New York Public Library di *Ghostbusters - Acchiappafantasmi* (*Ghostbusters*) di Ivan Reitman (1984)?

Quanto alla figura del bibliotecario il cinema, nella maggior parte dei casi, ci propone personaggi comuni che, nello svolgere il loro lavoro in biblioteca, si comportano normalmente, mentre nel ricordo collettivo degli spettatori quel che maggiormente resta impresso sono gli stereotipi di bibliotecari né comuni né normali.

Il prototipo degli stereotipi è senza dubbio la donna che l'angelo custode Clarence mostra al protagonista George (James Stewart) in *La vita è meravigliosa* (*It's a Wonderful Life*) di Frank Capra (1946) quando, per dissuaderlo dal suicidio, gli fa vedere come sarebbe stato il suo paese se lui non fosse nato. Così, tra le cose in negativo, gli mostra la moglie trasformata in un'anziana bibliotecaria vestita molto dimessamente, infelice, bruttina, spenta, con gli occhiali, mentre esce dalla biblioteca di Pottersville con alcuni libri sotto il braccio in una brumosa serata autunnale e va a sedersi, sola, su una panchina dei giardini pubblici: una donna che è l'esatto opposto della simpatica ed allegra moglie e madre di famiglia che nel film è interpretata dalla bellissima Donna Reed. È da ritenere probabile che, per il grande successo ottenuto - si pensi che ogni anno viene puntualmente riproposto in tutto il mondo dalla televisione tra i film di Natale - sia stato proprio questo film a dar corpo a questo stereotipo di bibliotecaria-zitella che il cinema non riesce ancora a scrollarsi di dosso.

Eppure, se noi scorriamo la storia del cinema, troviamo bellissime attrici che interpretano il ruolo della bibliotecaria. Così è, ad esempio, per la splen-

dida Carol Lombard in *Nessun uomo le appartiene* (*No Man of Her Own*) di Wesley Ruggles (1932) mentre in *Sono un agente FBI* (*FBI Story*) di Mervyn LeRoi (1959) Vera Miles è l'avvenente bibliotecaria che bacia James Stewart protetta dagli scaffali. Bibliotecaria è anche June Allyson in *Good News* di Charles Walters (1947) - un film che non è arrivato in Italia e che ho avuto la fortuna di vedere negli USA - come anche Shirley Jones in *The Music Man*, di Morton Da Costa (1962) (anche questo un film difficilissimo da reperire in Italia), e pure Barbara Stanwick in *Colpo di fulmine* (*Ball of Fire*) di Howard Hawks (1941) e, per passare ad un film più recente, Giulia Roberts in *A letto col nemico* (*Sleeping with the Enemy*) di Joseph Ruben (1991).

Quindi vediamo che in effetti il cinema non ci dà prevalentemente un'immagine della bibliotecaria così come è nello stereotipo, ma è sufficiente che un film per pochi secondi - la scena ricordata de *La vita è meravigliosa* durerà forse venti/venticinque secondi - ci rappresenti uno stereotipo e che questo film venga riproposto in televisione ogni Natale perché questo stesso stereotipo prevalga sui molti altri ruoli che ci mostrano una bibliotecaria 'normale'.

Per i bibliotecari maschi l'immagine che di essi ci offre il cinema è forse ancora meno edificante. Tra essi, infatti, il venti per cento possono essere annoverati tra gli assassini, i devianti sessuali, i depressi e gli alcolizzati. È comunque interessante notare che questa tipologia di bibliotecari devianti non appartiene alla cinematografia americana nella cui tradizione da sempre è presente la *public library* che ha connaturato in sé lo spirito laico della biblioteca come servizio primario per la collettività. In Europa, invece, la biblioteca affonda le sue radici nel cenobio e nelle corti dei principi rinascimentali. Biblioteche protette, quindi, dalla chiesa e dal sovrano. Solo nell'Ottocento la biblioteca si propone in Europa come pubblica e autonoma, ma tuttavia non riesce ad uscire completamente dalla condizione di sudditanza, o meglio l'atteggiamento mentale di un servizio legato - e in qualche maniera sottomesso - al potere. Così il bibliotecario nella considerazione comune non ha ancora acquisito un suo autonomo peso specifico nella nostra società del Vecchio Continente al contrario di quanto avviene invece in America ove quello del bibliotecario è un lavoro come tanti altri.

Tutto ciò non è sfuggito al cinema che ci propone, tra le pellicole europee, situazioni assolutamente raccapriccianti legate alla figura del bibliotecario. Per tutte ricordiamo quelle che si svolgono intorno al personaggio di Rémy Callios nel film francese *I fiumi di porpora* (*Le rivières pourpres*) di Mathieu Kassovitz (2000) (l'autore del romanzo, Jean-Christophe Grangé, è lo stesso sceneggiatore del film) che incarna un bibliotecario deviato che trasforma la biblioteca dell'università di un paese alpino in un laboratorio di eugenetica assegnando agli studenti i posti di lettura in modo da porre vicini tra loro i

figli dei professori perché si conoscano e poi si sposino. In precedenza il padre di Rémy, anch'esso bibliotecario dell'università, aveva iniziato quest'attività di miglioramento della razza partecipando ad un progetto segreto che prevedeva lo scambio, nella sala parto dell'ospedale, dei neonati dei montanari (forti) con quelli dei professori (deboli). Nel film Rémy compare solo da morto, nudo, seviziato, steso sul tavolo anatomico dell'istituto di medicina legale.

Sempre in un film francese, *L'ultima notte* (*Leur dernière nuit*) di Georges Lacombe (1953) il direttore di una biblioteca pubblica di Parigi, interpretato da Jean Gabin, uomo stimatissimo di giorno, di notte si trasforma in capo di una banda di criminali, mentre tra i bibliotecari inglesi troviamo una spia ed un assassino. Il primo è interpretato da Richard Burton in *La spia che venne dal freddo* (*The Spy Who Came in from the Cold*) di Martin Ritt (1965) mentre l'assassino è il bibliotecario handicappato e solitario Edgar Marsh (Laurence Payne) che nel film *Panic* (*The Tell-Tale Heart*) di Ernest Morris (1960), innamorato della bella dirimpettaia che a sua volta ama un amico del bibliotecario, uccide l'amico e lo sotterra nel giardino. Tra i danesi troviamo invece un bibliotecario alcolizzato nel film *L'elemento del crimine* (*Forbrydelsen element*) di Lars von Trier (1984) mentre tra gli italo-francesi c'è il famosissimo vecchio frate Jorge de Burgos, personaggio partorito dalla fantasia di Umberto Eco, che ne *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud (1986) prima uccide i suoi confratelli perché non rivelino il contenuto di un testo che potrebbe nuocere alla fede cristiana, poi dà fuoco alla biblioteca del convento benedettino.

Perché nei film americani non troviamo (salvo un paio di eccezioni di deviazioni 'lievi') queste figure di bibliotecari non normali?

Perché negli USA la biblioteca appartiene alle cose della vita di tutti i giorni. Valga come esempio in questo senso la commedia *Ti amerò... fino ad ammazzarti* (*I Love You to Death*) di Lawrence Kasdan (1990) ove la protagonista, dopo aver fatto la spesa al supermercato, passa, come fa quotidianamente, in biblioteca per prendere in prestito alcuni libri passando dal carrello della spesa a quello dei libri. Qui però scopre il tradimento del marito: mentre estrae un volume da uno scaffale e attraverso lo spazio che si è aperto sul ripiano vede il fedifrago che se la fa senza possibilità di equivoci con una giovane donna.

Potremmo, a questo punto, inserire il tema dell'amore in biblioteca o altre situazioni ricorrenti come il fuoco o l'uso del computer o le deturpazioni o il ripetersi del classico richiamo al silenzio con uno *sssst*. Ma non posso andare molto avanti per questioni di tempo, dovendo proiettare un filmato. Vorrei solo aggiungere che il cinema non si è occupato solo delle biblioteche pubbliche ma ha spaziato tra tutte le tipologie bibliotecarie: da quelle scolastiche a quelle universitarie, da quelle degli studi legali a quelle carcerarie, da

quelle dei grandi *network* giornalistici e televisivi a quella dei castelli e delle ricche dimore. Il cinema si è occupato anche delle biblioteche speciali in cui sono comprese quelle degli ospedali in *Risvegli (Awakenings)* di Penny Marshall (1990), di musica in *Il mistero di Jo Locke, il sosia e Miss Britannia (Hear my Song)* di Peter Chelsom (1991), di documentazione cinematografica in *Città segreta (Hidden City)* di Stephen Poliakoff (1988). Troviamo anche due biblioteche specialissime: quella di una portaerei in *L'ultimo attacco (Flight of the Intruder)* di John Milius (1990) e l'onirica biblioteca di una stazione di servizio di autobus nel film *Lista d'attesa (Lista de espera)* di Juan Carlos Tabio (1999) tratto dall'omonimo racconto dello scrittore cubano Arturo Arango.

Concludendo, vorrei solo annotare che quando ho deciso di mettere mano al mio libro *Silenzio in sala! La biblioteca nel cinema*, (c'è anche un'edizione tedesca ove il titolo è diventato *Hauptrolle: Bibliothek: eine Filmographie*) avevo come proposito fondamentale la divulgazione della biblioteca utilizzando come viatico il cinema, componendo - scusatemi una digressione, in una relazione scientifica non si dovrebbero inserire digressioni personali - due amori che ho dentro di me fin da quando ero un bambino: il cinema e la biblioteca. Il cinema mi ha catturato a otto anni quando ho avuto la fortuna di vedere, lo ricordo perfettamente, con i miei genitori e mia sorella, in piedi in una fumosissima sala cinematografica, il cinema Eden di Bolzano, *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (1948). A tredici anni invece sono entrato per la prima volta in una biblioteca, sempre a Bolzano, era la biblioteca civica Cesare Battisti, e il primo libro che presi in prestito era *La Metamorfosi* di Kafka. Il primo libro non si dimentica mai, come pure il primo film. Questi amori li ho sempre portati con me e mentre stavo scrivendo questo libro, passando in visione film su film, (ne ho visti oltre cinquecento per poterne catalogare poi quattrocentosessantacinque) mi è venuto in mente di comporre insieme alcune di queste immagini e di farne un omaggio alla biblioteca ed al cinema.

Ho così estrapolato settantotto spezzoni da settanta film, montandoli seguendo uno speciale percorso biblioteconomico. Alcuni film tra i più conosciuti non sono stati inseriti, com'è ad esempio per il famosissimo *Il cielo sopra Berlino (Der Himmel uber Berlin)* di Wim Wenders (1987) perché il criterio che mi ha guidato nel confezionare questo documentario è stato quello di documentare, spesso con immagini poco conosciute, i vari possibili accadimenti legati alla biblioteca ed al bibliotecario. Quindi le immagini utilizzate sono state scelte a scopo semplificativo per poter costruire questo percorso che vuol essere anche un racconto.

Devo comunque chiedere in anticipo scusa per le immagini che ho ripreso un po' dalla televisione ed un po' da videocassette spesso duplicate da

¹ Roma, AIB, 2001.

altre cassette, mentre per il montaggio ho lavorato con due videoregistratori. Poi è stato fatto il passaggio in elettronico. Alcuni film erano in pessime condizioni, sgranati, un po' virati, zigrinati: insomma con tutti i difetti possibili. Quindi prendete il filmato per quello che è. Non vi stupirò certo con gli effetti speciali.

Spero soltanto di avervi fornito un documento sul quale riflettere. Ma la mia speranza maggiore è quella di avervi incuriosito.

Le Teche Rai dagli inizi alla multimedialità

di Guido Del Pino

Domenica 3 gennaio 1954 ebbero inizio ufficialmente in Italia le trasmissioni televisive. Il palinsesto dei primi anni, articolato su un solo canale di trasmissione, prevedeva poche ore giornaliere di trasmissione, per la maggior parte in diretta, circostanza che non rese immediatamente evidente l'importanza di organizzare un sistema archivistico compiuto che permettesse non solo il riutilizzo dei materiali filmati ma anche, e soprattutto, la loro valorizzazione culturale e la loro conservazione.

La prima mattinata televisiva fu dedicata all'inaugurazione dei ripetitori di Milano, Roma e Torino, nel pomeriggio ebbero inizio i programmi di intrattenimento.

Tra i programmi originali trasmessi nel corso della prima giornata della televisione nazionale si possono ricordare:

- | | |
|-------------|---|
| 14.30-14.45 | <i>Arrivi e partenze</i> , brevi interviste condotte da Mike Buongiorno; |
| 20.45-21.15 | <i>Telegiornale</i> ; |
| 21.15-21.45 | <i>Teleclub</i> , l'antenato degli odierni <i>talk show</i> ; |
| 21.45-22.45 | <i>L'Osteria della posta</i> , un atto unico di Goldoni con Isa Barzizza, Leonardo Cortese, Renato De Carmine, per la regia di Franco Enriquez; |
| 22.45-23.15 | <i>Settenote</i> , un programma musicale in diretta; |
| 23.15 | <i>La Domenica Sportiva</i> . |

Nel corso delle celebrazioni per il cinquantenario sarebbe stato bello poter riproporre integralmente quella prima giornata di trasmissione, ma purtroppo del 3 gennaio 1954 sopravvivono solo tre servizi filmati della *Domenica sportiva*: il *Premio P O di trotto* e, per il campionato di calcio di serie A, *Inter - Palermo* e *Lazio - Milan*.

Nei primi anni della televisione, in mancanza delle possibilità offerte dai supporti videomagnetici, le difficoltà e i costi di registrazione dei programmi in diretta erano elevatissime. Si doveva ricorrere a un sistema detto 'vidigrafo' che consisteva nel fissare una cinepresa a un normale televisore, sincronizzare la cadenza di ripresa con quella di trasmissione (25 ftf al secondo) e

riprendere così l'intera trasmissione, spesso su pellicola negativa, con risultati non esaltanti dal punto di vista tecnico e qualitativo (video sgranati e audio molto incupiti), ma fondamentali per la salvezza e la salvaguardia di trasmissioni altrimenti perse definitivamente.

Furono così registrate e conservate molte commedie e opere liriche trasmesse in diretta e realizzate presso gli studi dei Centri di produzione di Milano, Roma e Torino e molte puntate di programmi che hanno fatto la storia della televisione nel corso degli anni '50 e '60 (*Lascia o raddoppia?*, *Il Musicchiere*, *La Piazzetta*, *Un due e tre*, ecc.).

Nonostante le dicerie sull'incuria con cui sarebbero stati immagazzinati i programmi, la Rai ha sempre conosciuto la consistenza dei propri magazzini (mai trattati alla stregua di scantinati umidi e pieni di muffa) e ha sempre avuto consapevolezza dei titoli archiviati e del loro valore.

I primi dieci anni di televisione furono caratterizzati da un'archiviazione di tipo anagrafico, sia per il materiale giornalistico che per i programmi di intrattenimento veri e propri, affidata ai settori che avevano prodotto i singoli 'pezzi'.

Dopo il 1963, con lo sviluppo della seconda rete di trasmissione, divenne evidente la necessità di riunificare, almeno dal punto di vista archivistico e documentale, ciò che fino ad allora era conservato in ordine sparso nei diversi centri di produzione, nelle diverse redazioni giornalistiche e nei diversi complessi di programmazione e messa in onda.

Progettate a partire dal 1964, nel 1966 le Teche Rai furono riorganizzate e centralizzate sia per la conservazione fisica che per la conservazione documentale, non solo rivolta pragmaticamente al riutilizzo decontestualizzato dei materiali d'archivio. La centralizzazione non fu concepita come una riunificazione di diversi magazzini in un unico luogo ma come determinazione di criteri omogenei di documentazione rispettando i diversi centri di competenza (la riunificazione fisica avverrà a partire dal 1 giugno 1994 quando l'allora CDA deliberò che il Centro di produzione di Roma doveva registrare totalmente il trasmesso quotidiano; nonostante ciò la copia master di quanto prodotto continua a essere archiviata presso il centro che l'ha realizzato).

Nel 1966 il Centro di produzione di Torino conservò i programmi ivi prodotti; nel Centro di produzione di Milano confluì tutta la produzione giornalistica nazionale concernente il nord Italia, fino a Bologna, e vi si conservarono tutti i programmi ivi prodotti; sempre a Milano si creò la Teca nazionale dello sport in cui si raccolsero i prodotti sportivi, compresi quelli realizzati a Roma e nel centro-sud; a Roma si conservarono tutti i programmi realizzati dal Centro di produzione locale e la produzione giornalistica nazionale concernente il centro-sud, Firenze compresa.

Anche se dal 1960 si fecero i primi timidi tentativi di registrazione video-magnetica (bobine da 2"), nel 1966 e fino al 1979 circa, il 99% del materiale era conservato su pellicola 16mm.

Si decise di documentare analiticamente tutti i servizi giornalistici e di procedere alla creazione di repertori anagrafici per i programmi di natura diversa.

Per la documentazione, sia analitica che anagrafica, la scelta cadde su un complesso sistema a permutazione di 'parole-chiave' (KWIC-*index* = *Key Word In Context*). Il documentatore, guidato da un *thesaurus* destinato a garantire l'omogeneità degli accessi principali, aveva però a disposizione solo duecentonovantasei caratteri complessivi (centoquarantotto per le parole-chiave e altrettanti per l'abstract) per descrivere un intero servizio di telegiornale. Ne risultava una sorta di enciclopedia televisiva, dai testi molto schematici e telegrafici, ma che, elaborata informaticamente e ordinata alfa-cronologicamente, offriva all'utente una media di quattro accessi principali per servizio.

Nel 1980, sull'onda della riforma del 1976, dell'avvento di Raitre (il 15 dicembre 1979 ogni sede regionale trasmise il numero 1 del telegiornale locale) e dell'abbandono della pellicola 16mm a favore delle videocassette, anche la documentazione si adeguò alle nuove potenzialità offerte dalla terminalizzazione. Nel dicembre 1983 nacque il nuovo sistema di data-base, denominato RADAR e supportato dal sistema operativo CICS, comprendente tutti i DB contenenti la produzione documentale precedente e, soprattutto, supportato da un sistema di data-entry in grado di offrire spazi pressoché illimitati sia nel settore parole-chiave che nelle descrizioni sintetiche. La rimozione delle limitazioni al numero di caratteri utilizzabili può essere considerata la rivoluzione copernicana nella documentazione e l'origine di tutte le evoluzioni progettuali successive.

Il sistema di documentazione, non più definibile KWIC-*index*, ne mantenne però i criteri di base al fine di garantire la maggiore profondità temporale possibile al processo di omogeneità.

Il complesso di data-base denominato RADAR è attualmente ancora in uso per la ricerca di elementi anagrafici e di materiale storico ancora non digitalizzato, anche se parallelamente si sviluppa il Catalogo multimediale destinato a sostituirlo integralmente entro breve tempo.

Il Catalogo multimediale è il prodotto che RaiTeche, direzione di servizio che gestisce in forma integrata tutto il materiale archivistico della Rai, ha progettato a partire dal 1996 in collaborazione con ICT/Rai, il Centro ricerche Rai e la Divisione produzione Rai.

Il Catalogo multimediale, supportato dal motore di ricerca Fulcrum, comprende tutto il materiale archivistico della Rai (TV, radio, foto, libri, ecc.). La missione centrale riguarda però la documentazione del trasmesso

quotidiano televisivo e la digitalizzazione e la documentazione dei programmi storici trasmessi dal 1954 al 1997.

La progettazione del Catalogo multimediale si è avviata nel settembre 1996 e l'8 gennaio 1998 si è aperta la fase sperimentale di acquisizione digitale e di documentazione del 'trasmesso quotidiano'.

Durante la prima fase ci si è limitati ad acquisire la sequenza dei 'cambi inquadratura', al limite dei 20": in tal modo fin dal dicembre 1998 il ricercatore Rai ha potuto procedere alla ricerca testuale e consultare sul proprio PC il documento, corredato dai 'cambi inquadratura' e dall'audio completo.

Dal maggio 1999 alla sequenza dei 'cambi inquadratura' si è aggiunta la possibilità di consultare la *movie in full motion* del programma.

A quel punto il sistema poteva essere considerato completo e si è potuto avviare lo studio per il recupero dei programmi storici: l'avvio del recupero è cominciato nel febbraio del 2000.

Per procedere all'acquisizione del segnale digitale e alla successiva documentazione è necessario attivare complessi flussi di lavoro che prendono le mosse dalla schedulazione della giornata di trasmissione per il 'trasmesso quotidiano' e dalla scelta dei titoli per i programmi storici, per passare alla fase di acquisizione del segnale digitale, al suo collaudo e normalizzazione, per giungere all'abbinamento con i dati anagrafici di base: i dati anagrafici di base di ciascun programma abbinati al relativo segnale digitale permettono l'invio alla documentazione e la stesura della documentazione stessa.

Per il 'trasmesso quotidiano', siamo in grado di rendere disponibile entro le ore 11.00 del giorno successivo alla messa in onda, l'intero palinsesto delle tre reti generaliste Rai, suddiviso per orari di trasmissione e corredato dall'apparato multimediale e da tutti i dati anagrafici necessari per un primo facile reperimento del programma. La documentazione completa è resa disponibile a partire dal nono giorno successivo alla messa in onda.

Per il materiale storico, in modo da ovviare alle carenze registrate nel repertorio anagrafico dei programmi del passato, si è deciso di procedere alla documentazione di tutto ciò che è stato trasmesso senza nessuna esclusione.

Fin dalle prime analisi ci si è resi conto che non sarebbe stato possibile realizzare un compiuto piano editoriale (p.e. per categorie) in quanto numerose tipologie di supporto videomagnetico risultavano ad alto rischio di deterioramento definitivo. Si è determinata così la priorità di recupero per i supporti di tipo più vecchio e maggiormente a rischio (le bobine da 2"), sia pure in parallelo con la digitalizzazione di supporti di tipo più recente (le cassette D2 su cui sono stati per lo più registrati i programmi di prima serata dalla fine degli anni '80), in modo da temperare la necessità di digitalizzare rapidamente quanto registrato su supporti obsoleti con un abbozzo di piano editoriale anche se non compiuto.

Per i supporti a rischio è stato completato il recupero di tutte le bobine da 2" archiviate a Roma, Milano e Torino e si sta procedendo al recupero delle cassette BVU. Per le altre tipologie di supporto videomagnetico sono in fase di digitalizzazione le bobine da 1", le cassette Betacam e le cassette D2.

Il recupero dell'ingente quantità di materiale conservato su supporto filmato (oltre il 90% su pellicola 16mm invertibile) non è stato ancora pianificato anche per la difficoltà di restaurare tale materiale e di lavorarlo al tavolo, in moviola e al telecinema. La necessità di creare criteri di documentazione per i programmi non giornalistici e la volontà di rivedere migliorandole le tecniche e i criteri di documentazione progressi, ha reso necessaria la revisione dei data-entry di documentazione. Il prodotto Rai è stato suddiviso in quattro gruppi:

- Telegiornale e prodotti assimilabili;
- Programmi non giornalistici;
- Programmi sportivi;
- Produzione giornalistica e non delle sedi regionali.

La documentazione dei telegiornali è destinata ad un'utenza che ha esigenze di rapidità di ricerca, uniformità nella presentazione delle informazioni, facilità di comprensione del linguaggio. Per questi motivi si è scelto di mantenere la struttura parole-chiave/abstract con il supporto di un *thesaurus* e un forte impegno gestionale (p.e. in occasione di eventi in sviluppo, il gruppo di controllo di qualità suggerisce di volta in volta le parole-chiave da utilizzare).

Per la documentazione dei programmi non giornalistici si è scelto un data-entry a tracciato libero basato su paragrafi specializzati. La documentazione è suddivisa in:

- Sintetica: destinata alla *fiction* e/o ai documentari monografici in genere;
- Analitica: per i programmi di maggior valore che necessitino di approfondimento;
- Analitica ridotta: per i programmi di medio calibro che presentino caratteristiche ripetitive (in tal caso le prime tre puntate saranno documentate analiticamente, dalla quarta in poi nella tipologia analitica ridotta).

Nel caso di documentazione sintetica si hanno a disposizione campi di tipo anagrafico e campi riservati ai credits del programma. Il contenuto del programma sarà narrato sinteticamente a livello di abstract.

Nel caso di documentazione analitica, oltre a dati anagrafici e di cast, si avranno paragrafi specializzati tra cui, in particolare, 'Argomento', dedicato ai

contenuti concettuali, e 'Descrizione immagini', dedicato anche a quanto possa essere utilizzato decontestualizzando.

La documentazione dello sport segue regole sue proprie basate su uno schema di contenitori e di contenuti che permettono di documentare una singola giornata di campionato o di giochi olimpici mantenendo il contesto generale in qualità di riferimento costante sia pure rispettando la specificità dei singoli eventi. La documentazione dello sport ha caratteristiche di elasticità a livello di struttura (ciò permette la contestualizzazione dell'evento come illustrato sopra, così come la documentazione di un singolo evento privo di ulteriori riferimenti), ma è coercitiva nei confronti del documentatore che nella maggior parte dei casi sarà costretto a scegliere termini e categorie tramite apposite 'tendine tematiche': in tal modo si salvaguarda l'omogeneità pur nell'estrema variabilità della terminologia sportiva.

La documentazione del materiale di sede segue metodologie tradizionali (parole-chiave/abstract) anche se, a partire dal 1 gennaio 2003, i telegiornali in aggiornamento quotidiano sono corredati dall'apparato multimediale consultabile a livello di servizio.

A completamento del sistema documentale, si è creato un Catalogo anagrafico cui fanno riferimento tutti i programmi trasmessi su scala nazionale. Il Catalogo anagrafico è articolato su quattro livelli:

- Prodotto (es. *La signora in giallo*);
- Serie (es. *La signora in giallo* 2001/2002);
- Puntata (es. *Omicidio al neon*);
- Trasmissione (le varie volte che la puntata è stata replicata).

Il Catalogo anagrafico è consultabile in fase di navigazione a partire dal titolo del programma rintracciato.

Il sistema Teche, nel suo complesso, è in continua evoluzione e sempre aperto a nuove soluzioni e arricchimenti anche se ha ormai raggiunto una maturità e una stabilità tali da permettere di inserire senza traumi ogni eventuale nuovo modulo e/o *utility* e senza che si modifichino i criteri di utilizzo da parte dell'utente finale.

Il sistema di Rai Teche è costituito da due componenti principali:

- Sistema integrato Teche (archiviazione, ricerca, visione e selezione);
- Sistema di trattamento del materiale multimediale (*grabber*).

e da tre elementi di utilizzazione e gestione:

- Catalogo Multimediale (documentazione, ricerca, visione, emissione di ordini di lavoro);
- Teca Veloce (materiale d'archivio per i TG; assolve la funzione di *disaster* a 10-12 mbits; permette l'utilizzo di materiali a fini produttivi *recovery*);
- Grande archivio del suono (per materiali radiofonici).

Contenuti dell'Archivio fisico Rai:

- TV: circa quattrocentomila ore (duecentocinquantacinquemila di programmi; centoquarantacinquemila di news) (stima);
- Radio: circa quattrocentoventicinquemila ore (stima);
- Fototeca: trecentosessantamila foto Rai; novecentocinquantamila foto Eri attualmente RAI TRADE;
- Cartaceo: ottantamila copioni a Roma; quindicimila copioni a Firenze.

Contenuti dell'archivio digitale Rai fruibili tramite Catalogo Multimediale al 31/12/2002:

- TV: circa centotrentatremila (sessantaquattromila da messa in onda quotidiana; sessantanovemila da magazzino);
- TV Sedi regionali: circa quarantamila;
- TV Teca veloce: circa quarantatremila (trentanovemila da messa in onda quotidiana; quattromilatrecento da magazzino);
- Radio: circa centoquattromila ore (cinquantunomila da messa in onda quotidiana; cinquantatremila da magazzino);
- Cartaceo: circa venticinquemila foto catalogate e digitalizzate; circa ottantamila copioni catalogati; duemilacinquecento manifesti pubblicitari storici catalogati e digitalizzati.

Il Catalogo multimediale ha promosso l'utilizzo di repertorio da parte delle tre reti generaliste Rai. In termini di utilizzo parziale e/o di riutilizzo in *compilations* e simili, con l'esclusione delle repliche, RaiUno nel 1999 ha utilizzato centoquarantasette ore di repertorio, nel 2002 ne ha utilizzate quattrocentoventinove con un incremento del centonovantadue per cento. RaiDue cinquantasei ore nel 1999, novantaquattro nel 2002. RaiTre trecentodiciotto ore nel 1999, quattrocentottantasette nel 2002.

Il Catalogo multimediale è nato come strumento di ricerca e utilizzo interno alla Rai ma, dal giugno 2003, sono attive quattro postazioni aperte al

pubblico presso la Mediateca di S. Teresa a Milano, nell'ambito di un progetto cui partecipano il Ministero per i beni e le attività culturali, la Regione Lombardia, la Provincia di Milano, il Comune di Milano e la Biblioteca nazionale Braidense di cui la Mediateca è un'emanazione.

Le fonti cinematografiche negli archivi istituzionali. Un 'case history': i cortometraggi della Presidenza del consiglio dei ministri

di Maria Adelaide Frabotta

Gli storici del cinema italiano, e non solo, sono ormai concordi nel riconoscere che il film è una fonte di interpretazione necessaria per studiare la nostra identità nazionale e dunque una ricchezza culturale da preservare.

La memoria dell'uomo non può più prescindere dallo studio di una fotografia o un documentario cinematografico; un libro o una carta d'archivio completano solo parzialmente. L'analisi creativa di questi materiali 'fissa' nell'osservazione degli abiti, nelle conformazioni dei volti, nelle descrizioni filmate di ambienti interni o panorami tutta l'evoluzione di una società.

Ne è stata prova evidente la mostra documentaria *La nascita della repubblica e gli anni della ricostruzione* organizzata presso l'Archivio di Stato di Roma nel 1997 dove furono esposti tutti i tipi di documentazione tra cui la sezione fotografica e sezione video con filmati d'epoca a cura della Rai e dell'Istituto Luce.

Invece il convegno curato dall'Associazione nazionale archivistica italiana sugli archivi del cinema ha finalmente iniziato a delineare le tracce di un percorso metodologico di conservazione a senso unico che non deve fermarsi, soprattutto nelle strutture pubbliche custodi di questa 'memoria' visiva.

Nel 2002 la mostra *Disegnare con la luce*, realizzata presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma, ha evidenziato la salvaguardia della ricchezza e complessità del patrimonio fotografico conservato nelle biblioteche statali.

Il Ministero per i beni e le attività culturali potrebbe dunque riflettere sull'ipotesi di estendere una banca dati nazionale delle immagini anche al patrimonio filmico¹. In particolare le raccolte cinematografiche di documentari prodotti con la collaborazione dell'amministrazione pubblica possono consentire di ricostruire un capitolo poco esplorato della nostra storia che riguarda l'evoluzione della comunicazione istituzionale in rapporto all'informazione-formazione verso l'opinione pubblica.

La schedatura di materiale foto-cinematografico presso le biblioteche come la inventariazione negli archivi pubblici dischiuderà al mondo della ri-

¹ MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, *Disegnare con la luce. I fondi fotografici delle biblioteche statali*, a cura di ALBERTO MANODORI, Roma, Retablo, 2002.

cerca il vantaggio di collegare gli studi storici sul nostro paese con i sistemi di comunicazione utilizzati dalle strutture pubbliche per informare almeno lungo qualche decennio, sulla loro attività politico-amministrativa.

Nel secondo dopoguerra la produzione di cortometraggi definiti 'educativi' era gestita quasi esclusivamente dall'iniziativa privata. Grazie ad un articolo di legge sull'ordinamento della cinematografia i principali produttori di quel periodo fornirono al rinascente Stato un contributo copioso di documentari².

Il monopolio di alcune case (Astra Cinematografica, Documento Film, Sedi) su questi filmati commissionati dallo Stato aveva sicuramente interferito e impedito il rinascere di una iniziativa pubblica causa la disastrosa condizione dell'Istituto Luce. Tuttavia alcune pubbliche amministrazioni riuscirono ad avviare con coraggio e relativa buona capacità professionale cortometraggi che dovevano sostenere i loro progetti destinati alla complessiva ricostruzione nazionale.

Grazie all'utile repertorio del Registro pubblico speciale per i cortometraggi tenuto dalla SIAE risultavano depositati molti documenti filmati curati dalle amministrazioni centrali ed enti collegati.

Il Ministero delle poste e telecomunicazioni possedeva un proprio reparto cinematografico³ di cui si ha traccia con due cortometraggi completati nel 1952 (*Posta Minore*) e nel 1953 (*Parole sul fondo*). Sicuramente erano stati prodotti per testimoniare l'impegno innovativo dell'Amministrazione nel ripristinare i servizi postali, telegrafici e telefonici. Il Ministero dell'agricoltura e foreste invece commissionava documentari informativi sulla nuova economia agricola attraverso la Direzione degli affari generali, considerando dunque i filmati un documento di elevata immagine per la struttura.

Nel 1952 ad esempio era stato girato *Meccanizzazione in agricoltura*, quando cioè lo Stato, nella rappresentanza del suo governo, concentrò tutto il suo potere amministrativo sulla radicale trasformazione dell'economia nazionale da agricola a industriale. Si trattava di pubblicizzare nuove tecniche di raccolta svecchiando prima di tutto l'obsoleto macchinario utilizzato dagli agricoltori.

Infine il Consiglio nazionale delle ricerche in collaborazione con l'Istituto di psicologia dell'Università di Roma produceva nel frattempo documentari a carattere scientifico per testimoniare lo sviluppo della ricerca in Italia ed aprire un varco di collaborazione con le Università di tutto il mondo.

Ma il CNR non era l'unico ente pubblico a testimoniare la propria politica di ricostruzione. Qui di seguito si elencano i titoli di altri enti che lascia-

² Legge sul cinema.

³ Per gli studi sulle amministrazioni pubbliche, vedi GUIDO MELIS, *Storia dell'Amministrazione italiana*, Bologna, Il Mulino, 1996.

rono la loro testimonianza con materiale cinematografico: ENIT (le serie *Accade in Italia*, *Monti e boschi del Molise* del 1954); Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente (*Tra jungle e pagode* del 1955, *La valle dello Swat*, *Scavi nel Pakistan*, *Viaggio nel Pakistan* del 1958); Associazione nazionale fra gli enti di assistenza (*Contro la miseria*, documentario sulla prima mostra della sicurezza sociale tenutasi nel 1950); Opera della valorizzazione della Sila (*È cominciato in Calabria* del 1952, *Gente in Sila* del 1955); Ente per la valorizzazione del territorio del Fucino (*C'era una volta un lago* del 1956); Azienda di Stato per le foreste demaniali (*La pattuglia* del 1956, *La foresta del Circeo* del 1956); Ente trasformazione fondiaria e agraria della Sardegna (*Castiadas* del 1953, *Assalto alla bosaglia* del 1954); Ente autonomo Mostra d'oltremare e del lavoro italiano nel mondo (*Lavoro italiano in Somalia* del 1954); Sezione speciale per la riforma fondiaria in Puglia, Lucania e Molise (del 1954) nn. 25, 45, 67; Ente provinciale per il turismo di Catanzaro (*Terra fra due mari* del 1955); Ente per la colonizzazione della Maremma Tosco-Laziale (*Storia di una terra* del 1955).

A questo si aggiunge l'attività del Comitato nazionale per la produttività istituito con d.p.c.m. del 22 ottobre 1951, il quale aveva previsto al suo interno una vera e propria cineteca composta da seicento titoli di film italiani e stranieri sui seguenti argomenti: organizzazione della produzione, meccanizzazione e automazione, organizzazione del lavoro, distribuzione, istruzione professionale e ricerca.

Un secondo aspetto che giustifica la necessità di ritrovare e conservare questi materiali riguarda il sistema di distribuzione che l'amministrazione pubblica adottava. Il Ministero della pubblica istruzione aveva allestito una propria cineteca autonoma la cui raccolta nei primi anni cinquanta raggiungeva la cifra di quasi centocinquanta film. In mancanza di fondi per la produzione di nuove pellicole, la cineteca possedeva solo cortometraggi acquistati da cineasti privati e da società commerciali. Molte erano copie nuove di vecchi documentari fuori commercio.

Questi filmati dovevano soddisfare l'obiettivo ambizioso di coprire tutta la rete scolastica italiana nonché di raggiungere le scuole istituite all'estero con il contributo di ambasciate e consolati. La distribuzione nelle scuole era organizzata direttamente dal Ministero della pubblica istruzione tramite la sua cineteca centrale che a sua volta riforniva i novantadue centri di cinematografia scolastica istituiti negli anni Cinquanta presso ogni Provveditorato agli studi. Il totale si aggirava annualmente intorno alle tremila copie.

Il Ministero degli affari esteri era il tramite amministrativo per giustificare tutta questa produzione statale diretta al pubblico mondiale. Si trattava di esportare i modelli di ricostruzione nazionale fuori dei nostri confini e ricevere in cambio un utile plauso internazionale al progresso economico in atto.

La Presidenza del consiglio dei ministri interagiva con questo Ministero, soprattutto quando si trattava di esportare cortometraggi dedicati alle comunità italiane all'estero. Non è casuale se la scelta del *'case history'* parte da questa istituzione, l'unica a possedere una raccolta cinematografica non commerciale completa e senza dispersioni. I documentari dell'attuale Dipartimento informazione ed editoria interno alla Presidenza del consiglio portano la prima data del 1952 quando un arguto direttore generale, Gastone Silvano Spinetti, già conosciuto ai tempi del Ministero della cultura popolare, ottenne da Alcide De Gasperi, al suo settimo mandato di presidente del Consiglio, l'assenso per costituire un Centro di documentazione governativo. Era una struttura ben organizzata e politicamente garantita da un ordine di servizio firmato dal sottosegretario alla Presidenza del consiglio onorevole Umberto Tupini⁴. Presentava solo qualche anomalia di riconoscimento amministrativo che sarà poi il motivo del suo scioglimento.

La sua attività doveva in realtà essere inglobata nel Servizio informazioni e ufficio della proprietà letteraria artistica e scientifica che dal 1948 aveva l'incarico di lavorare su stampa radio e mezzi di comunicazione con delega dal governo. Spinetti però era uomo di grande autonomia e preferì lavorare come Centro di informazione e documentazione ad uso diretto del presidente del Consiglio. De Gasperi aveva instaurato un rapporto preferenziale con Spinetti del quale aveva argutamente recepito le idee innovative sulla comunicazione governativa. Ogni proposta che arrivava al suo vaglio soddisfaceva in pieno l'idea di presentare una nazione rifondata sui principi dell'attuale democrazia, secondo gli schemi del programma governativo, unico valido modello politico e sociale.

L'idea conduttrice di ogni documentazione esibita, sia cartacea che viva, dava consistenza e realtà materiale a uno Stato affidabile, pronto a raccogliere le speranze di un popolo che vuole rinascere. La costituzione infatti di un ufficio cinematografico che affiancasse la stampa di opuscoli e manifesti propagandistici consentì di creare un pacchetto vincente di documentazione istituzionale distribuita su tutto il territorio nazionale.

Sino al 1995 la Presidenza del consiglio ha prodotto cinquecento cortometraggi. La loro qualità tecnica è elevata; sono stati riversati dai 35mm originali in sistema VHS per consentire di poter essere visionati senza rischio di dispersione ed essere richiesti presso l'attuale Dipartimento informazione ed editoria, erede diretto del Centro documentazione e subito dopo Direzione generale per l'editoria.

Operando su materiali contigui a quelli del neorealismo, il governo soprattutto aveva deciso l'utilizzazione del cinema come mezzo capace di avere

⁴ Cfr. MARIA ADELAIDE FRABOTTA, *Il governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2002.

un'incidenza ambientale quanto più diffusa possibile e, nel giro di poco tempo, accanto ai messaggi trasmessi, diventare un 'agente pacifico' del mutamento sociale, un acceleratore sulla strada di un benessere sempre più alla portata delle grandi masse.

Ogni tono eccessivamente trionfalistico era accuratamente evitato, adottando piuttosto delle forme di racconto e di rappresentazione fondate sui dati e sui confronti con il passato. Il ruolo del governo non era mai enfatizzato: per lui parlavano le cose mostrate, le realizzazioni al Sud e al Nord, i rapidi mutamenti degli standard di vita.

Nell'utilizzo della forma del cortometraggio, strumento a metà strada tra il cinegiornale e il documentario, sparivano volti, maschere e icone del potere e al loro posto si mostrava una presenza discreta benefica del potere stesso, che si traduce in realizzazioni e progressi di ogni tipo ed ha una visibilità fisica nella realtà, nell'efficienza dei servizi, nella distribuzione della spesa pubblica e non nelle singole persone.

Rispetto al passato il mezzo cinematografico veniva ad assumere, fin dai primi cortometraggi, un ruolo che era nello stesso tempo *deittico*, di conoscenza del nuovo stato delle cose e dei processi di trasformazione in atto della vita collettiva voluti dallo Stato, *cognitivo*, di confronto costante con le realtà che ci si è lasciati alle spalle per eliminare con i dati di fatto qualsiasi ritorno nostalgico al ventennio, e *performativo*, di guida a delle forme di benessere e di consumi che lo Stato rende possibili e a portata di mano.

Non c'era nulla di magico e di miracolistico nel nuovo volto dell'Italia degli anni Cinquanta e soprattutto la trasformazione in atto non era frutto del potere di un individuo, quanto di una volontà collettiva. Ci troviamo di fronte a un uso ibrido e per molti aspetti originale del cortometraggio governativo: nel calderone entrano in varia misura ingredienti e moduli di derivazione neorealista, del cinegiornalismo del ventennio e di quelli successivi privati, come *La Settimana Incom* che richiama lo stile del *newsreel* americano.

De Gasperi tentava di attuare questo compito agli inizi del decennio '50 con un progetto di comunicazione istituzionale che proponeva lo Stato come agenzia di servizio per la garanzia, la produzione e la distribuzione di beni pubblici.

Il programma era tuttavia influenzato dal perenne timore, condiviso dal suo elettorato, dell'avanzata delle sinistre, che lo costringono ad allearsi con i settori conservatori della burocrazia amministrativa e a trasformare gli obiettivi di comunicazione in pura propaganda a favore delle positive scelte dei suoi governi.

La consistenza demografica dell'Italia tra il censimento nazionale dell'aprile 1936 e il più recente del novembre 1951 era cresciuta impetuosamente – nonostante la guerra – portando ad un incremento di circa cinque milioni di

abitanti. La società era vitale quanto non lo era mai stata, pur uscendo da un periodo difficile che l'ha costretta alla massima frugalità e risparmio. I beni di prima necessità erano sempre più alla portata di gran parte della popolazione. Il governo assecondava questa tendenza puntando sull'obiettivo dell'aumento dei consumi. I cortometraggi prodotti sull'argomento offrivano immagini basate sulla gioia del consumismo e l'impiego e l'acquisto sempre più diffuso di beni voluttuari, basi fondamentali per una società produttiva e costruttiva. Contemporaneamente lo Stato provvedeva alla soddisfazione di vari tipi di bisogni e di esigenze, materiali e immateriali. Il telefono collegava le città ai piccoli villaggi e diventava così un mezzo necessario alla vita quotidiana. Si passava da un milione di abbonati nel 1950 ai due milioni nel 1956, per superare nel 1960 i tre milioni.

La Presidenza del consiglio, consapevole di rivolgersi a un pubblico attento e sensibile ai benefici effetti del sistema consumistico finanziava altri cortometraggi in cui si esaltavano le nuove condizioni di vita raggiunte dalla popolazione, l'inizio di elementari forme di consumi collettivi, il lasciarsi alle spalle le paure, la fame, la miseria, grazie agli interventi della ricostruzione governativa economicamente sostenuta dal Piano Marshall.

La politica estera italiana risentiva dello stesso clima che ogni nazione stava vivendo in questi anni dopo la fine della II° guerra mondiale. Gli obiettivi erano comuni anche se cambiava la posizione di perdente o vincente nel conflitto. Si trattava per tutti di ricostruire la propria immagine al di fuori dei confini, riguadagnare una credibilità politico-economica e difenderla dai difficili equilibri internazionali che andavano sempre più organizzandosi in blocchi ideologici.

Il Programma di ricostruzione europea (ERP), formulato dall'allora segretario di Stato generale George C. Marshall, stava per concludersi entro il 30 giugno 1952, data limite oltre la quale il governo americano avrebbe chiesto ai diciotto Paesi assistiti la sintesi dell'obbligatoria ripresa economica.

Per la diffusione di tutto il materiale cinematografico descritto le iniziative erano molteplici. In Italia la Presidenza del consiglio utilizzava cinemobili e cinemostre; alternativamente i cortometraggi circolavano nelle sale cinematografiche dei grandi centri.

La società privata Documento Film nel decennio cinquanta aveva concluso un accordo commerciale con la Presidenza del consiglio per curare la rete di distribuzione nelle sale cinematografiche del territorio nazionale, suggerendo anche l'abbinamento a film di sicuro successo commerciale. Intanto il Centro di documentazione, poi Direzione generale, sino a metà degli anni sessanta provvedeva alla gestione e agli itinerari prestabiliti dei cinemobili e cinemostre su tutta la penisola.

I sedici cinemobili erano di proprietà Presidenza del consiglio. Si trattava di piccoli cinema ambulanti dotati di schermi e casse acustiche per il sonoro. Quindici macchine erano state appositamente costruite nel 1952 mentre una di vecchio modello fu ereditata dall'ex Istituto Luce con consegna alla Presidenza del consiglio dei ministri nello stesso anno. L'impianto di proiezione a 35mm era garantito da uno schermo montato sull'istante con telaio metallico. Solo nel 1953, ventuno mezzi dell' 'Epoca' si affiancarono per rafforzare questo servizio.

Gran parte del patrimonio professionale impiegato dal Luce (registi, sceneggiatori, speaker) ritornava a servire lo Stato con tecniche sì utilizzate per i cinegiornali degli anni '30 ma costruendo contemporaneamente con la loro esperienza tanti piccoli monumenti o lavori cinematografici che celebravano le imprese governative. L'utilizzo di queste macchine era necessariamente limitata al periodo della buona stagione, dalla primavera all'estate. Percorrevano la penisola secondo itinerari prestabiliti dal direttore generale della struttura e concordati, dopo l'assenso del presidente del Consiglio, con gli addetti stampa delle province.

Il programma si articolava su sette documentari al giorno, soprattutto nel 1954 quando vennero presentati i primi cortometraggi a colori. La durata complessiva della manifestazione non superava l'ora e mezza con un breve intervallo centrale.

Dal 1957, quando il Centro documentazione subì la prima radicale riorganizzazione amministrativa, gli itinerari prestabiliti si estesero con maggiore frequenza anche nell'Italia settentrionale, aumentando così il personale addetto a queste trasferte stagionali. Le cinemostre ebbero inizio il 19 aprile 1954. Anche qui si trattava di automezzi forniti di proiettore sonoro da 35mm e pannelli smontabili in legno sui quali venivano riportati dati significativi di documentazione. Questi pannelli proprio per la loro funzione volante di manifesti murari ogni due anni cambiavano grafica e contenuto mentre le cifre subivano verifiche annuali.

Le cinemostre visitavano comuni con più di diecimila abitanti e sostavano in ogni centro due giorni, esponendo i due pannelli e effettuando le proiezioni nelle due serate. Gli itinerari di questi mezzi sono stati effettuati principalmente nelle regioni dell'Italia centro meridionale e nella Sicilia. Molto successo ebbe ad esempio tra il 1955 e il 1956 la cinemostre mobile sulla NATO, che percorse soprattutto l'Italia centro meridionale, sostando in particolare modo nei principali centri della Sicilia.

Anche i filmati del Ministero dell'agricoltura venivano distribuiti per mezzo dei cinemobili; la rete di distribuzione era gestita dagli Ispettorati agrari provinciali. Ad eccezione dei film prodotti dal Ministero delle forze armate che si proiettavano in sedute speciali destinate solo al personale militare

tutti gli altri enti (ENPI e INAIL) utilizzavano i centri periferici scolastici creati dal Ministero della pubblica istruzione.

La distribuzione diretta all'estero passava per le rappresentanze diplomatiche nazionali e gli Istituti italiani di cultura tramite la Direzione generale per le relazioni culturali con l'estero del Ministero degli affari esteri (MAE). Questi ultimi dal 1947 effettuarono indagini e relazioni riguardanti le collettività italiane all'estero per proporre iniziative sulla cultura nazionale in collaborazione con la Presidenza del consiglio.

Mentre si garantiva la costante presenza di una delegazione italiana nelle principali manifestazioni internazionali, le *Settimane del film italiano* organizzate dalla Direzione generale per le relazioni culturali (DGRC) contavano sul contributo della documentazione cinematografica governativa. A questo scopo era stato costituito presso il Ministero un centro di smistamento di documentari destinati ad essere inviati agli uffici di rappresentanza all'estero ed essere proiettati presso gli enti culturali e stranieri. Il bollettino «Informazioni Culturali» consentiva la diffusione delle attività.

Nel 1958 la Direzione generale decise di ampliare il proprio traffico distributivo collaborando con Unitalia, un organo semiufficiale che si occupava della diffusione dei film italiani all'estero, all'infuori del circuito commerciale. Per i film non commerciali si era obbligati ad acquistare i diritti di riproduzione e proiezione all'estero.

Gli accordi culturali raggiunti dall'Italia con i vari paesi del mondo non prescindevano mai dalla distribuzione dei nostri filmati. Le Commissioni miste che esaminavano tali accordi ritenevano sempre prioritario definire le regole per lo scambio di film documentari ed educativi. Da questo punto di vista risultò molto importante il convegno dei direttori degli Istituti di cultura nel gennaio 1961.

Tra i vari argomenti si discusse dettagliatamente il problema dell'utilizzo di sistemi audiovisivi per la diffusione della cultura all'estero. Gli stessi direttori conclusero il dibattito segnando delle linee di comportamento:

«... raccomandano vivamente all'attenzione vigile dei superiori uffici il cortometraggio culturale come uno dei mezzi più sicuri di penetrazione nei ceti stranieri più desiderosi di conoscere problemi, aspetti e concrete realizzazioni della nostra cultura e raccomandano di invitare i massimi Enti culturali, accademici e soprattutto i grandi complessi economici a collaborare alla creazione di una collana di cortometraggi specialmente predisposta per l'attività tecnico-didattica degli operatori culturali all'estero»⁵.

⁵ MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, DIREZIONE GENERALE PER LE RELAZIONI CULTURALI, *Verbale dei Direttori degli Istituti Italiani di cultura nell'Europa e nei paesi del Mediterraneo*, Roma, Ministero degli Affari Esteri, 1961, Allegato B.

In realtà questa sollecitazione proveniva dalle numerose attività che quasi tutti gli Istituti portarono avanti sin dai primi anni cinquanta. L'Istituto italiano in Madrid ad esempio possedeva una cineteca di film, fiction e documentari. Nel 1955 si poteva contare il cospicuo fondo di centocinquanta documentari, in parte acquistati o in deposito periodico. Gestiva un proprio cine-teatro dove proiettare e collaborava con i vari cineclubs spagnoli fornendo loro soprattutto i documentari.

Grazie al rapporto con l'Unitalia si programmavano a scadenza annuale *Le Settimane del Cine e Documentario Italiano*.

L'Istituto italiano di cultura a Innsbruck curava anche la proiezione di documentari culturali italiani in occasione della *Settimana delle Nazioni Unite* e della *Settimana europea* promossa dal Centro culturale americano e della *Settimana italiana* organizzata dall'Accademia commerciale di Innsbruck in collaborazione con l'Istituto italiano di cultura. L'Istituto di cultura italiano a Beirut nel 1955 comunicava in via di formazione la cineteca, operativa dopo poco tempo. Anche l'Istituto italiano in Portogallo aveva costituito un primo nucleo di filмотeca (14 film) nel 1955. Nell'Istituto ungherese invece era stata prevista una sala di proiezione nonché tutta l'attrezzatura moderna cinematografica. Infine in Germania, soprattutto presso la numerosa comunità italiana di Colonia, venivano organizzate serate di documentari per i lavoratori.

La necessità di una banca dati nazionale sulle immagini porterebbe insomma a compimento la ricognizione di tutta questa attività pubblica cinematografica, ora frazionata tra la dimenticanza di qualche archivio e la poca conoscenza dei fondi completi giacenti presso le biblioteche della pubblica amministrazione.

Cinefiat.

La memoria del cinema in un archivio d'impresa

di Maurizio Torchio

La sensibilità storica verso il patrimonio audiovisivo Fiat è maturata negli anni Ottanta, insieme al lancio del Progetto Archivio Storico. Da allora si è catalogato, riversato, cercato di facilitare la fruizione.

Cominciamo dalla catalogazione. Ad oggi, sono state schedate circa sedicimila pellicole e seimila video. Il che, naturalmente, non equivale a ventiduemila titoli. Le sedicimila pellicole comprendono tagli, internegativi, lavanda, colonne sonore, copie plurime dello stesso titolo. Dei seimila video, molti sono spot e *convention* di recente produzione, ancora utilizzati nella quotidianità della comunicazione aziendale. Oppure sono riversamenti da pellicola, con conseguente, fortissima sovrapposizione con l'insieme precedente.

In conclusione, ad oggi possiamo stimare intorno ai milleseicento titoli il patrimonio audiovisivo storico.

Per salvaguardarlo, negli anni Ottanta diciotto ore furono riversate su dodici laservision Philips. Fu uno dei primi videolettori in Europa. Tuttora funzionante, è diventato quasi un'attrazione in sé. Recentemente, il deposito di video e pellicole, a Mirafiori, è stato completamente ristrutturato. Quest'anno, infine, milletrecentocinquanta titoli (telecinemati per l'occasione, e/o provenienti da formati a rischio, come U-matic e Bvu) sono stati riversati su Digital Betacam.

Per facilitarne la fruizione, nel 1999 venne attivata, all'interno dell'Archivio storico Fiat, una postazione interattiva, con dieci ore di filmati compressi in Mpeg2 consultabili attraverso una base di dati dedicata. Da quest'anno, un nuovo computer ospita il data base completo dei seimila video, oltre mille dei quali sono direttamente visionabili, per un totale di duecento ore.

La quasi totalità dei filmati storici, dunque, è finalmente consultabile da studiosi e filmmaker. Inoltre, l'Archivio conserva alcuni documenti non-film: cataloghi, foto di scena – poche – e soprattutto i *Diari dell'Ufficio stampa e propaganda*, dal 1947 al 1972.

Il termine 'diario' non deve trarre in inganno: sono i verbali delle riunioni settimanali fra i responsabili dell'Ufficio stampa – Gino Pestelli prima, Mariuccia Rubiolo poi – e i loro superiori della Direzione commerciale.

Ma veniamo ai film. Che tipo di film sono? Innanzitutto, sono abbastanza lunghi. Anche quelli che dovrebbero durare meno – le pubblicità di prodotto – indugiano volentieri sui quattro, cinque minuti.

Spesso salgono a dieci, anche trenta. Ma in questi casi è forse meglio parlare di documentari di prodotto. Il prodotto diventa lo spunto - qualche volta il pretesto - per raccontare una storia. E il prodotto, ricordiamolo, non è necessariamente un'autovettura. Ci sono camion, trattori, treni, aeroplani, motori per navi, macchine movimento terra, frigoriferi, ricambi, e persino dighe, ponti, robot.

Molti sono resoconti di viaggi. Una nuova vettura non pare affidabile se non la si vede correre nel deserto, sui ghiacci, nella steppa. Tanto più pacato e cittadino l'aspetto - la 1100, l'850, la 124¹ - quanto più estenuanti le prove fuoristrada. Non si tratta solo di mostrare la solidità e l'affidabilità del mezzo. C'è da sottolineare la *grandeur* e la proiezione internazionale dell'azienda. Quella stessa internazionalità che fa doppiare i film anche in diciannove lingue² - esperanto incluso - non sempre facili da piazzare. I registi, dal canto loro, viaggiano volentieri, insieme al prodotto - e a volte più del prodotto -: filmano la natura e il folklore locali. I camion - con la loro potenza e autonomia - non mancano certo l'appuntamento con l'esotico³. Perfino con un documentario sulle scavatrici⁴, Victor De Sanctis riesce a girare tutta l'Italia, dalla Sicilia alle Alpi.

Ma il documentario di prodotto più classico non si limita a mostrare le 'prove su strada'. Parte dal progetto, dallo stile, dall'innovazione, dall'organizzazione produttiva. In altre parole, sfuma nel documentario istituzionale, nel quale il soggetto principale è l'impresa. Documentario istituzionale per eccellenza è *Terra, mare, cielo*⁵: visione d'insieme dell'articolazione produttiva e assistenziale della Fiat. Quasi un bilancio per immagini. Ma istituzionali sono anche i documentari dedicati a singole parti del processo produttivo. *Le officine di corso Dante* (1911), il primo documentario di datazione attendibile e sicura committenza aziendale, rientra in questa categoria. Istituzionali sono anche i film dedicati a quelle che oggi chiameremmo *issue*, o temi caldi nel dibattito pubblico: l'automazione, l'ambiente, la sicurezza, il consumismo⁶.

In un'altra categoria - sebbene anch'essi, spesso, con finalità istituzionali - possiamo raggruppare i film dedicati alla celebrazione di eventi. L'inaugu-

¹ *Transafrica Fiat 1100R* (1961), *Fiat 850* (1964), *Fiat 124* (1968).

² È il caso, ad esempio, di *Fiat 124* (1968), prodotta in diciannove edizioni: dal finlandese al magrebino, dal russo al giapponese. Dunque anche per mercati - il Giappone - dove la quota di penetrazione Fiat era praticamente inesistente.

³ Ad esempio *Uno Zambia per Lusaka* (1967), *African Roads* (1969), *Rotta Karachi* (1976).

⁴ *Cingoli per l'industria* (1963).

⁵ All'originale, dell'inizio degli anni Trenta, ha fatto seguito, con lo stesso titolo, un film del 1958 di Stefano Canzio, anch'esso finalizzato a dare un'idea della vastità e diversità delle produzioni Fiat.

⁶ *Alcune applicazioni dell'automatismo alla Fiat* (1957), *Cartoons* (1977), *Operazione sicurezza* (1966), *Consumerismo* (1976).

razione di una nuova filiale⁷, un raduno⁸, la visita di una personalità⁹, la costruzione di uno stabilimento¹⁰, possono diventare occasioni per lanciare messaggi di modernizzazione, o sottolineare alcuni tratti dell'identità aziendale.

C'è poi il filone dei film di formazione. Il ciclo di sei lezioni de *La grammatica del fresatore* (1960) è un esempio di formazione pura: un corso completo per fresatori, fitto di procedure, tecniche, problemi. Più spesso, si mescolano finalità diverse. Spiegare come muoversi nella realtà di fabbrica, le norme antinfortunistiche, come bollare, come riconoscere i diversi ruoli della gerarchia di officina¹¹. Oppure illustrare un nuovo sistema logistico: con i flussi che legano programmazione, produzione, distribuzione e vendita¹². In entrambi i casi, accanto all'intento formativo c'è la volontà di mostrare un'attenzione e una sensibilità nuova verso determinati interlocutori. Nei due esempi: operai e concessionari. Formazione e relazioni pubbliche procedono insieme. Infine, per gli estimatori, troviamo innumerevoli cronache di corse, gare, record, rally. Ricapitolando:

- pubblicità;
- documentari di prodotto – con l'ampio sottoinsieme dei racconti di viaggio;
- documentari istituzionali – presentazione di aziende o di parti del processo produttivo; filmati dedicati a singole *issue*;
- celebrazione di eventi;
- formazione;
- rally e corse.

Ma i filmati più interessanti, vale ripeterlo, sono quelli che, più o meno consapevolmente, resistono a questa tipologia, situandosi all'incrocio fra generi diversi.

Le occasioni per vederli erano, tutto sommato, numerose. La durata, e qualche volta la seriosità dei temi, non spaventavano reti televisive dal palinsesto semivuoto. Ma certo non era la televisione lo sbocco naturale. Pensati,

⁷ *Inaugurazione della società anonima Fiat Brasileira* (1934), *La filiale di Ginevra* (1958).

⁸ *Agricoltori in città* (1957).

⁹ L'Archivio Fiat conserva i girati di molte visite agli stabilimenti – da Gronchi a Saragat, da Mobutu a Ceausescu e poi il Negus, Tito, Walt Disney, il Papa – successivamente montati nei cinegiornali.

¹⁰ *I nuovi stabilimenti Fiat Mirafiori* (1937), *Una gran impresa* (1953), *Uno stabilimento grande e subitito* (1973).

¹¹ *Quel primo giorno in fabbrica* (1972), *Incontri in fabbrica* (1976).

¹² *Nuovo sistema logistico Fiat* (1979).

e spesso realizzati, dalla Fiat, questi film venivano anche distribuiti e proiettati, innanzitutto, dalla Fiat: nella scuola allievi, negli stand dell'azienda a fiere ed esposizioni, nelle sedi di rappresentanza all'estero, nelle vetrine dei negozi Fiat di Roma, Milano e Torino; e poi le Mattinate Cinefiat, la domenica, al cinema Reposi o al Teatro Agnelli di Torino, per dipendenti e familiari, con l'abbinamento: film di richiamo/documentario Cinefiat.

Qualche volta i film Fiat si inserivano nel normale circuito cinematografico, sia autonomamente sia - con le modifiche necessarie ad aggirare il divieto di pubblicità - all'interno dei cinegiornali. Più spesso, venivano proiettati nei cinema parrocchiali.

Per la storia del cinema, un interesse particolare riveste quel sottoinsieme dei film commissionati dalla Fiat che fu il Cinefiat vero e proprio.

Il Cinefiat infatti non fu soltanto un marchio, o un committente. Fu un pezzo di azienda che ideava, girava, sviluppava e distribuiva film, «poiché l'esperienza c'insegna che bisogna fare da noi, in casa nostra, pur valendoci di qualche collaborazione esterna»¹³. Durò dall'inizio degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta.

Già nel '51 e nel '52 vengono realizzati alcuni documentari a cura dell'Ufficio stampa e propaganda Fiat. Ma probabilmente è il 1953 la data di nascita più rappresentativa. È infatti nel '53 che le pressioni di Gino Pestelli¹⁴ per dotarsi di uomini e mezzi in grado di adempiere al 'compito cinematografico' si fanno martellanti, e incominciano le proiezioni nelle vetrine:

«Lo sviluppo di una attiva cineteca Fiat è elemento ormai indispensabile della propaganda e della pubblicità. Mentre la televisione sta per avanzare anche in Italia, e il mondo della cinematografia sta per essere rivoluzionato dal film tridimensionale, il meno che si possa fare ora nelle nostre vetrine è di proiettare a colori documentari interessanti, vivaci, curiosi, istruttivi. In prosieguo di tempo ci occorrerà un'attrezzatura adeguata, di mezzi e di personale, per adempiere al nuovo compito»¹⁵.

Del resto, Pestelli ritiene che la scelta di 'fare da sé' non sia un'eccentricità della Fiat. Nel '56, di ritorno dalle *Giornate internazionali del film industriale e sociale* di Bruxelles, nota:

«La tendenza delle grandi aziende industriali è di farsi i films da sé, attrezzandosi in un proprio "Centro cinematografico", con mezzi e uomini propri, pur valendosi di

¹³ 7 luglio 1953. Tutte le citazioni non diversamente specificate si riferiscono ai *Diari dell'Ufficio stampa e propaganda*.

¹⁴ Gino Pestelli (1885 - 1965) fu dal 1929 a capo dell'Ufficio (poi Direzione) stampa e propaganda.

¹⁵ 19 maggio 1953.

collaboratori esterni. Così fa la Fiat, e così fa anche la Renault, di cui era presente il capo del Servizio Cinema»¹⁶.

L'argomento principe a favore del *make* è rappresentato, come quasi sempre alla Fiat, dai costi: «l'esperienza dimostra che possiamo fare buoni documentari, risparmiando denaro con la produzione diretta»¹⁷.

Ma è un argomento che non va preso troppo sul serio. Tecnologie, professionisti, materiali, *location*, devono essere all'altezza della più grande industria privata italiana. «L'ha fatto la Fiat». Il 35mm, ad esempio, è d'obbligo:

«A differenza di quel che si vede generalmente in vetrine di negozi noi proiettiamo a passo normale: non il piccolo schermo trepidante del film di 16mm, ma uno schermo abbastanza grande su cui il film scorre luminoso, nitido anche nelle ore diurne, e naturalmente sonorizzato e parlato»¹⁸.

Anche alle già citate *Giornate internazionali del film industriale e sociale* di Bruxelles «prevalgono il passo ridotto e il bianco e nero», ma la Fiat presenta quattro film a colori, 35mm.

Vera o esagerata che fosse, la superiorità tecnologica era uno dei migliori linguaggi a disposizione di Pestelli per spiegare il Cinefiat ai suoi capi.

Qualche volta, la passione tecnologica andava fuori controllo. E i costi con lei. Per le celebrazioni di *Italia '61*, la Fiat decise di offrire alla città e all'Italia un Circarama, su licenza e con tecnologia Disney. Per girare si usò un congegno composto da nove macchine da presa 16mm. Insieme, garantivano una ripresa a 360 gradi. Il ministero della difesa mise a disposizione un C119 per le riprese aeree. I 16mm vennero poi gonfiati a 35, e si costruì una sala cinematografica circolare, con nove proiettori a 35mm contemporaneamente in azione.

Al di là degli eccessi, l'attenzione per la tecnologia resta un tratto di fondo. E non c'è da stupirsi se uno dei registi meglio sintonizzati con il Cinefiat fu proprio l'ingegner Victor de Sanctis, noto più per le sue innovazioni tecniche che per i suoi film¹⁹.

Se davvero qualcosa si risparmiava, era probabilmente sui divi. Niente stelle al Cinefiat. Certo, nei filmati pubblicitari non mancano i *testimonial* famosi. Ma la quasi totalità dei cast e dei registi è composta da eccellenti pro-

¹⁶ 11 dicembre 1956.

¹⁷ 14 aprile 1953.

¹⁸ 7 luglio 1953.

¹⁹ Fra i fondamentali contributi di De Sanctis alla ripresa subacquea: nel 1948 costruisce una custodia subacquea in ottone cadmiato, per la cinepresa Vidamo della Zeiss, attualmente conservata al Museo nazionale del cinema di Torino.

fessionisti, non da divi. Non c'è spazio per le grandi firme, è il gruppo, l'azienda che conta. Qualche volta non c'è spazio per le firme *tout-court*. È il Cinefiat nel suo complesso, ovvero la Direzione stampa e propaganda, ad assumersi la paternità dell'opera. E anche quando il regista compare, quasi sempre sceneggiatura, operatori, montaggio, restano interni. Una forte somiglianza di famiglia apparenta i Cinefiat, al di là degli stili individuali. È una delle conseguenze del fare il cinema in casa.

L'altra è che, essendo la casa industriale, anche il cinema lo diventa. Industriale nel metodo, non solo nell'oggetto. Industria culturale nell'accezione più letterale del termine, senza contaminazioni da terziario avanzato. Il «compito cinematografico richiede molto continuo lavoro e una adeguata attrezzatura di mezzi e di personale»²⁰. Ecco tutto. L'approccio non è diverso da quello di una qualsiasi altra branca dell'attività Fiat. E nel dicembre 1961, per consuntivare l'anno ai superiori, Pestelli scrive: «Cinefiat – 6 nuovi documentari e una quarantina di nuove edizioni di film precedenti. Circa 20 mila metri di pellicola girata a colori. Un totale di 812 spedizioni di nostri film in Italia e all'Estero»²¹.

In un'azienda incardinata sul valore della produzione, il Cinefiat non poteva che presentarsi come un luogo dove entrano migliaia di metri di pellicola e, dopo «molto e continuo lavoro», sostenuto dagli opportuni investimenti in tecnologia, escono un certo numero di pezzi, prontamente distribuiti in tutto il mondo.

Coerentemente con questa sua radice industriale, a smantellare il Cinefiat saranno non la scomparsa di Pestelli, ma mutamenti organizzativi. Nella seconda metà degli anni Settanta, la Fiat diventa holding. Quelle che prima erano direzioni si trasformano in aziende. Nascono Fiat Auto, l'Iveco, Fiat Allis. Il Cinefiat non è più l'unico riferimento per tutta la galassia Fiat. I suoi tecnici, le sue competenze, vengono suddivisi fra le nuove realtà operative. Resta un nucleo più consistente, quello della Fiat Auto, e il marchio Cinefiat continua a comparire, a intermittenza, fino alla prima metà degli anni Ottanta. Ma ormai l'idea che convenga farsi i film in casa è tramontata.

Oggi, tuttavia, ho scelto di mostrarvi un montaggio di filmati che, per la loro stessa natura, era impossibile realizzare all'interno della Fiat.

Ho scelto il cinema di animazione sia per ricollegarmi all'intervento del dottor Carassi, sia per mostrare come da un vasto archivio audiovisivo d'impresa sia possibile ricavare percorsi interessanti anche passando attraverso generi tutto sommato inusuali per il cinema industriale.

Non voglio rovinarvi il piacere della visione. Vi invito solo a notare l'abisso che separa due moltiplicazioni di autovetture. In *Non è più un sogno*

²⁰ 7 luglio 1953.

²¹ 29 dicembre 1961.

(1932) il protagonista reagisce al moltiplicarsi delle Balilla proclamando allegro: «Non ci sono più pedoni, togliamo i marciapiedi!». E comincia senza indugio ad arrotolare il marciapiede. In *Automania* di John Halas, inserita in *Cartoons* (1977), il moltiplicarsi delle vetture oscura il cielo, con rumore di fauci metalliche, e ha il tono di un incubo da apprendista stregone.

In questo cambiamento possiamo leggere non solo l'evoluzione sociale, ma gli stessi dubbi che, dall'interno, nel '77 portavano la Fiat a chiedersi se il trasporto privato avesse ancora un futuro.

Quanto a *Fiat in casa* (1952), invece, l'introduzione migliore mi pare quella del *Diario dell'Ufficio stampa e propaganda*:

«Questo cortometraggio s'intitola "Fiat in casa!" per giocare sulla sorpresa che non trattasi dell'automobile; e a nostro parere è ben riuscito. Si stacca dalla solita banalità dei filmetti pubblicitari che infastidiscono il pubblico del cinema, non ha niente di tecnico, è una divertente rappresentazione domestica della lavatrice e del frigorifero. L'originalità sta specialmente nel non essere parlato ma cantato, su una musicchetta scritta apposta e un ritornello corale assai orecchiabile. La registrazione è stata fatta a "Radio Basilea" da quell'orchestra e con cantante e coristi ticinesi che lavorano a Lucerna»²².

²² 8 luglio 1952.

BNL e il cinema: 70 anni di rapporti

di *Maurizio Di Russo*

Introduzione

Sono sicuro che molti dei presenti leggendo il programma dei lavori del convegno, si sono posti la domanda sui motivi che possono aver spinto gli organizzatori a dedicare uno spazio di intervento ad una banca e che tipo di rapporto ci possa essere tra arte, di cui il cinema è una espressione, e finanza. Spero che al termine di questo mio intervento i legami che uniscono questi due settori possano essere chiariti.

Cenni storici ed informativi

Il 14 novembre 1935, il Regio Decreto n. 2504 istituì la Sezione autonoma per il credito cinematografico (SACC) presso la Banca nazionale del lavoro.

Inizia così un rapporto che vede la banca e l'industria del cinema condividere un destino che attraversa tutta la storia recente del nostro paese, fino ai giorni nostri (si veda in appendice l'elenco dei film finanziati).

Infatti, a partire da quell'anno il cinema italiano ebbe la possibilità di contare su una vera e propria struttura finanziaria dedicata.

La Sezione, voluta con forte determinazione dall'allora direttore generale della BNL, Arturo Osio, rappresentò nel mondo l'unico esempio di Istituto specializzato nell'esercizio del credito a favore dell'industria cinematografica. Tale credito, a medio e a lungo termine, veniva concesso a favore di enti e privati che operavano nel campo della produzione, della distribuzione e del commercio di pellicole nazionali ed estere.

Sostanziose anticipazioni, erano erogate dalla Sezione sia sulle provvidenze statali rivolte ai produttori, sia sui contributi governativi a sostegno di attività promozionali o di studio nel campo cinematografico.

Nella seconda metà degli anni Trenta del secolo scorso, la produzione cinematografica italiana raggiungeva a malapena il dieci per cento dei film distribuiti sul territorio nazionale. L'iniziativa della nuova legge servì a dare un sostegno al nostro cinema affiancandogli un solido partner finanziario.

Naturalmente, la gran parte degli aiuti erogati dal regime attraverso la banca prendevano la direzione di produzioni propagandistiche finalizzate ad afferma-

re il pensiero ideologico del fascismo presso il popolo italiano, ma grazie anche all'impegno di Osio, i finanziamenti percorrevano anche la direzione dei film popolari, commerciali e di intrattenimento. Nel 1942, la Sezione autonoma per il credito cinematografico aveva erogato fondi per oltre settecento milioni di lire dell'epoca ed aveva eseguito oltre milletrecento operazioni (Fig. 1).

Altrettanto importanti erano i molti interventi finanziari a medio termine a favore delle miglorie tecnologiche, delle ristrutturazioni delle sale cinematografiche o del loro semplice esercizio. Oltre oceano già fiorivano i primi esempi di multisala ancor prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale, un miraggio per l'Italia di allora poi concretizzatosi, grazie all'opera della Sezione, con l'Odeon di Milano a metà degli anni ottanta.

Quando l'Italia si riprese dalla tragedia della seconda guerra mondiale, l'industria del cinema che partecipava alla grande opera di ricostruzione poté contare su un apparato economico e finanziario già strutturato e collaudato. E fu proprio in quel periodo che il cinema italiano ebbe un formidabile nuovo impulso che lo rese celebre ed apprezzato in tutto il mondo. I grandi registi del neorealismo, affiancati da produttori lungimiranti e sostenuti da attori di primissimo livello, poterono ottenere i formidabili risultati artistici che tutti conoscono anche grazie all'aiuto finanziario di una banca che, all'epoca, arrivava a coprire il cinquanta per cento del fabbisogno dell'industria del cinema.

Gli anni Sessanta, poi, fecero registrare lo sviluppo massimo della produzione cinematografica italiana che, dal 1960 al 1964, arrivò quasi a raddoppiare la quantità di film prodotti ogni anno.

Ci furono infine gli anni di crisi tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Novanta in cui si contrassero il numero di biglietti venduti e la quantità di film prodotti. La televisione fece una dura concorrenza alla produzione cinematografica e i film italiani dovettero cedere posizioni nei confronti della grande offensiva delle produzioni delle *majors* statunitensi.

Col passare del tempo, il rapporto tra BNL e industria del cinema si consolidò sempre di più, anche se andò modificandosi a seconda dell'intervento del legislatore: l'avvento della Legge Corona a metà degli anni Sessanta, l'istituzione del Fondo di intervento negli anni settanta, la legge n. 153 del 1994. Nel 1992 la SACC si trasforma in società per azioni e nel 1999 viene incorporata nelle strutture della Banca con la denominazione Sezione di credito cinematografico e teatrale della BNL SpA.

Oggi, la Banca nazionale del lavoro finanzia la produzione, la distribuzione e l'esportazione di film, sia con fondi statali sia con fondi propri. Interviene, inoltre, anche sul terreno del finanziamento delle industrie tecniche e delle sale cinematografiche su tutto il territorio nazionale.

In particolare, per le sale, finanzia l'acquisto dei locali, la ristrutturazione e l'ammodernamento delle sale già esistenti, nonché la realizzazione di nuove sale o di multisale, incluso l'acquisto dell'area.

Gli interventi possono essere effettuati dalla BNL sia con i fondi dello Stato ed in tale caso interviene la Sezione (che opera da Roma ed ha competenza su tutto il territorio nazionale), sia con fondi della banca ed in questa fattispecie è la rete delle filiali ad intervenire utilizzando la sezione come consulente delle varie operazioni.

La gestione dei fondi statali istituiti a sostegno delle attività cinematografiche e, più in generale dello 'spettacolo', è tuttora affidata alla Sezione di credito cinematografico e teatrale della Banca nazionale del lavoro SpA e viene effettuata in stretto collegamento con la Direzione generale per il cinema presso il Ministero per i beni e le attività culturali.

Conclusioni

Oggi come ieri, la BNL rappresenta un valido sostegno finanziario a tutta la filiera dell'industria cinematografica: dall'ideazione fino alle fasi di realizzazione, distribuzione e consumo. Dai set, dalle tecnologie, al *casting* e alla produzione.

Nel passato come banca erogatrice di finanziamento pubblico, oggi come primario istituto di credito privato, la BNL ha offerto ed offre capacità ed esperienze che favoriscono lo sviluppo di questo importante settore della vita culturale ed economica del nostro paese (Fig. 2).

Archivio della Sezione autonoma di credito cinematografico

La documentazione conservata è riferibile per la maggior parte alle serie documentali riferibili ai documenti che, per rispetto degli obblighi di legge, l'impresa è tenuta a conservare «senza limiti di tempo»: statuti della Sezione, bilanci a stampa, verbali del Consiglio di amministrazione e del Comitato esecutivo, libri obbligatori (bilanci, mastro generale, ecc.), situazioni trimestrali dei conti SACC, partitario, verbali del Collegio dei sindaci, imposte e tasse, carteggio del direttore generale Arturo Osio (1925-1942).

Le fonti d'archivio possono, senz'altro, essere divise in due rami:

- quelle dedicate alla operatività della Sezione, quale organismo autonomo con una propria struttura ed organi decisionali rispetto alla banca madre;
- quelli riferibili ai rapporti avuti con l'industria cinematografica.

Purtroppo gran parte della documentazione antecedente gli anni '90 e riguardante soprattutto le pratiche di finanziamento è andata distrutta: in

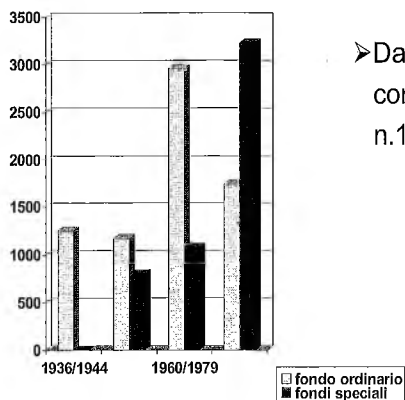
quanto, conclusa l'operazione finanziaria e trascorso il termine decennale di conservazione, la documentazione di supporto non era ritenuta meritevole di essere conservata illimitatamente. Sono così andate distrutte migliaia di pratiche di finanziamenti con tutta la documentazione di supporto (sceneggiature, copioni, garanzie, ecc.) che i vari produttori presentavano per ottenere quanto richiesto. Solo la creazione dell'Archivio storico aziendale e la realizzazione del massimario di conservazione e di scarto della documentazione prodotta e/o ricevuta dalla Banca (avvenuti nel 1994 il primo e nel 1997 il secondo) hanno consentito di dare il giusto riconoscimento all'elevato valore storico/economico intrinseco nei documenti conservati.

Con la documentazione salvata è possibile, comunque, ricostruire importanti pagine della storia del cinema italiano grazie anche alla realizzazione di opportuni strumenti di ricerca (liste di consistenza, banca dati informatizzata dei verbali del Consiglio di amministrazione e del Comitato esecutivo, 1936-1990) che possono aiutare lo studioso nel proprio cammino di ricerca.

È in corso di realizzazione l'inventario analitico dei documenti storici afferenti alla Sezione autonoma di credito cinematografico, la cui versione informatizzata sarà consultabile nel sito web della banca (www.bnl.it) alle pagine dedicate alla cultura.

Bnl e il Cinema

Finanziamenti - le pellicole



➤ Dal 1936 al 2000 sono state complessivamente finanziate n.12.219 pellicole



Fig. 1

Bnl e il Cinema



Stigla grafica della SACC (anni '60)

Manifesto per il 50° della SACC



Locandina del 60° della SACC



Fig. 2

Appendice

Elenco dei principali film finanziati dalla sezione di credito speciale della Banca nazionale del lavoro

1936

Squadrone bianco di A. Genina

Scipione l'Africano di C. Gallone

Il fu Mattia Pascal di P. Cheval Choen

1937

Il carnevale di Venezia di G. Adami

1938

Ettore Fieramosca di A. Blasetti

Tosca di C. Koch – C. Gallone

Luciano Serra Pilota di M. Mattioli

I grandi magazzini di M. Camerini

1939

Imputato alzatevi di M. Mattioli

L'assedio dell'Alcazar di A. Genina

La muta di Portici di G. Ansoldi <e G. Solito>

1940

Passione di R. Mamoulian

Addio giovinezza di F. M. Poggioli

Piccolo mondo antico di M. Soldati

1941

Fra' Diavolo di L. Zampa

Il leone di Damasco di C. D'Errico – E. Guazzoni

Nave bianca di R. Rossellini

La cena delle beffe di A. Blasetti

Un garibaldino al convento di V. De Sica

1942

Le due orfanelle di G. Gentilomo

Calafuria di F. Calzavara

Ossessione di L. Visconti

Stasera niente di nuovo di M. Mattioli

Carmen di Christian - Jaque [C. Maudet]
Squadriglia bianca di J. Sava
Dagli Appennini alle Ande di F. Calzavara

1943

Silenzio: si gira di C. Campogalliani
Il cappello del prete di F. Maria Poggioli

1945

La vita ricomincia di M. Mattioli

1946

Addio mia bella Napoli di M. Bonnard
Eugénie Grandet di M. Soldati
Montecassino di A. Gemmiti
Aquila nera di R. Fea

1947

La Certosa di Parma di Christian - Jaque [C. Maudet]
L'ebreo errante di G. Alessandrini
Assunta Spina di M. Mattioli

1948

Senza pietà di A. Lattuada
I pagliacci di M. Costa
Natale al campo 119 di P. Francisci
Guglielmo Tell di G. Pastina

1949

Cielo sulla palude di A. Genina
Il cielo è rosso di C. Gora
Napoli milionaria di E. De Filippo

1950

Luci del varietà di A. Lattuada, F. Fellini
Non c'è pace tra gli ulivi di G. De Santis
Domani è un altro giorno di L. Moguy
Il Cristo proibito di C. Malaparte
Persiane chiuse di L. Comencini
Camicie rosse di G. Alessandrini

1951

Guardie e ladri di Steno [S. Vanzina] – M. Monicelli

Filumena Marturano di E. De Filippo

Anna di A. Lattuada

Le ragazze di piazza di Spagna di L. Emmer

Roma ore 11 di G. De Santis

Achtung banditi di C. Lizzani

1952

Il cappotto di A. Lattuada

Lo sceicco bianco di F. Fellini

Totò a colori di Steno [S. Vanzina]

I sette dell'Orsa Maggiore di D. Coletti

1953

Carosello napoletano di E. Giannini

Anni facili di L. Zampa

Pane, amore e fantasia di L. Comencini

La spiaggia di A. Lattuada

Senso di L. Visconti

1954

Oro di Napoli di V. De Sica

Miseria e nobiltà di M. Mattioli

Questi fantasmi di E. De Filippo

1955

Il bidone di F. Fellini

Un eroe dei nostri tempi di M. Monicelli

Guerra e pace di K. Vidor

1956

Il ferroviere di P. Germi

Montecarlo di S. Taylor - G. Macchi

La banda degli onesti di C. Mastrocinque

1957

Poveri ma belli di D. Risi

Le notti di Cabiria di F. Fellini

La sfida di F. Rosi

1958

La legge di J. Dassin

1959

La dolce vita di F. Fellini

Un maledetto imbroglio di P. Germi

Il generale Della Rovere di R. Rossellini

L'avventura di M. Antonioni

1960

Rocco e i suoi fratelli di L. Visconti

Tutti a casa di L. Comencini

La viaccia di M. Bolognini

Adna e le compagne di A. Pietrangeli

Fantasma a Roma di A. Pietrangeli

1961

I due colonelli di Steno [S. Vanzina]

Il federale di L. Salce

La steppa di A. Lattuada

Vanina Vanini di R. Rossellini

Senilità di M. Bolognini

1962

L'eclisse di M. Antonioni

Il gattopardo di L. Visconti

L'ape regina di M. Ferreri

1963

Il sorpasso di D. Risi

1964

Le mani sulla città di F. Rosi

La ragazza di Bube di L. Comencini

Sedotta e abbandonata di P. Germi

Ieri, oggi e domani di V. De Sica

Gli indifferenti di F. Maselli

Il deserto rosso di M. Antonioni

1965

Le voci bianche di M. Franciosa - P. Festa Campanile

Matrimonio all'italiana di V. De Sica

Il vangelo secondo Matteo di P. P. Pasolini

Giulietta degli spiriti di F. Fellini

1966

La bugiarda di L. Comencini

Fumo di Londra di A. Sordi

L'armata Brancaleone di M. Monicelli

Uccellacci e uccellini di P. P. Pasolini

La battaglia di Algeri di G. Pontecorvo

1967

Operazione S. Gennaro di D. Risi

Un fiume di dollari di L. W. Beaver - C. Lizzani

1968

Il padre di famiglia di N. Loy

La ragazza con la pistola di M. Monicelli

Il giorno della civetta di D. Damiani

1969

Il medico della mutua di L. Zampa

La caduta degli dei di L. Visconti

La tenda rossa di M. K. Kalatozov

1970

Satyricon di G. L. Polidoro

Queimada di G. Pontecorvo

L'uccello dalle Piume di Cristallo di D. Argento

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto di E. Petri

Il giardino dei Finzi Contini di V. De Sica

1971

Anonimo veneziano di E. M. Salerno

Detenuto in attesa di giudizio di N. Loy

Fratello sole e sorella luna di F. Zeffirelli

La califfa di A. Bevilacqua

Sacco e Vanzetti di G. Montaldo

Scipione detto anche l'Africano di L. Magni

1972

Roma di F. Fellini

Mimi metallurgico ferito nell'onore di L. Wertmüller

1973

Ludwig di L. Visconti

La Tosca di L. Magni

I racconti di Canterbury di P. P. Pasolini

1974

Il portiere di notte di L. Cavani

Rugantino di P. Festa Campanile

Paolo il caldo di M. Vicario

1975

Amici miei di M. Monicelli

1976

Cassandra Crossing di G. Pan Cosmatos

1977

Todo modo di E. Petri

Il prefetto di ferro di P. Squitieri

Caligola di T. Brass

Un borghese piccolo piccolo di M. Monicelli

1978

In nome del Papa Re di L. Magni

Gente di rispetto di L. Zampa

1979

Ecce Bombo di N. Moretti

1980

Cafè Express di N. Loy

Maledetti vi amerò di M. T. Giordana

1981

Ricomincio da tre di M. Troisi

Un sacco bello di C. Verdone

1982

Borotalco di C. Verdone

1983

Il tango della gelosia di Steno [S. Vanzina]

Il tassinaro di A. Sordi

In viaggio con papà di A. Sordi

1984

Ballando, ballando di E. Scola

Mi manda Picone di N. Loy

Io, Chiara e lo Scuro di M. Ponzi

Scusate il ritardo di M. Troisi

1985

Così parlò Bellavista di L. De Crescenzo

Impiegati di P. Avati

Maccheroni di E. Scola

1986

Interno berlinese di L. Cavani

Festa di laurea di P. Avati

Speriamo che sia femmina di M. Monicelli

1987

Il caso Moro di G. Ferrara

La famiglia di E. Scola

Cronaca di una morte annunciata di F. Rosi

1988

Toscanini giovane maestro di F. Zeffirelli

La leggenda del santo bevitore di E. Olmi

1989

Francesco di L. Cavani

Il piccolo diavolo di R. Benigni

1990

Mary per sempre di M. Risi

La voce della luna di F. Fellini

La stazione di S. Rubini

1991

Mediterraneo di G. Salvatores

1992

Johnny Stecchino di R. Benigni

Il ladro di bambini di G. Amelio

1993

Il grande cocomero di F. Archibugi

Jona che visse nella balena di R. Faenza

Caro diario di N. Moretti

1994

Una pura formalità di G. Tornatore

L'america di G. Amelio

1995

Farinelli di G. Corbieau

Il postino di M. Radford - M. Troisi

1996

Sostiene Pereira di R. Faenza

La scuola di D. Luchetti

La seconda volta di M. Colapresti

Vite strozzate di R. Tognazzi

Vesna va veloce di C. Mazzacurati

Il principe di Homburg di M. Bellocchio

Nirvana di G. Salvatores

La maschera di cera di S. Stivaletti

Tano da morire di R. Torre

1997

Aprile di N. Moretti

Ovosodo di P. Virzì

L'ultimo capodanno dell'umanità di M. Risi

1998

La cena di E. Scola

Sud side story di R. Torre

1999

Il dolce rumore della vita di G. Bertolucci

Radiofreccia di L. Ligabue

Fuori dal mondo di G. Piccioni

Placido Rizzotto di P. Scimeca

2000

I cento passi di M. T. Giordana

Il mestiere delle armi di E. Olmi

Una lunga notte d'amore di L. Emmer

2001

I cavalieri che fecero l'avventura di P. Avati

Vajont di R. Martinelli

Ho parlato con Carmelo Bene*

di Antonella De Lucia

Poche parole per un grande artista italiano che sicuramente merita di essere ricordato in un convegno internazionale sulle fonti per la storia del cinema.

Conosciuto dai più per il suo impegno teatrale, ha dedicato quasi dieci anni della sua vita ad una intensa e frenetica produzione cinematografica. I suoi film, prodotti tra il 1967 ed il 1973, se non gli hanno dato ricchezza gli hanno fruttato però, per dirla con le parole di Giancarlo Dotto, autore insieme allo stesso artista del volume *Vita di Carmelo Bene*, «la fama internazionale, svariate targhe e trofei, il fegato definitivamente a pezzi, certa esagerata intimità con i medici»¹.

Chiusa l'esperienza del suo secondo 'Laboratorio' teatrale che aveva sede in vicolo Divino Amore a Roma, Carmelo Bene si dedica al cinema spinto, come lui stesso racconta a Dotto durante una lunga intervista, i cui risultati furono pubblicati nel volume poc'anzi citato:

«... dal detestar qualcosa. Per poi demolirla. Non è detto che ci sia riuscito. Qua e là se ne ha il sentore. È una sensazione, non una visione. Chissà chi, che cosa, è riuscito in me e per me a musicare certe posture del corpo, certi abbandoni, certo reclinare del capo, certa inquadratura inclinata, la scelta delle luci, degli obiettivi»².

Per dire ancora un po' più avanti ed a conclusione del suo raccontare l'esperienza cinematografica: «Cinema è quando 'Gli occhi miei si chiudono solo a guardarmi dentro'»³.

In poco più di sette anni Carmelo Bene realizza sette film (*Ventiloquio* 1967, *Hermitage* 1968, *Nostra Signora dei Turchi* 1968, *Capricci* 1969, *Don Giovanni* 1971, *Salomè* 1972, *Un Amleto di meno* 1973) eleggendo come set cinematografici Cinecittà, la sua casa romana in via Aventina, costituita nel '64 da sole due stanzette e dove furono girate le riprese del *Don Giovanni* e, per finire, la sua terra d'origine, il Salento, dove girerà il film *Nostra Signora dei Turchi*.

Nato a Campi Salentina nel 1937 in «Terra D'Otranto nelle Puglie» – così come lui stesso ama definirla sottolineandone la specificità rispetto al

* Comunicazione.

¹ Cfr. CARMELO BENE – GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 310.

² Cfr. *ibid.*, p. 285.

³ Cfr. *ibid.*, p. 309.

resto della regione – alla sua terra farà spesso ritorno vuoi per dedicarsi alla stesura di alcune opere, vuoi per allestire un programma teatrale o per girare le scene di alcuni film.

Molto forte sarà sempre il legame di Carmelo Bene con questa terra e determinanti, per il suo percorso artistico, le esperienze giovanili consumate tra la famiglia e la parrocchia del paese tanto da essere considerati dallo stesso artista come anni in cui «ho appreso il teatro come incomprendibilità ed incomprendimento tra officianti e spettatori»⁴.

«È un rosso stupendo la Terra d'Otranto» - (dirà nel 1998 durante la riflessione a due voci con Giancarlo Dotto)- «Più bello del rosso di Siena o di altre terre consimili».⁵

Ed è lì che scriverà nel 1966, nella casa paterna sul mare, *Nostra Signora dei Turchi* ed è sempre lì che, solo dopo due anni, realizzerà il primo lungometraggio, liberamente tratto dal suo romanzo dall'omonimo titolo, in cui campeggiano la villa paterna, la cattedrale di Otranto e la grotta Zinzulusa.

Cittadino onorario di Copertino, un'altra cittadina salentina, – a San Giuseppe da Copertino dedica il suo romanzo *A bocca aperta* scritto nel 1970 e pubblicato sei anni dopo da Einaudi – alla sua terra Bene deciderà di far ritorno definitivamente eleggendo, quale sede della Fondazione⁶ denominata L'Immemoriale di Carmelo Bene, la propria abitazione di Otranto.

«La Fondazione – come si legge nell'articolo 3 dello Statuto elaborato dallo stesso Bene all'interno del suo testamento – non ha scopo di lucro ed intende perseguire la conservazione, divulgazione e promozione nazionale ed estera dell'opera totale di Carmelo Bene, concertistica, cinematografica, televisiva, teatrale, letteraria-poetica, teorica, tramite l'organizzazione e l'esecuzione di concerti, spettacoli, seminari, convegni, pubblicazioni, ricerche laboratoriali sul linguaggio, sperimentazione tecnologica, musicistica, vocale, nonché di mettere a disposizione di studiosi e ricercatori idonei una biblioteca di circa ventimila volumi, materiali dell'archivio vivente, films, opere letterarie, opera poetica, archivi musicali, radiofonici e televisivi dell'opera completa del maestro»⁷.

Nel successivo articolo 4 il testatore specifica che tutti i materiali conservati presso le sue abitazioni costituiscono «il patrimonio iniziale» della costituenda Fondazione.

⁴ Cfr. *ibid.*, p. 25.

⁵ Cfr. *ibid.*, p. 12.

⁶ Voluta dallo stesso artista con testamento del 6 ottobre del 2000, la Fondazione ha ottenuto il riconoscimento della personalità giuridica e pertanto risulta iscritta nel registro delle persone giuridiche per disposizione prefettizia del 31 luglio del 2002.

⁷ Si coglie l'occasione per ringraziare Piergiorgio Giacchè e Luisa Viglietti, rispettivamente presidente e segretaria della Fondazione L'Immemoriale di Carmelo Bene, per aver gentilmente messo a disposizione il citato testamento con il relativo regolamento della Fondazione.

Cosa si conserva nelle abitazioni, romana ed otrantina, dell'artista? Da un veloce sopralluogo⁸, già effettuato presso la casa romana e dalla lettura degli inventari notarili dei beni, si è rilevato che l'archivio è abbastanza consistente, per quanto non si è, al momento, in grado di esprimere giudizi sulla completezza del patrimonio documentario pervenuto. Accanto ai faldoni d'archivio si conserva anche altro materiale interessante: la strumentazione utilizzata per le rappresentazioni, le registrazioni delle opere teatrali, maschere di scena, abiti, oltre ad una cospicua biblioteca.

Per portare solo alcuni esempi: nelle circa centocinquanta buste censite presso l'abitazione romana si conservano gli studi preparatori dei suoi lavori teatrali e delle sue opere, oltre a riflessioni manoscritte, a bozze dei lavori teatrali e cinematografici, alla corrispondenza con il Ministero per i beni culturali e alla rendicontazione delle sue stagioni teatrali. Ed ancora risultano documentati, non so ancora in che misura, il suo legame con il mondo della cultura francese (si citano per tutti le lettere di Gilles Deleuze) ed il suo incarico quale direttore artistico della Sezione teatro della Biennale di Venezia.

Di tutti o quasi tutti gli spettacoli si conserva la documentazione fotografica e tutti i nastri di registrazione delle varie fasi di lavorazione. In un baule è racchiusa, in videocassette, tutta la produzione televisiva dell'artista mentre sparsi un po' dappertutto, non solo tra gli ambienti della casa ma anche in un locale adibito a garage e nel giardino, si ritrovano alcuni dei materiali scenici: dai cappelli utilizzati per il *Lorenzaccio*, alle maschere del *Pinocchio*, agli abiti ed alle quattro statue in resina riproduzioni dell'Angelo con cartiglio del Bernini.

Indubbia l'importanza di tutto questo materiale per la comprensione della personalità dell'artista. Basti pensare alla funzione dei suoni. Scrive a tale proposito Piergiorgio Giacchè, nel volume dedicato a Bene e sottotitolato *Antropologia di una macchina attoriale*. «Carmelo Bene si diffonde persino più dei suoi critici e dei suoi complici, sulla sua voce e sull'appartenenza musicale del suo teatro. Ed è il primo a incoraggiare e a credere a una completa identificazione fra la sua arte e la sua voce». E continua «... basta variare un'accentuazione in uno dei monologhi del suo Pinocchio (...) e non tornano più i conti. È come stonare»⁹.

Altrettanta importanza riveste il patrimonio bibliografico conservato nella dimora romana per una ricostruzione del percorso culturale dell'artista. Carmelo Bene, nella sua più volte citata intervista, dedica ampio spazio alla

⁸ La Sovrintendenza archivistica per la Puglia, sollecitata da numerosi articoli apparsi sulla stampa nazionale e locale, si è attivata per verificare l'entità del materiale d'archivio che dovrà confluire nella sede della Fondazione ad Otranto.

⁹ Cfr. PIERGIORGIO GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 132-133.

descrizione dei suoi rapporti con il mondo della cultura tanto da definire la lettura dell'*Ulysse* di Joyce «...l'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita. L'*Ulysse* è un fantastico gioco di significanti. Il pensiero non è mai descritto ma immediato»¹⁰.

Sarebbe necessaria una relazione ben più lunga rispetto a questa mia breve comunicazione per riferire sulle infinite sollecitazioni che si possono trarre dal suo patrimonio, dalle dichiarazioni da lui rilasciate o dalle riflessioni sui rapporti tra biblioteche ed archivi¹¹ che nulla aggiungerebbero, in questo caso, alla ovvia necessità di tenere insieme il patrimonio dell'artista.

Un patrimonio dunque da tenere insieme e da valorizzare ma soprattutto da far conoscere. A questo proposito la lettura della *Vita di Carmelo Bene* risulta illuminante perché l'artista, raccontandosi, fornisce la chiave di lettura non solo della sua vita ma anche delle sue opere tanto da diventare il vero e privilegiato interlocutore di chi ha interesse ad interrogarlo per la migliore comprensione, fra l'altro, dell'archivio.

Per capire, dunque, l'archivio 'io ho parlato' con Carmelo Bene attraverso la lettura della sua biografia.

Scrivendo Piergiorgio Giacchè nel volume già ricordato: «... quel cammino verso una sensazione che assorbe e cancella in sé le sue stesse tracce e che sospende ogni nostalgico rinvio al significato, fa con Carmelo Bene dei passi da gigante, fino a fargli tentare opere del tutto libere dalla storia, opere *immemoriali*»¹².

La vita di Carmelo Bene, quindi, libera dalla storia e pur sempre consegnata alla storia attraverso la Fondazione da lui stesso voluta.

Presentare la documentazione archivistica, insieme a tutto il restante patrimonio, consentirà di ricostruire le vicende umane ed artistiche di un uomo molto amato e molto discusso ma soprattutto servirà a tutelare quei 'frammenti d'Arte' (come lui stesso sostiene: delle mie opere cinematografiche «salverei due – tre sequenze in tutto: Erode che si lascia spellare vivo (...) in *Salomè* e la pellicola massacrata, calpestata, bruciata in *Nostra Signora*»¹³) e quel lungo e faticoso percorso di ricerca.

Questo in fondo è quello che Bene ci ha voluto consegnare ed è questo che tuteleremo dalla frammentazione e dalla dispersione, cercando di rispet-

¹⁰ Cfr. C. BENE – G. DOTTO, *La vita...* cit., p. 113.

¹¹ Penso all'articolo dal titolo emblematico di STEFANO VITALI, *Le convergenze parallele. Archivi e biblioteche negli istituti culturali*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», LIX (1999), pp. 36-60 e a quello di ELENA BORETTI, *Archivisti e bibliotecari: di coloro che abitano un mondo dietro l'altro*, in *Gli archivi storici degli enti locali in biblioteca* a cura di MAURIZIO TANI, San Miniato, Archilab, 1999, pp. 43-50.

¹² Cfr. P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene...*, cit., p. 93.

¹³ Cfr. C. BENE – G. DOTTO, *Vita...* cit., p. 310.

tare 'l'ordine – caos' che lo stesso artista ha lasciato impresso in quei faldoni stimati di 'poco valore' in sede di inventario notarile¹⁴.

Scriva l'artista a proposito degli organismi statali preposti alle scelte delle opere da finanziare: «Che cazzo sa una Presidenza del consiglio dei ministri, che cazzo sa dell'arte (se non come tutela patrimoniale. Magari!), del teatro e del cinema (inconcepibile strabismo in chiave di dis-occupazione vetero-giovanilistica) ?»¹⁵.

Che fare in qualità di archivista di Stato che si accinge a mettere mano nelle carte dell'artista e a dichiararle di notevole interesse storico, come funzionario cioè di una Sovrintendenza operante all'interno di quel Ministero con il quale l'artista salentino aveva instaurato rapporti così burrascosi?

Inconcepibile strabismo, il mio, nel voler esercitare quella 'tutela patrimoniale' dell'arte, del teatro e del cinema di Carmelo Bene, di quell'uomo del Sud con il quale condivido la terra d'origine?

Scriva Bene parlando del suo *Lorenzaccio*: «Nessun'azione può realizzare il suo scopo, se non si smarrisce nell'atto. L'atto, a sua volta, per compiersi in quanto evento immediato, deve dimenticare la finalità dell'azione (...) Gli archivisti mettono agli atti le presunte azioni, io mi curo esclusivamente degli atti. Sennò questo (io) tiranno non muore mai. Un sonoro ceffone alla storia»¹⁶.

Cosa 'mettere quindi agli atti' nel caso dell'archivio di Carmelo Bene? Se non si cadesse in una cacofonia verbale credo che bisognerebbe dire che gli archivisti in questo caso metteranno 'agli atti' quello che resta 'degli atti' che l'artista si è preso 'cura' di conservare nello scorrere della sua esistenza.

Carmelo Bene parlando 'dell'opera omnia' pubblicata nel 1995 per la casa editrice Bompiani¹⁷, la definisce un «omaggio-oltraggio»¹⁸ all'effimero del suo lavoro.

Probabilmente la dichiarazione di interesse storico che la Sovrintendenza archivistica per la Puglia sta per emettere per le carte d'archivio potrebbe essere vista dallo stesso Bene come un 'omaggio-oltraggio' al suo percorso artistico mentre chi opera nel tanto bistrattato Ministero per i beni culturali intende contribuire a conservare la sua memoria e quella della sua terra che tanta parte ha avuto in tutta la produzione teatrale e cinematografica e che a ragion veduta è stata destinata quale sede della Fondazione L'Immemoriale di Carmelo Bene.

¹⁴ A seguito della morte dell'artista, avvenuta il 16 marzo 2002, sono stati redatti gli elenchi notarili degli inventari dei beni ereditari nei quali si attribuisce «nessun valore commerciale» alla documentazione conservata nei faldoni rintracciati presso la dimora romana.

¹⁵ Cfr. C. BENE – G. DOTTO, *Vita ... cit.*, p. 314.

¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 237.

¹⁷ Cfr. C. BENE, *Opere. Con l'Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.

¹⁸ Cfr. C. BENE – G. DOTTO, *Vita ... cit.*, p. 206.

I libri, le carte, le fotografie, gli audiovisivi, i materiali di scena che Bene ha lasciato nelle case in cui ha vissuto costituiscono un patrimonio di tale valore culturale che è un dovere tutelarlo nel suo insieme, un patrimonio culturale che è vivo, che parla perché è pregno della vita dell'artista. I recenti sopralluoghi fatti nelle sue case-museo per effettuare il censimento delle carte d'archivio da dichiarare hanno destato in me una forte emozione.

Sempre Dotto, nel delineare il rapporto dell'artista con le donne scrive: «Carmelo Bene ha sempre avuto bisogno di innamorarsi delle compagne di scena. 'Amarle' e 'umiliarle' secondo lo schema sadiano. Ha attitudini di predatore. Gli basta un attimo per capire 'quella' con cui stabilire la sua sintonia efferata»¹⁹. Che dire! Io sono un'archivista ma sono pure una donna. Forse ci è riuscito ancora?

¹⁹ Cfr. *ibid.*, p. 98.

VI

Conservazione e tutela degli
archivi del cinema

Il film digitale: quale è la versione originale o autentica?

di *Luciana Duranti*

L'espressione 'film digitale' è una contraddizione in termini nella misura in cui la parola film letteralmente si riferisce a un supporto analogico anziché digitale. Tuttavia, invece di cambiare terminologia, preferisco definire l'entità a cui mi riferisco. Nel contesto di questa relazione, un film digitale è una rappresentazione visiva di ogni tipo e carattere che appaia in movimento o in sequenza e che sia affissa ad un supporto e conservata a scopo di proiezione, riproduzione, esibizione, o trasmissione, indipendentemente dalla tecnologia usata per la sua produzione e conservazione¹. La tecnologia digitale fornisce un metodo veloce, facile e economico per la produzione, la manipolazione, il reperimento, la distribuzione e il mantenimento di film, ma questi stessi vantaggi risultano una minaccia alla loro integrità, accessibilità, attribuzione e conservazione nel tempo, dovuta alla volatilità, fragilità e rapida obsolescenza della tecnologia stessa. Per questo motivo, un progetto di ricerca internazionale e multidisciplinare, chiamato InterPARES, il cui scopo è sviluppare concetti, metodi, requisiti e strategie per la conservazione a lungo termine di documenti digitali, ha scelto come uno dei suoi tre campi di investigazione i documenti digitali risultanti da attività artistiche, e tra questi, il film digitale.

Il progetto InterPARES, che è iniziato nel 1999 e ha già prodotto una serie di requisiti, metodi e strategie per la conservazione di documenti digitali, è giunto alla conclusione incontrovertibile che non è possibile conservare un documento digitale: è solo possibile conservare la capacità di riprodurlo. Dov'è il problema per il film digitale? – ci si può chiedere. Dopotutto, il film è sempre una riproduzione, ad eccezione della prima versione, il master positivo, l'originale. Precisamente, l'originale, cioè il primo documento perfetto, completo e efficace. Ma, con l'avvento del digitale, l'originale non esiste altro che per un periodo di tempo infinitesimale, il tempo necessario a decidere di salvare il prodotto finito su un supporto di conservazione. L'immagazzinamento scinde il film digitale nelle sue componenti digitali, cioè nelle sue parti che richiedono metodi di conservazione diversi, come la colonna sonora, gli

¹ Questa definizione è una parafrasi di quella offerta da CONTINUING LEGAL EDUCATION SOCIETY OF BRITISH COLUMBIA, *The Film Industry – Practice and Procedure: Materials prepared for a Continuing Legal Education seminar held in Vancouver, B.C. on January 30, 1991*, Vancouver, 1991, 4.1.35 - 4.1.36.

effetti speciali e le immagini, e separa i *bit strings* dal sistema operativo e dal software, per cui il supporto non contiene il film, ma solo parte di esso. Quando poi il film viene richiamato per renderlo sullo schermo, il sistema digitale (hardware, sistema operativo e software) deve ricomporre le componenti digitali nella stessa forma documentaria e nello stesso ordine in cui esistevano nell'originale, ma il risultato sarà ogni volta leggermente diverso. Questo avviene già quando il film è mantenuto usando la stessa tecnologia che lo ha generato. Quando questa tecnologia diventa obsoleta, la riproduzione del film presenta problemi aggiuntivi. La conversione a una nuova tecnologia implica un'ulteriore perdita di informazione e di funzionalità dovuta al fatto che l'intera architettura dell'oggetto convertito viene alterata. A questo punto è necessario porsi alcune domande: se non abbiamo più un originale, ma solo copie non identiche, possiamo mai considerare un film digitale un documento autentico? Su quale delle varie riproduzioni si basano i diritti d'autore? Cosa succede alle parti del film non incluse nella versione destinata alla proiezione? Abbiamo perso per sempre la possibilità di vedere un film come era nelle varie fasi di produzione o la versione integrale e inedita che ha preceduto i tagli della versione ufficiale mostrata sul grande schermo? Qual è la relazione tra la versione cinematografica e quella interattiva con gli extra distribuita su DVD? Cosa richiede mantenere un archivio dell'attività cinematografica analogo a quelli che esistono su supporti tradizionali?

Cominciamo col problema più serio, l'autenticità. Autenticità si riferisce al fatto che un documento sia ciò che dichiara di essere e non sia stato falsificato o corrotto. Il progetto InterPARES ha stabilito che l'autenticità ha due componenti: identità e integrità. Se l'esistenza di tali componenti in una copia non identica di un documento viene determinata da una persona con la competenza specifica (cioè la capacità e l'autorità) per farlo, abbiamo una copia autentica. Se tale copia autentica è generata nel corso ordinario e per gli scopi delle sue attività dall'ente produttore d'archivio e usata in luogo del documento originale che non è più in esistenza, essa costituisce il documento autentico del produttore.

Ma vediamo cosa si intende quando si parla di identità e integrità di un documento. L'identità di un documento è costituita dagli attributi che lo caratterizzano in modo unico e lo distinguono da altri documenti. Gli attributi di un documento sono le caratteristiche, come il nome dell'autore, la data o il soggetto, che lo distinguono da tutti gli altri. Questi attributi possono manifestarsi come elementi formali del documento (per esempio, i titoli di testa), o come metadati connessi in maniera inestricabile al documento (per mezzo di un profilo o di una *topic map*), o possono essere impliciti nei suoi vari contesti (nel contesto documentario del fondo, nell'*audit trail* del sistema digitale, nel contesto di provenienza, ecc.).

L'integrità di un documento è la sua interezza o perfezione. Un documento ha integrità se è intatto e non corrotto, cioè se il messaggio che intendeva comunicare per raggiungere il suo scopo è inalterato. L'integrità fisica di un documento, quindi, come per esempio il numero appropriato di *bit strings*, può essere compromessa, purché l'articolazione del contenuto e i necessari elementi formali rimangano gli stessi. L'integrità può essere dimostrata o da evidenza che appare sul documento (per esempio, la filigrana elettronica) o da metadati relativi al documento (per esempio, l'indicazione della persona avente la responsabilità principale per la custodia) o dai controlli esercitati sull'uso, il mantenimento e la conservazione del documento, come rivelati dal contesto procedurale (per esempio il processo di trasmissione del documento) e tecnologico, per esempio l'*audit trail* del sistema in cui il documento è mantenuto.

Quando ci si riferisce a un film, gli attributi che ne articolano l'identità sono principalmente il titolo, il nome delle persone che hanno contribuito alla creazione del film e la data. Tradizionalmente, questi attributi sono presenti negli elementi formali del documento e specificatamente in due componenti del film: la *leader* e la descrizione. Il *leader* è un pezzo di film attaccato all'inizio e alla fine di un film per farlo scorrere e per proteggerlo dall'usura. Fornisce a chi deve proiettare il film il titolo, il numero di nastri, e il conto alla rovescia per cambiare nastro, se necessario. I *leaders* sono anche pezzi di film usati nelle versioni iniziali del film nel corso del processo di editing².

La descrizione non è inclusa solo nei film che sono distribuiti per esibizione e proiezione (*release prints*), ma anche in ciascuna delle versioni che non sono state sottoposte all'editing, le versioni di lavoro (*work prints*). Tradizionalmente, il *clapboard* che contiene l'informazione che identifica il film viene tenuto di fronte alla macchina da presa prima di ogni ripresa di ciascuna scena durante la produzione di un film. Il *clapboard* include il titolo del film, il nome del regista, il nome del responsabile per la cinematografia, il numero della scena che viene ripresa, il numero delle volte che la stessa scena è stata ripresa, e la data. Dopo che tale informazione è stata ripresa nel film, il *clapboard* viene chiuso (*clapped*) di scatto per creare un segnale sonoro che, quando viene il momento dell'*editing*, informa l'editore che la scena è cominciata³.

L'identità di un film completato e pronto per la distribuzione è generalmente espressa in modo esauriente nei titoli, una lista dei nomi e delle fun-

² IRA KONIGSBERG, *The Complete Film Dictionary*, New York, Penguin Reference, 1997², p. 210.

³ DESI K. BOGNÁR, *International Dictionary of Broadcasting and Film*, Boston, Focal Press, 1995, p. 198.

zioni del personale di produzione, inclusi gli attori e le altre persone responsabili per il concepimento e la distribuzione. I titoli che menzionano i nomi e i titoli delle persone che hanno contribuito in modo significativo alla creazione del film appaiono di solito in testa⁴. Tale lista viene ampliata nei titoli finali, che sono normalmente la lista completa dei nomi e dei titoli di tutte le persone che hanno preso parte alla produzione del film anche se in modo minimo. L'International Federation of Film Archives ha identificato approssimativamente cento crediti che esprimono il nome e il titolo delle persone coinvolte in un modo o nell'altro nella concezione, creazione e distribuzione di un film⁵. Di solito, perfino le organizzazioni responsabili per disegnare i titoli e i crediti sono incluse nella lista⁶. I titoli variano enormemente in termini di collocazione, apparenza e inclusività, anche se ci sono alcune linee guida seguite dai produttori. Tuttavia, le linee guida sono informali e basate su tradizioni non scritte e i titoli possono essere negoziati contrattualmente, o decisi esclusivamente dal produttore o imposti da vari sindacati e associazioni artigianali.

La data in cui il film è rilasciato al pubblico, o data di apertura, è considerata dall'industria cinematografica la data del film⁷. Perciò la data del film è comune a tutte le copie del master positivo del film o *answer print*, che è la prima stampa completa fatta dal master negativo. Ciò nonostante, l'International Federation of Film Archives, nel suo *Glossary of Filmographic Terms*, identifica un certo numero di date che possono o meno essere presenti nei crediti iniziali o finali: la data di produzione; la data in cui si inizia a girare; la data in cui si completano le riprese; la data della prima proiezione; e la data della prima esibizione al pubblico del paese d'origine⁸.

L'ultimo attributo identificante per un film completo pronto ad essere distribuito commercialmente è il nome delle organizzazioni che hanno partecipato alla creazione, emissione e convalida del film. Questo nome, espresso da un simbolo o *logotype*, è composto di un'icona audiovisiva che può essere attribuita solo all'organizzazione che rappresenta, perché è protetta dalla legge sulla proprietà intellettuale.

⁴ RALPH S. SINGLETON – JAMES S. CONRAD, *Filmmaker's Dictionary*, edited by JANNA WONG HEALY, Hollywood, CA, Lone Eagle Publishing Company, 2000², p. 132.

⁵ JON GARTENBERG, *Glossary of Filmographic Terms*, Brussels, Fédération Internationale des Archives du Film, 1989², include quasi tutti i crediti che possono essere menzionati in un film.

⁶ BERNARD F. DICK, *Anatomy of Film*, New York, St. Martin's Press, 1990², pp. 8-10.

⁷ R. S. SINGLETON – J. S. CONRAD, *Filmmaker's...* cit., p. 253 e JOHN MERCER, *Glossary of Film Terms*, edited by TIMOTHY J. LYONS, s.l., University Film Association, 1979, (The University Film Association Monograph, 2), p. 69.

⁸ J. GARTENBERG, *Glossary of Filmographic...* cit., p. 34.

Dunque, l'identità di ciascun film viene chiaramente espressa in modo spesso ridondante negli elementi formali del documento stesso e, specificatamente, nelle versioni incomplete o *work prints*, negli elementi del protocollo, come si direbbe in diplomazia (*leader* e descrizione), e nel *master* o *answer print* e nelle copie per la distribuzione o *release prints*, sia negli elementi del protocollo (titoli di testa) che in quelli dell'escatocollo (titoli di coda, data e *logo-type*). Data la veloce obsolescenza della tecnologia usata per generare il film digitale tuttavia, è raccomandabile tenere gli attributi che identificano il film anche in modo separato dal film stesso, in un profilo esclusivamente testuale che sia legato in modo inestricabile al film. Infatti, è molto più semplice trasferire da una tecnologia all'altra un documento testuale che un documento audiovisivo. In aggiunta, il profilo conterrebbe un numero ridotto di metadati rispetto ai crediti per quanto riguarda le persone coinvolte nella creazione e distribuzione del film e un numero maggiore di metadati per quanto riguarda la data e includerebbe anche i metadati relativi al contesto tecnologico del film, che sono necessari perché il film sia accessibile, riproducibile e trasferibile, e a tutte le conversioni del film a tecnologie successive. In altre parole, il profilo costituirebbe anche uno strumento per valutare l'integrità del documento. Questo è particolarmente importante quando si pensa ai film digitali che vengono rilasciati al pubblico proiettandoli direttamente dalla sede di produzione nelle sale cinematografiche con trasmissione digitale via satellite. In questo caso, non esistono copie del master positivo al di fuori dell'ambiente di produzione e l'unica versione ufficiale del film è in possesso del produttore. L'assenza di ridondanza di copie elimina una delle misure di sicurezza più comuni; l'assenza di *standards* per la proiezione diretta crea un'ulteriore rischio per l'integrità del film proiettato e, come vedremo più tardi, l'assenza di copie multiple in possesso di enti diversi dal produttore crea problemi per verificare l'autenticità del film, per l'esercizio del diritto d'autore e per l'accessibilità nel tempo al film come bene culturale. Infatti, la copia depositata a scopo di protezione del copyright deve essa stessa essere riprodotta usando nuove tecnologie, probabilmente con risultati diversi da quelli ottenuti riproducendo la copia del produttore.

L'integrità dei film digitali è minacciata non solo dall'incompatibilità, volatilità, fragilità e obsolescenza della tecnologia digitale, ma, ironicamente, da coloro che partecipano alla loro produzione, specialmente le persone responsabili per la cinematografia e l'editing, perché la facilità con cui la loro forma e il loro contenuto possono essere manipolati, ha dato loro una nuova ragione per conservarne le parti che non sono usate nel prodotto rilasciato al pubblico delle sale cinematografiche: la possibilità di riutilizzarle. Queste persone spesso oscurano il significato e il valore operativo e culturale dei prodotti delle varie fasi della produzione e delle loro varie versioni trattando la

loro forma e il loro contenuto come dati digitali da manipolare per generare nuovi documenti, alienandoli dal contesto dell'attività nel corso della quale erano stati prodotti. La diffusione potenzialmente vasta di documenti riutilizzati minaccia l'esistenza di una documentazione autentica dell'attività cinematografica e la nostra capacità di usarla come fonte di informazione o di conoscenza.

L'esempio più eclatante di questa riutilizzazione è il modo in cui adesso i film vengono distribuiti su DVD. Sembra che un film non sia più un film se non è accompagnato da *extras*: documentari girati sul set del film, interviste retrospettive con il cast e il personale, scene tagliate, *storyboards* e perfino finali alternativi, spesso con commenti del regista sulle ragioni per cui ha scelto un finale piuttosto che un altro. In aggiunta, il film è diviso in capitoli che sono accessibili nell'ordine in cui si desidera. L'aspetto paradossale di tutto questo è che il formato digitale cerca di rendere interattiva la forma d'arte più controllata che esista. Guardare un film ha tradizionalmente negato al pubblico le libertà che si poteva prendere guardando qualunque altra forma artistica: il potere di manipolazione del film deriva dal fatto che il regista controlla completamente tutto ciò che vediamo e sentiamo. Col DVD, guardare un film sta diventando un'esperienza simile a giocare con un *videogame* o partecipare ad un'asta su E-Bay, perché ognuno può riorganizzare il film secondo i propri desideri, cambiare la fine, creare una relazione tra la propria persona e il film diversa da quella voluta dal regista. Ci si può chiedere se si tratta ancora di arte. Capire il film come espressione artistica richiede abbandonarsi alla visione di qualcun altro, rinunciare all'illusione di controllo che viene data dall'interattività.

Il DVD rappresenta una specie di auto-scomposizione (*self-deconstruction*) dell'arte del film e il suo pubblico non si perderà mai nel grande schermo come se fosse una finestra verso un mondo diverso. Ma per noi archivisti questo è un problema solo quando si tratta di stabilire la relazione tra l'attività di produrre un film per il grande schermo e quella di produrlo per il DVD. Questo è particolarmente evidente quando il regista ritaglia o modifica in modo sostanziale la versione rilasciata al pubblico delle sale cinematografiche, come ha fatto Peter Jackson nella sua edizione speciale in quattro dischi del *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, che è chiaramente la versione definitiva del film,...o non lo è? Dopotutto non è mai stata rilasciata nelle sale cinematografiche. Quale è la versione autentica? O si tratta di due film diversi, piuttosto che di due versioni dello stesso film⁹? Alcuni critici cinema-

⁹ Questa discussione del DVD è stata largamente ispirata da un articolo di TERRENXE RAFFERTY, *Everybody Gets a Cut. DVD's give viewers dozens of choices and that's the problem*, in «The New York Times Magazine», May 4 2003, section 6, pp. 58-61.

tografici si cominciano a domandare dov'è l'integrità storica del film. Noi ci dobbiamo anche domandare come garantire la conservazione a lungo termine di un prodotto digitale per il grande schermo che, nella mente del produttore, non ha più motivo di esistere in tale forma dopo la produzione del DVD.

L'integrità del film digitale si deve fondare sull'integrità delle procedure di creazione, tenuta e uso, riproduzione, distribuzione, riutilizzo, ristrutturazione, ridistribuzione, e conservazione di tutti i tipi di documenti generati nel corso di queste attività. Non c'è dubbio che tali procedure possono essere facilitate dall'esistenza di *standards* internazionali in grado di guidare la produzione, distribuzione o proiezione diretta, riproduzione e ridistribuzione di film digitali. Nell'agosto del 2000, la Motion Picture Association (MPA) ha emesso un documento chiamato *Obiettivi per il Cinema Digitale*, il cui scopo è sollecitare la creazione di *standards*. Questo documento identifica e descrive dieci obiettivi primari dell'uso delle tecnologie digitali per la produzione di film. Gli obiettivi dell'uso del digitale nel cinema, secondo la MPA, sono: 1) che ne risulti un'esperienza cinematografica migliore; 2) che la qualità delle immagini e del suono rappresentino l'intenzione creativa; 3) che i sistemi digitali abbiano una compatibilità universale con ogni altro sistema; 4) che i sistemi digitali adottino *standards* aperti; 5) che le componenti all'interno e al di fuori del sistema siano interoperabili; 6) che l'hardware del sistema sia estensibile verso aggiornamenti futuri; 7) che tutti gli elementi del sistema siano compatibili («*a single inventory of content must be compatible with all equipment*»); 8) che il trasferimento del film sia sistematizzato; 9) che il contenuto possa essere trasportato con sicurezza; 10) che i costi della tecnologia, i costi operativi e i costi di acquisizione dei diritti per il suo uso siano ragionevoli¹⁰.

Gli obiettivi della MPA non sono ottenibili senza *standards* per la produzione di tecnologie digitali adatte alla produzione e proiezione cinematografica. In questo momento, la Society of Motion Picture and Television Engineers sta considerando la possibilità di sviluppare tali *standards*¹¹. Allo stesso tempo, il Progetto InterPARES sta conducendo studi di casi che permettano di analizzare il processo di creazione del film digitale e di sviluppare linee guida per i produttori, i registi e i responsabili per la cinematografia e per

¹⁰ MOTION PICTURE ASSOCIATION, *Goals for Digital Cinema*, 31 August 2000, <<http://www.mpa.org/dcinema/>> .

¹¹ La Society of Motion Picture and Television Engineers ha creato alcuni Technology Committees, tre dei quali sono il Committee on Metadata and Wrapper Technology (W25), il Committee on Film Management and Networking Technology (N26) e il Committee on Digital Cinema Technology (DC28). SOCIETY OF MOTION PICTURE AND TELEVISION ENGINEERS, *SMPTE Technology Committees*, 2001,

<http://www.smpete.org/engineering_committees/technology_committees/> .

l'editing che permettano loro di generare film che possano essere conservati in modo autentico. Queste linee guida possono poi fornire una base concettuale e metodologica a coloro che sviluppano gli *standards* tecnologici necessari.

Nel frattempo, l'integrità del film digitale nel lungo termine può fondarsi solo su un «sistema affidabile di tenuta dei documenti», un sistema cioè che rispetti gli otto requisiti per l'autenticità che sono stati formulati dal progetto InterPARES, e sul ruolo di custode affidabile dell'archivista, un ruolo basato sul rispetto delle tre norme di base per la produzione di copie autentiche di materiale digitale stabilite dallo stesso progetto. I requisiti per l'autenticità, diretti ai produttori di documenti digitali, e le norme di base, dirette a coloro che sono responsabili per la loro conservazione, principalmente archivisti, possono essere trovate sul sito web del progetto, all'indirizzo <www.interpares.org>. In questa sede, vorrei soffermarmi su alcuni aspetti delle norme di base, quelli relativi alla conversione dei documenti e alla descrizione.

All'inizio di questa presentazione ho sottolineato come l'unico modo di mantenere un documento digitale autentico sia quello di generare copie autentiche. Tali copie devono essere prodotte da una terza parte neutrale, cioè da una persona giuridica che non ha interesse nel contenuto del documento. La seconda norma di base prescrive che l'attività di riproduzione sia documentata e che la documentazione includa:

- 1 la data della riproduzione e il nome della persona responsabile;
- 2 una descrizione della relazione tra i documenti acquisiti dal produttore e le copie prodotte dall'archivista;
- 3 una descrizione dell'impatto del processo di riproduzione sulla forma, il contenuto, l'accessibilità e l'uso dei documenti;
- 4 nei casi in cui la copia non riproduca pienamente e fedelmente gli elementi che esprimono l'identità e l'integrità del documento, una documentazione delle differenze che sia facilmente accessibile a qualsiasi utente futuro.

La terza norma di base prescrive che la descrizione archivistica del fondo che contiene i documenti elettronici (cioè il fondo di ciascun produttore) includa – oltre all'informazione sui contesti giuridico-amministrativi, di provenienza, procedurali e documentari – anche informazioni sui cambiamenti che i documenti hanno subito fin da quando sono stati prodotti, allo scopo di fornire un'autenticazione collettiva dei documenti e delle loro relazioni.

Entrambe queste norme presumono che cambiamenti non voluti dal produttore o dal regista siano inevitabili nel processo di riproduzione dei documenti digitali, specialmente quando i documenti vengono trasferiti da una

tecnologia obsolescente ad una nuova. Il processo comunemente usato per questo trasferimento è la migrazione, che implica un'alterazione fondamentale del *bit-stream*, risultante nella creazione di ciò che è essenzialmente un nuovo documento e nella perdita nel tempo della maggior parte delle caratteristiche formali del documento originale. Questo è un problema notevole quando il documento in questione è un'espressione artistica la cui sostanza non risiede solo nel contenuto ma anche nella forma.

Il processo di emulazione è stato spesso presentato come un'alternativa alla migrazione, capace di conservare sia il *bit-stream* originale che la sua intelligibilità. La motivazione principale dietro l'idea di emulazione è rendere un oggetto digitale nella sua forma originale e nel suo ambiente originale di software e hardware¹². Quindi l'emulazione intende conservare «il comportamento originale, l'apparenza, il contenuto, la struttura del documento» o, più succintamente, la «funzionalità, l'aspetto, e la sensazione del documento originale»¹³. La visione del maggior proponente dell'emulazione, Jeff Rothenberg, consiste nel catturare, conservare e incapsulare tutta l'informazione necessaria a far funzionare un software obsoleto in un hardware futuro. Questo significa non solo conservare il documento originale, il programma applicativo che lo ha generato, il software su cui il programma funziona e il sistema operativo, ma anche creare e conservare le specifiche per costruire un emulatore capace di funzionare su computer futuri e i metadati che spiegano il comportamento dei documenti in questione, naturalmente in forma leggibile dall'occhio umano¹⁴.

L'impresa appare in verità ardua e costosa. Ma, praticamente, l'operazione può fallire per motivi più prosaici, come la legislazione sul copyright che copre sia hardware che software. Si potrebbe osservare che il problema del copyright può esistere anche per il documento digitale stesso, quando esso deve essere riprodotto per migrarlo da una tecnologia obsolescente ad un'altra. Ma qui risiede l'importanza fondamentale dell'archivio nel ciclo vitale di ogni documento digitale e in particolare di documenti che presentano problemi di diritti d'autore. L'archivio assume il ruolo giuridico della terza

¹² PAUL WHEATLEY e DAVID HOLDSWORTH, *Emulation, Preservation and Abstraction*, in «RLG DigiNews», August 2001, 5/4; available at:

<http://www.rlg.org/preserv/diginews/diginews5-4.html#feature2>>.

¹³ JEFF ROTHENBERG e TORA BIKSON, *Carrying Authentic, Understandable and Usable Digital Records Through Time*. Report to the Dutch National Archives and Ministry of the Interior, s.l., RAND Europe, 1999, p. 7; J. ROTHENBERG, *Avoiding Technological Quicksand: Finding a Viable Technical Foundation for Digital Preservation*, Washington, CLIR, 1999, p. 4; ID., *Ensuring the Longevity of Digital Information*, pp. 4-8; available at:

<http://www.clir.org/programs/otheractiv/ensuring.pdf>.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14

parte neutrale, la sola che può dichiarare una riproduzione conforme all'oggetto riprodotto. Questa funzione dell'archivio si aggiunge e sovrappone a quella tradizionale di conservazione a scopi culturali, per la quale è permessa la riproduzione di documenti coperti da copyright e acquisisce importanza vitale quando il film viene proiettato via satellite nelle sale cinematografiche e l'unica versione ufficiale è in possesso della casa di produzione, perché la posizione neutrale dell'archivista della casa di produzione assicura l'autenticità della copia affidata alla sua custodia.

Benché la migrazione sia la soluzione migliore anche dal punto di vista legale per combattere l'obsolescenza tecnologica, rimane il problema della perdita dell'originale e del progressivo allontanamento di ogni versione successiva da quelle iniziali. Questo non è un problema facile, specialmente se si assume la prospettiva dell'artista. Keith Hamel, un compositore di musica digitale che è anche un ricercatore nel progetto InterPARES, riflettendo sulla perdita imminente delle sue composizioni dovuta all'obsolescenza tecnologica, ha sottolineato come un artista costretto a creare riproduzioni del suo lavoro per conservarlo nel tempo è inevitabilmente portato a migliorarlo, al minimo usando i vantaggi della nuova tecnologia e al massimo cambiando il contenuto del pezzo in sintonia col suo sviluppo artistico.

Questo può costituire un problema per i musicologi che amano studiare l'evoluzione artistica di un artista e per gli amanti del film come espressione artistica. Infatti, ogni pezzo musicale e ogni film creato tradizionalmente o digitalmente può essere tecnicamente migliorato, ma il fatto è che le scelte che il compositore o il regista ha fatto entro i limiti tecnici dei suoi tempi 'sono' il pezzo musicale o il film! Tuttavia questo, nella maggior parte dei casi, non è un problema per l'artista stesso. Ciò che preoccupa l'artista è quello che succederà al suo lavoro dopo la sua morte. Qualunque cambiamento portato al lavoro digitale da chi intende conservarlo, e a tale scopo deve interpretarlo, non sarà parte del lavoro dell'artista, ma una variazione che va molto aldilà del restauro del film analogico. Keith Hamel pensa che la sola soluzione possibile sia conservare in modo analogico la parte del suo lavoro che può essere espressa in forma analogica, cioè la partitura, e in forma digitale ciò che può essere mantenuto indipendentemente dalla tecnologia, e descrivere il resto e l'interazione fra le parti nel modo più dettagliato possibile, così che l'insieme può essere ricreato in futuro in modo accurato.

Certo, questo processo sembra molto più semplice per un documento sonoro che per uno audiovisivo, ma la soluzione proposta da Hamel deve essere presa in seria considerazione per il film digitale, specialmente perché permetterebbe all'artista di identificare gli elementi della forma e del contenuto del suo lavoro che devono essere conservati attraverso le varie migrazioni perché si possa dire che il lavoro ha mantenuto la sua integrità. Questi

elementi, oltre a costituire il fondamento di una dichiarazione di autenticità di qualunque riproduzione successiva, possono essere esplicitamente protetti dal diritto d'autore e da copyright. Tuttavia, nel caso del film digitale molto più che in quello della musica digitale, per cui sistemi di notazioni sono stati sviluppati da tempo, l'aspetto più difficile di questa strategia è quello descrittivo. Per questo motivo, due *teams* di ricercatori InterPARES, guidati rispettivamente da James Turner dell'Università di Montreal e da Marta Braun dell'Università Ryerson di Toronto, stanno conducendo studi di casi che presentano vari modelli descrittivi di lavori cinematografici creati usando tecnologie 'proprietarie' e instabili e processi di produzione diversi e complessi, allo scopo di sviluppare *standards* descrittivi capaci di rendere con accuratezza gli elementi formali e le componenti digitali del film in tutte le sue fasi di sviluppo.

Se lo sviluppo di un sistema descrittivo standardizzato per il film digitale sia possibile e se sia la strategia più appropriata è ancora da vedere. Ciò che è invece chiaro fin d'ora è che la conservazione nel tempo del film digitale autentico nella forma dell'originale, in modo che sia unicamente attribuibile al suo autore e la protezione dei prodotti di tutte le fasi dell'attività cinematografica, in modo che lo sviluppo dell'atto creativo possa essere accessibile alle generazioni future nella sua interezza, richiedono che l'archivio si collochi al centro di ogni produzione cinematografica, come la terza parte neutrale che guida il produttore dei documenti (il regista) nelle scelte tecnologiche, nell'identificazione, nella descrizione, nella tenuta e nell'uso dei documenti, e nella selezione di quelli da conservare, e come il custode affidabile e responsabile per la creazione e il mantenimento di copie autentiche nel processo continuo di riproduzione e in quello di conversione del materiale destinato alla conservazione.

Dal teatro al cinema: un nuovo filone di ricerca presso l'Archivio centrale dello Stato

di *Patrizia Ferrara*

La promozione a dirigente mi ha portato, da un anno a questa parte, lontano dall'Archivio centrale dello Stato¹, presso il quale ho lavorato per ben ventiquattro anni; di conseguenza ho dovuto anche lasciare le Commissioni di sorveglianza presso gli ex ministeri del Tesoro, dell'Agricoltura industria e commercio, e del Turismo e dello spettacolo², all'interno delle quali ho rappresentato l'Amministrazione archivistica per lo stesso periodo.

Proprio il recente passaggio alla dirigenza mi spinge a presentare – in questo convegno – un intervento quasi a consuntivo dei due decenni di lavoro che mi sono ormai lasciata alle spalle. In particolare, se mi soffermo mentalmente sulle numerose attività svolte in qualità di archivista di Stato, posso affermare con certezza che nei ventiquattro anni trascorsi, al di là degli inventari, delle guide, dei repertori, delle mostre, delle banche dati portati a termine, o dell'assistenza fornita agli studiosi nelle loro ricerche, l'ambito dal quale ho tratto maggior soddisfazione, è stato proprio quello inerente alle Commissioni di sorveglianza: il lavoro effettuato in seno alle Commissioni, infatti, mi ha consentito di far acquisire all'Archivio centrale dello Stato archivi di grande rilevanza storica e – di conseguenza – di avviare nuovi filoni di ricerca per gli studiosi presso quell'Istituto.

Ricordo in particolare, con grande emozione, il lavoro compiuto per il recupero di due archivi, trovati in uno stato di estremo degrado nei depositi ministeriali: le carte dell'ex Ministero dell'Africa italiana (versate all'Archivio centrale dello Stato nel 1987) e quelle dell'ex Ministero del turismo e dello spettacolo (versate tra il 1987 e il 2002).

¹ Gli Archivi di Stato sono preposti ad accogliere e conservare la documentazione di valore storico prodotta dai dicasteri centrali e periferici dello Stato, una volta che questa non sia più utile ai fini amministrativi; l'Archivio centrale dello Stato (ACS d'ora in poi), con sede a Roma, raccoglie quella degli organi centrali; gli Archivi di Stato, uno per ogni capoluogo di provincia, raccolgono i documenti degli organi periferici.

² Dopo la soppressione del Ministero del turismo e dello spettacolo, avvenuta a seguito di referendum nel biennio 1992-1993, chi scrive ha mantenuto il proprio ruolo di rappresentante dell'Amministrazione archivistica in seno alle Commissioni di sorveglianza presso la Direzione generale dello spettacolo di nuova istituzione in seno alla Presidenza del consiglio dei ministri (trasferita poi al Ministero per i beni culturali e ambientali), conservando successivamente la stessa funzione presso le nuove Direzioni generali per il cinema e per lo spettacolo dal vivo, in seno al Ministero per i beni e le attività culturali.

Fino alla metà degli anni '80, della documentazione prodotta dal Ministero dell'Africa italiana, si conosceva solo quella conservata presso l'Archivio storico del Ministero degli affari esteri (ASMAE). Nel corso del mio lavoro di censimento nei depositi dell'allora Ministero del tesoro, perciò, l'individuazione di un'altra cospicua parte di carte prodotte da quel Dicastero - per di più relative ad argomenti quasi del tutto assenti presso l'ASMAE - ha rappresentato un fatto realmente importante per la ricerca storica. Si trattava di vere e proprie piramidi di fascicoli relativi - tra l'altro - alle opere pubbliche nell'Italia d'oltremare, quindi anche alla costruzione delle città africane in Libia, Etiopia e Somalia (abitazioni, alberghi, chiese, ospedali, industrie, assi viari, ecc.)³. Con grande passione, chi scrive, con il gruppo di lavoro appositamente costituito, ha riordinato e inventariato sommariamente questi fascicoli (costituiti soprattutto da progetti e da una bellissima cartografia), li ha racchiusi in ben tremila faldoni, portati in Archivio centrale⁴ e messi a disposizione degli studiosi.

L'altro archivio recuperato di recente, cui facevo riferimento, è proprio quello prodotto dall'ex Ministero del turismo e dello spettacolo in materia di cinema. Quando avevo preso servizio all'Archivio centrale - erano i primi mesi del 1979 - l'unica fonte per la storia dello spettacolo conservata dall'Istituto riguardava il teatro; si trattava in particolare delle carte dell'Ufficio censura teatrale (istituito nel periodo fascista) per un arco cronologico che si estendeva dal 1931 al 1944, costituite, in via primaria, dai copioni che le Compagnie intendevano rappresentare a teatro (o trasmettere per radio) e che, pertanto, venivano inviati al Ministero dell'interno per ottenere il nulla osta. Nei fascicoli, dunque, si possono reperire e studiare i tagli operati dalla censura fascista prima dell'approvazione, oppure i testi delle opere respinte in via definitiva.

³ Per la descrizione di questa serie inerente alle Opere pubbliche, cfr. PATRIZIA FERRARA, *Le Opere Pubbliche nell'Italia d'Oltremare*, in «Le Carte e la storia», II (1996), 2, pp. 111-115; per la descrizione dell'intero fondo del MAI, cfr. P. FERRARA, *Recenti acquisizioni dell'Archivio centrale dello Stato in materia di fonti per la storia dell'Africa italiana: Ufficio studi e propaganda del MAI, in Fonti e problemi della politica coloniale italiana. Atti del Convegno (Taormina-Messina, 23-28 ottobre 1989)*, II, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1996, (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Saggi, 38), pp. 77-86.

⁴ Vorrei aggiungere del riscontro (assai positivo) che ho avuto sull'importanza della acquisizione di tali archivi, ricordando la gioia manifestata, di fronte a queste carte, dagli studiosi venuti in ACS dall'Etiopia o dalla Somalia: professori di grande cultura e sensibilità, che hanno apprezzato questa documentazione pregevole sulla storia delle città etiopiche e somale. I loro Paesi d'origine, infatti, sono privi di archivi storici cartacei per quegli anni e, dunque, questi ricercatori hanno colto l'occasione per chiedere all'Amministrazione archivistica italiana una copia di tali atti, per poter cominciare a costruire una memoria storica cartacea dei loro popoli, oggi liberi, proprio utilizzando questi archivi nati in epoca coloniale.

Va detto, in questa sede, che tale documentazione, oggetto specifico dell'interesse degli studiosi del teatro, potrebbe essere utilizzata in modo proficuo anche dagli studiosi del cinema. Infatti la maggior parte dei registi, autori, attori, sceneggiatori e musicisti che, dopo il '46, sono diventati i protagonisti indiscussi del cinema italiano, hanno lavorato moltissimo - durante il periodo fascista - nel settore teatrale. Penso, ad esempio, a un giovanissimo Fellini⁵; penso a nomi quali Zavattini, Comencini, De Sica, Fabrizi, Totò, Eduardo e Peppino De Filippo. C'è inoltre da considerare che moltissime opere teatrali - presenti nel fondo archivistico - sono state adattate a film, durante e dopo il fascismo, e viceversa.

Oggi tali carte coprono un arco cronologico che arriva fino al 1998, perché, poco prima di lasciare l'Archivio centrale, ho acquisito per conto dell'Istituto tutti i fascicoli relativi alla censura teatrale dal 1945 fino al 1998, anno nel quale Walter Veltroni, allora ministro per i Beni culturali e ambientali, ha soppresso definitivamente le competenze del Ministero in materia di censura teatrale⁶.

Dunque, nel 1979, presso l'Istituto non erano presenti altri archivi (oltre quello descritto) prodotti da organi centrali dello Stato con competenze in materia di spettacolo, né tanto meno in materia di cinema. La situazione rimase invariata per un quinquennio, finché durante uno dei miei primi sopralluoghi nei depositi dell'allora Ministero del turismo e dello spettacolo, non notai una serie molto disordinata e sporchissima (devo dire) di circa cinquemila fascicoli intestati a film⁷: vi erano anche - ammonticchiate da una parte - le relative sceneggiature, legate con dello spago a gruppi di cinque o sei, ancora più in disordine rispetto ai fascicoli.

Con grande pazienza e spirito di sacrificio (perché i problemi finanziari e di carenza di personale, che oggi sono drammatici, anche allora erano abbastanza consistenti) ho intrapreso e completato, con l'aiuto di un solo custode dell'Archivio centrale, il riordinamento e il reimpastamento dei cinquemila fascicoli, mentre non ho potuto trattare i copioni, perché mancava lo spazio necessario per aprire i numerosissimi pacchi e riordinarne il contenuto. Il fondo archivistico è stato portato nel 1987 all'Archivio centrale e, per la parte

⁵ In questo archivio della censura teatrale sono infatti presenti alcuni lavori teatrali di Federico Fellini ventenne.

⁶ La legge archivistica stabilisce che la soppressione di competenze in seno ad una Amministrazione pubblica determina l'obbligo per essa del versamento ai competenti Archivi di Stato della relativa documentazione, ai fini della sua salvaguardia.

⁷ I depositi dell'ex Ministero del turismo e dello spettacolo (oggi Direzione generale del cinema e Direzione generale dello spettacolo dal vivo), situati in via della Ferratella, sono infatti ubicati sotto il livello della strada e dunque il piombo prodotto dallo scappamento delle automobili si era depositato, nel tempo, sui materiali archivistici attraverso le prese d'aria.

relativa ai fascicoli, messo in consultazione praticamente subito⁸. Per quanto riguarda i copioni, invece, ho avuto bisogno di più tempo e del supporto di due ragazzi del servizio civile, grazie ai quali nel '98-'99 ho potuto concludere questo riordinamento.

I fascicoli (ciascuno dei quali è intestato a un film) costituiscono una serie organica che dal 1945 arriva al 1966. La loro origine è dovuta al fatto che ogni film, prima di poter essere messo in lavorazione, necessitava di una autorizzazione ministeriale; di conseguenza, tutte le sceneggiature dovevano essere inviate dalle Case cinematografiche al Ministero, che proprio in questa circostanza apriva un fascicolo intestandolo al titolo della sceneggiatura pervenuta. I testi venivano letti dal responsabile dell'Ufficio di revisione cinematografica preventiva, che, dopo averli visionati con attenzione, stendeva un riassunto della trama e metteva a punto - per iscritto - un giudizio sulla qualità artistica e morale del film, sottoponendoli al ministro⁹. Proprio in base a questo giudizio, che per lo più il ministro si limitava a sottoscrivere, si autorizzava o meno la lavorazione della pellicola¹⁰.

Gli anni tra il '45 e il '66 sono stati anni fondamentali per la storia del nostro cinema: nel fondo archivistico, che sto descrivendo, troviamo infatti i fascicoli intestati ai capolavori del neorealismo italiano, ad esempio *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *Umberto D*, *Ladri di biciclette*, *La strada*, *I vitelloni* e così via; sono pure presenti i fascicoli relativi al cosiddetto neorealismo 'rosa' - settore oggi ampiamente rivalutato dalla critica specializzata - che, in maniera garbata e anche divertente, ha descritto l'Italia degli anni '50 e '60, quella della 'Vespa', della 'Lambretta', dei bagni nel Tevere, tra questi: *Poveri ma belli*, *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Belli ma poveri*, *Avanti c'è posto*, *Poveri milionari* e così via. Tro-

⁸ Mentre ancora lavoravo nei depositi dell'ex Ministero del turismo e dello spettacolo, infatti, ho estratto le schede (corredate del titolo del film e della collocazione archivistica), dal relativo schedario, che il Ministero intendeva conservare; le ho fotocopiate, in ordine alfabetico, mettendo così a punto un facile strumento di consultazione dei cinquemila fascicoli intestati ai film.

⁹ Il giudizio veniva messo a punto e firmato, negli anni appena successivi al '46, da Annibale Scicluna Sorge, direttore della VII Divisione della Direzione generale dello spettacolo. Si trattava di un funzionario che si era formato in seno al gabinetto del Ministero della cultura popolare. La relazione doveva essere controfirmata dal direttore generale dello Spettacolo, che era allora Nicola De Pirro, altro rappresentante di spicco del settore amministrativo dello spettacolo nel periodo fascista; la stessa, in ultimo, doveva essere vistata dal ministro, che in quel periodo era Umberto Tupini, democristiano - com'è ovvio - dal momento che il partito di governo (e di maggioranza) era allora la DC.

¹⁰ L'intervento presentato in mattinata da Pier Luigi Raffaelli e pubblicato in questo stesso volume, tratta di archivi relativi alla censura sui film già realizzati, inerenti cioè ai tagli effettuati sulle pellicole per permetterne la circolazione nelle sale cinematografiche (censura del parlato); invece, la censura sulle sceneggiature, che ho appena illustrato nel testo, era quella di partenza, necessaria - in pratica - per dare vita al film.

vano posto nell'archivio pure i fascicoli sui film musicali con Renato Rascel, o – come già accennato – sui film con Aldo Fabrizi, Totò, Peppino De Filippo; sono documentati anche i primi film di denuncia, ad esempio *Mondo cane*, che ebbe – come risulta dai documenti contenuti nel fascicolo – un *iter* amministrativo abbastanza travagliato: infatti il copione venne rimandato varie volte alla Casa cinematografica per essere tagliato e ritoccato, perché ritenuto troppo crudo in alcune scene e troppo 'spinto', sotto il profilo della morale sessuale, in altre.

Il giudizio artistico-morale cui prima ho fatto riferimento, se positivo, era quello che – in pratica – dava l'avvio a tutte le fasi di realizzazione della pellicola: non solo ne rendeva possibile la lavorazione, ma anche l'iscrizione nel pubblico registro cinematografico, l'eventuale coproduzione, la partecipazione ai premi di qualità ed altro ancora. In questi fascicoli si trova, in sostanza, l'*iter* amministrativo della vita del film nel suo farsi. Spesso è anche documentato il processo di formazione del cast: vi si trovano infatti tracce dei cast originari, a volte mutati via via nelle fasi appena precedenti alla lavorazione. Nel fascicolo de *Il Bell'Antonio*, ad esempio, è interessante rilevare che l'attore prescelto per la parte del protagonista non era originariamente Marcello Mastroianni, ma Jacques Charier.

Questa documentazione amministrativa, quindi, aiuta a ricostruire la storia dei film nel loro nascere e crescere, utilizzando – ad esempio – il piano di lavorazione della pellicola (che riporta la struttura delle giornate di lavoro: quali in esterno, quali in interno, le relative scene e i nomi dei protagonisti), o esaminando i contratti con i costumisti, i parrucchieri, i fornitori di arredi o di altri generi; oppure valutando le retribuzioni degli attori, delle comparse, ecc. Di certo, però, tra la documentazione più interessante ivi contenuta, rientrano proprio i giudizi artistico-morali forniti dall'autorità ministeriale sui vari film. Passiamo concretamente a vederne un esempio (Doc. 1).

Leggiamo l'intestazione: «Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione generale dello spettacolo». Il film di cui si tratta: *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini. Siamo già nel 1956, ma l'Ufficio censura preventiva – istituito durante il fascismo – continuava ancora a funzionare come vent'anni prima: la Presidenza del consiglio dei ministri, infatti, aveva ereditato questa competenza¹¹ direttamente dal Ministero della cultura popolare.

¹¹ L'ufficio che nel '45-'46 aveva ereditato la competenza in materia di censura preventiva sui film operava, infatti, in seno alla Presidenza del consiglio dei ministri. Si trattava del sottosegretariato per lo spettacolo e il turismo, che riuniva e proseguiva nelle attività che erano appartenute all'ex Ministero della cultura popolare, soppresso nel 1944 del Governo Bonomi. Successivamente la competenza venne lasciata in seno alla Presidenza del Consiglio dei ministri, ma attribuita alla Direzione generale dello spettacolo di nuova istituzione, per poi passare nel 1959 al Ministero del turismo e dello spettacolo.

Il documento si presenta nel modo seguente: citazione del titolo del film, nomi degli autori (in questo caso Fellini, Flaiano, Pinelli), riassunto della sceneggiatura. Come si vede ogni tanto appare tra parentesi, nel riassunto, il riferimento alla pagina del copione: il lavoro era assai puntuale, direi scrupoloso. Il documento è chiuso dal giudizio sulla sceneggiatura: il responsabile dell'Ufficio – in questo specifico caso – sembrava favorevole alla lavorazione, non sottacendo peraltro le sue riserve sul soggetto del film:

«...il cui contenuto come si è visto è improntato al più cupo ed inutile, se non dannoso, pessimismo. Sembra che la bontà e la purezza siano dono esclusivo delle prostitute, vittime di questo mondo che contro di esse si accanisce nel modo più spietato e nel migliore dei casi con indifferenza»¹².

Si può notare, poi, che - in coda - è stata apposta, sempre dal responsabile dell'Ufficio, una nota manoscritta con penna biro, tesa a tranquillizzare comunque il ministro sulla qualità della pellicola; la firma è «Sciicluna» (si tratta di Annibale Sciicluna Sorge, direttore della VII divisione della Direzione generale dello spettacolo):

«...bisogna però tener presente la personalità del regista e il suo poetico lirismo (vedi *La Strada*) con la speranza che la materia sia trattata nella realizzazione cinematografica con estrema misura e delicatezza e infine tener presente che *Cabiria*, dovrebbe essere interpretata dalla Masina, attrice tutt'altro che atta a suscitare emozioni erotiche e lascive»¹³.

Ho appositamente scelto il documento inerente a questo film perché il giudizio si conclude con tale 'gustosa' postilla: non abbondano però nella serie i documenti che recano un'annotazione manoscritta del censore; nonostante ciò il contenuto del giudizio risulta sempre interessante e storicamente rilevante.

Vi vorrei mostrare adesso, sempre descrivendo questa fonte archivistica, il frontespizio del fascicolo del film *La Dolce Vita* (Doc. 2). Pensare che senza l'apertura di tale fascicolo, un film come questo non sarebbe stato girato, né sarebbe esistito, fa effetto. Al suo interno, come per tutti gli altri film, è riportato il giudizio e il resoconto della trama:

«Il film è centrato sul personaggio di Marcello, un giornalista a caccia di scandali, che (...) a causa del suo mestiere, vive immerso nella "dolce vita", la vita dei vari "Rugantino", dei night clubs, delle dive americane in vacanza a Roma. Una vita dolce

¹² «Revisione cinematografica preventiva – Appunto» in data 5.7.1956, in ACS, MTS, Div. Cinema, *Nazionalità, 1945-1966, fascicoli cinematografici*, fasc. «Le notti di Cabiria».

¹³ *Ibidem*.

perché sensibile alle lusinghe ed ai richiami della sensualità, della morbosità della cronaca intenta a registrare i vari scandali e scandaletti della gente ...»¹⁴.

Il censore, però, pur rilevando la presenza di scene eccessivamente 'realiste' per le quali dichiarava che si sarebbe dovuto in seguito «visionare il fotografico», esprimeva un giudizio moralmente positivo sulla pellicola sostenendo che «il lavoro termina(va) con alcune battute che lascia(va)no intravedere» per il protagonista «lo spiraglio di una nuova vita e l'inizio di una nuova esistenza, più sana e più concreta, lontana cioè dalla 'dolce vita' vissuta» fino ad allora¹⁵.

Numerose le proteste 'ufficiali' delle Associazioni cattoliche contro questa pellicola, pure contenute nel fascicolo:

«Sono pervenute a questa Giunta diocesana numerose voci di indignazione e di disgusto da parte di molti insegnanti e genitori a proposito della proiezione in un cinema cittadino dell'ultimo film di Fellini, *La dolce vita*. È stato giudicato oltremodo offensivo del pudore, della morale, del buoncostume e della pubblica decenza e si protesta contro la concessione del nullaosta concesso al film di Fellini e si prega appunto il Ministero di intervenire con la commissione di appello per togliere dalla circolazione il film»¹⁶.

Sono anche presenti note informative delle Ambasciate italiane all'estero, sulle reazioni dell'opinione pubblica nei vari paesi a seguito della proiezione del film. Dal Venezuela nel 1961 si riferisce, ad esempio, che gli emigrati italiani di prima generazione si erano ritenuti offesi dalla proiezione, perché non si erano riconosciuti nell'immagine corrotta dell'Italia, data – a loro giudizio – nel film. Invece, riferiva ancora la nota, gli italiani all'estero di seconda generazione, non conoscendo direttamente il proprio Paese di origine ed avendo un sentimento patriottico più affievolito, non si erano sentiti particolarmente colpiti. Certamente, comunque, un notevole afflusso di pubblico aveva caratterizzato la proiezione, tutti i giornali ne avevano parlato, e in qualche maniera il film era risultato un evento di grande risonanza culturale, anche in Venezuela¹⁷.

¹⁴ «Revisione cinematografica preventiva – Appunto», in data 19.2.1959, in ACS, MTS, *Div. Cinema, Nazionalità*, fasc. «La Dolce Vita».

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Lettera dell'Azione cattolica al Ministero dello spettacolo del 12.2.1960, *ibidem*, *La Dolce Vita*, sotto il profilo della morale, venne ampiamente criticato a più livelli, anche politico oltre che religioso; per tale motivo su di esso (e su tutti i film ritenuti a suo tempo scandalosi) vanno consultati, presso l'ACS, anche gli archivi di Polizia.

¹⁷ Lettera dell'Ambasciata d'Italia in Venezuela al Ministro degli affari esteri del 25 ene. [gen.] 1961, *ibidem*.

Questa fonte archivistica, della quale ho fornito solo alcuni esempi, copre – come ho già detto - l'arco cronologico dal 1946 al 1966 ed è a disposizione della ricerca, ormai da diversi anni. Di recente però ne ho acquisito, per conto dell'Archivio centrale, la prosecuzione: altri cinquemila fascicoli, che dal 1966 arrivano al 1986¹⁸.

Ho già avuto modo di accennare come questa serie archivistica sia frutto di una competenza nata in epoca fascista, ma proprio la parte relativa al periodo del Ventennio risulta – al momento – introvabile, così come risultano introvabili tutte le altre carte prodotte dalla Direzione generale cinematografia del Ministero della cultura popolare: non sono state reperite né presso i depositi della Presidenza del consiglio dei ministri, né presso quelli dell'ex Ministero del turismo e dello spettacolo¹⁹ (che ne avevano ereditato le competenze), né d'altra parte sono mai pervenute all'Archivio centrale²⁰.

Dunque, in questo Istituto di ricerca, per quanto riguarda la cinematografia del periodo fascista, sono presenti solo fonti indirette: mi riferisco soprattutto alle carte del Gabinetto e della Direzione generale propaganda del Ministero della cultura popolare, a quelle del Gabinetto della Presidenza del

¹⁸ Tale parte deve essere ancora riordinata; la serie è però dotata di uno schedario, perciò i tempi di riordinamento non saranno lunghi. I documenti sono stati acquisiti in gran fretta perché, nei depositi del Ministero del turismo e dello spettacolo, la condensa dei termosifoni, gocciolando, stava rovinando le carte. Oltre a questa serie ho acquisito anche le serie inerenti ai film in coproduzione (1946-1986), ai cortometraggi (1946-1986) e alla programmazione obbligatoria nei diversi cinema delle province italiane (anni '70-'80). Molto, però, resta ancora da acquisire tra le fonti prodotte dalla Divisione cinema dell'ex Ministero del turismo e dello spettacolo e perché ciò avvenga secondo modalità che tutelino da un lato la documentazione e dall'altro la ricerca storica - attraverso l'apertura alla consultazione in tempi brevi - è necessaria una stretta collaborazione e una pianificazione comune tra Direzione generale per gli archivi e quella per il cinema.

¹⁹ Nei depositi del Ministero del turismo e dello spettacolo negli anni '60 c'è stato un allagamento, per cui cinquemila fascicoli della censura teatrale dell'epoca fascista, della serie che è attualmente all'ACS, sono andati distrutti; ha testimoniato questo danno nella sua tesi di laurea, un giovane impiegato che lavorava allora nel ministero. Ho il sospetto che anche la documentazione della Direzione generale cinematografia del periodo fascista abbia seguito la stessa sorte, in quanto ho trovato, nel lavoro di censimento che ho svolto in quei depositi, numerose copertine di fascicoli intestati a film della suddetta Direzione generale, ormai vuote, cadute a terra e incastrate tra il muro e gli scaffali, chiaramente danneggiate in passato dall'acqua, anche se ormai asciutte.

²⁰ Anche per quanto concerne le carte inerenti alla censura del parlato sulle pellicole, tema dell'intervento di Pier Luigi Raffaelli, si deduce trattarsi di protocolli, dal 1913 al 1943, conservati dalla Direzione generale per il cinema, mentre la relativa documentazione è introvabile. Protocolli, che comunque andrebbero ormai versati all'ACS - come prescrive la legge - anche perché nei depositi ministeriali corrono seri rischi di conservazione e sono inoltre sottratti alla ricerca della maggioranza degli studiosi.

consiglio dei ministri e a quelle della Segreteria particolare del Duce, alle carte del Partito nazionale fascista²¹.

Tornando all'ottica del consuntivo sulla mia ventennale attività d'archivista (dalla quale ero partita all'inizio dell'intervento), posso affermare con certezza che ho inteso svolgere il mio lavoro in maniera totalmente opposta a quella che, a fine '800, era ritenuta – da parte di amministratori e uomini dotti e competenti delle istituzioni statali – la modalità ideale del lavoro dell'archivista di Stato:

«L'archivista - sostenevano - non sceglie, non illustra, non confronta, inventaria tutto: i diplomi e le bolle, come le più umili carte, transunta dal primo all'ultimo documento di una serie; né pensa se uno vale più dell'altro, se un nazionale o uno straniero se ne gioverà, serve alla storia, non si appassiona per nulla e finito un registro ne prende un altro»²².

So perfettamente che questa descrizione della figura dell'archivista è figlia dell'età positivista, quando si pensava che anche gli scienziati non dovessero porsi domande sui 'perché' del mondo, ma solo sui 'come'; so anche però che, successivamente, nell'età di predominio dell'idealismo filosofico, l'archivista era reputato (e chi lo pensava era Benedetto Croce!) 'un animaletto innocuo e benefico', sul tipo del 'rospo':

«...è certo deplorabile che la polemica contro i filologisti trapassi in quella contro i filologi, puri e semplici; contro i poveri eruditi, archivisti e archeologici, veri animaletti innocui e benefici, i quali se venissero distrutti, la fertilità dei campi dello spirito non solo ne sarebbe sminuita ma addirittura rovinata, e bisognerebbe promuovere d'urgenza la reintegrazione e l'accrescimento di quei coefficienti di cultura: pressappoco come dicono, sia accaduto di recente nell'agricoltura francese, dopo l'improvvida caccia data per più anni agli innocui e benefici rospi»²³.

Quindi sia nell'età di predominio della cultura filosofica positivista sia in quella idealista - negli ormai trascorsi secoli Ottocento e Novecento - il con-

²¹ Nelle carte di Gabinetto del *Minculpop* sono reperibili, ad esempio, gli incassi della cinematografia dal 1938 al 1943. Da 586.786.702 lire del 1938 si passa, nel 1942 (e c'era la guerra!) a 1.269.491.463 lire, mentre la previsione complessiva per il 1943 era di ben 1.600.000.000! Per una disamina accurata di queste ed altre fonti indirette sul cinema consultabili presso l'ACS, si rimanda a P. FERRARA, *Il Cinema in Archivio: fonti e problemi per la sua storia presso l'Archivio Centrale dello Stato*, in «Archivi e Cultura», XXXVI (2003), in corso di pubblicazione.

²² «Rapporto della Commissione» Cibrario (originale manoscritto) 14.4.1870, in ACS, *Ministero della pubblica istruzione, Segretariato generale, Archivi*, b. 1. La Commissione Cibrario era stata istituita nel 1870 per mettere a punto un progetto di riorganizzazione degli Archivi italiani, all'indomani dell'Unità del Paese.

²³ BENEDETTO CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1941⁴, p. 24.

retto che si aveva dell'archivista non era esaltante. Ora io, 'avalutativo inventariatore', come avrebbero voluto i nostri antenati liberali, o 'animaletto innocuo e benefico' - come avrebbe preferito definirmi Croce - ho cercato invece di interpretare in questi anni il mio lavoro con grande passione, ponendomi molte domande e cercando con caparbieta e studi accurati²⁴ le relative risposte; così è avvenuto pure per la tipologia di archivi che ho appena finito d'illustrare.

In particolare mi sono chiesta come mai fosse così difficile trovare documentazione sullo spettacolo (più specificamente sul teatro e sul cinema) presso l'Archivio centrale, almeno fino agli anni Venti; e, poi, perché proprio sul teatro e sul cinema, prima degli anni Venti, la poca documentazione ivi esistente fosse inerente quasi unicamente alla censura e all'aspetto economico-industriale; mi sono domandata, inoltre, come mai la situazione mutasse radicalmente (sempre per la documentazione sullo spettacolo presso l'Archivio centrale) sia sotto il profilo della quantità che della qualità per il periodo fascista e per l'età repubblicana e, quindi, quali eventi storico-istituzionali avessero determinato questi cambiamenti.

È appena il caso di ricordare come presso l'Archivio centrale dello Stato siano riscontrabili - ai fini di studio e non di studio - solo le materie, che furono oggetto di competenze nelle strutture centrali dello Stato e solo per l'arco di tempo in cui tali competenze furono attive in quegli organi. Nel caso specifico del cinema, nato in Italia nel biennio 1895-1896²⁵, l'esigua documentazione che si trova all'Archivio centrale dello Stato, per il periodo fine Ottocento - prima metà degli anni Venti, è relativa - come appena accennato - soltanto all'ambito finanziario (aumenti di capitale delle Società cinematografiche e tassazione sulle pellicole), al settore industriale (brevetti dei marchi e modelli di fabbrica e delle invenzioni) e, a partire dal 1913, alla censura. Questo non è dovuto a lacune nella documentazione che si trova presso l'Archivio centrale, ma al fatto che solo queste materie - per quanto riguarda il cinema - vennero trattate in seno alla Pubblica amministrazione italiana, almeno fino alla prima metà degli anni Venti.

Del cinema, insomma, allo Stato liberale non interessava granché, come del resto accadeva per tutte le altre attività inerenti al tempo libero dei citta-

²⁴ Fondamentale nel mio lavoro di archivista è stato, infatti, studiare a fondo le istituzioni del nostro Paese inerenti agli archivi di mia competenza, quelle relative al fascismo e allo spettacolo, per capire come riordinarne le carte, se pervenute all'ACS dello Stato, o dove andare a recuperarle, se mancanti. Ho cercato le mie risposte nelle carte stesse, nei libri di storia, nelle disposizioni normative, negli Atti parlamentari, nella letteratura 'grigia', negli opuscoli, nei giornali e riviste dell'epoca, nei libri di memorie di funzionari statali.

²⁵ GIAN PIERO BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 19 e seguenti.

dini (teatro, turismo, sport), per la gestione delle quali, i governi liberali non costituirono apposite strutture amministrative centrali, lasciandole gestire generalmente ai privati. Le cause dell'assenza di strutture statali 'dedicate' alle attività di tempo libero, e quindi anche al cinema, riguardano soprattutto la storia politica e culturale del nostro Paese ed affondano le loro radici nei primissimi anni successivi all'Unità d'Italia.

Con l'obiettivo privilegiato di 'fare gli italiani' e di consolidare lo Stato nazionale, infatti, i governi liberali, subito dopo l'Unità, considerarono il tempo libero della popolazione come un settore di scarso interesse per l'intervento statale, perché privo di potenzialità 'formative'. Ritenendolo riservato unicamente allo svago, se ne disinteressarono, non costituirono strutture amministrative per gestirlo e non investirono finanziariamente su di esso²⁶. Questo, a fronte di enormi investimenti (in termini di risorse umane, finanziarie e di gestione amministrativa) in altri settori ritenuti nevralgici per completare il processo di unificazione culturale e nazionale degli italiani: la Scuola e l'Esercito, primi fra tutti²⁷.

Alle motivazioni storiche e culturali appena illustrate, si aggiungeva anche una preclusione di tipo ideologico: erano gli stessi principi liberali collegati ai 'dogmi' della filosofia positivista, allora dominante, a porsi in contrasto con un possibile e diretto intervento dello Stato sul tempo libero dei cittadini, ritenuto inviolabile e sacro.

Una delle prime vittime di questa posizione politica e culturale dei governi liberali post-unitari era stato il teatro, che nell'Italia pre-unitaria aveva avuto grande sviluppo ed era stato tenuto dai governi in grande considerazione²⁸. Ad unificazione avvenuta, invece, il vertice politico, sottovalutando-

²⁶ Per un approfondimento di tali tematiche e per una disamina della ricaduta che quanto detto nel testo ebbe sulla produzione o meno di documentazione su queste materie, cfr. P. FERRARA, *I "luoghi" e i "perché" della documentazione sul tempo libero nelle carte della Pubblica Amministrazione tra Ottocento e Novecento*, in *Tempo libero e società di massa nell'Italia del Novecento*, Milano, Angeli, 1995, pp. 37-49.

²⁷ In tali ambiti 'formativi' i governi liberali dettero corpo all'attività di ben tre ministeri: Pubblica istruzione (scuola primaria, scuola secondaria classica e tecnica, università), Agricoltura, industria e commercio (scuola professionale), Guerra (scuole militari). Questi Ministeri produssero quantità enorme di documentazione, oggi conservata in gran parte presso l'ACS.

²⁸ Sull'atteggiamento dei governi liberali nei confronti del teatro e sulla politica attuata nei riguardi dello stesso, cfr. la sezione *La Storia*, nel volume in due tomi: ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944): La storia, l'archivio, l'inventario*, a cura di P. FERRARA, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Istituto Poligrafico dello Stato, 2004 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Strumenti, CLXIII), pp. 3-101, in particolare alle pp. 7 e seguenti. Sull'atteggiamento favorevole dei governi preunitari nei confronti del teatro e sul mutamento in epoca post-unitaria cfr. FIAMMA NICOLodi, *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in *Fare gli Italiani*, a cura di SIMONETTA SOLDANI e GABRIELE TURI, I, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 257-304 e AA.VV., *Teatro dell'Italia Unita*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

ne le potenzialità educative e non comprendendo quanto questo settore avrebbe potuto supportare la politica governativa di unificazione culturale e nazionale del Paese, lo aveva giudicato 'inutile' ai fini realizzativi degli obiettivi prioritari del momento. Pertanto – in un clima di totale disimpegno, culminante con la dismissione di tutti i teatri statali ai Comuni – lo aveva 'marginalizzato' sotto il profilo degli investimenti finanziari e della gestione amministrativa, sottoponendolo nello stesso tempo ad una pressione fiscale insostenibile.

Per di più, giudicato dalla classe dirigente liberale, non solo inadatto ad educare gli italiani, ma pericolosamente incline a diseducarli²⁹ (rispetto a quanto di eticamente corretto veniva appreso nel percorso didattico scolastico e militare), sin dal 1861, era stato oggetto di una censura severa e capillare che faceva capo alle Prefetture.

Dunque il settore teatrale – umiliato nella sua dimensione culturale – era stato affidato da un lato alla gestione del Ministero dell'interno (censura, ordine pubblico, sale, personale, vertenze giuridiche) dall'altro al Ministero dell'agricoltura industria e commercio (diritto d'autore, attività e organizzazione delle compagnie teatrali); e solo marginalmente, per la parte attinente ai premi agli autori, era stato inserito nel ministero che più di tutti sarebbe stato consono a gestire per intero la materia, nel caso se ne fosse privilegiato l'aspetto culturale e formativo: la Pubblica istruzione.

Quando nel 1895 era nato il cinema, lo Stato liberale aveva immediatamente riproposto nei suoi confronti l'ottica minimalista con cui aveva approcciato il teatro circa quarant'anni prima, estendendo per affinità a questo nuovo settore dello spettacolo l'organizzazione politico-amministrativa inerente alla gestione teatrale, basata in via primaria su censura e pressione fiscale; del resto a spingerlo a questa 'omologazione' concettuale e amministrativa, aveva contribuito anche il fatto che le proiezioni cinematografiche, almeno inizialmente, venivano effettuate proprio nelle sale teatrali ed erano a volte abbinate alle rappresentazioni dei teatranti.

Lo Stato liberale, perciò, assai lontano dal considerare il cinema come un settore della cultura, pose le sparute competenze istituzionali inerenti a questa branca dello spettacolo da un lato in seno ai Ministeri economici e finanziari, come un qualsiasi altro settore industriale (capitali e credito, produzio-

²⁹ Sull'interpretazione del teatro come luogo eminentemente diseducativo da parte della classe politica e dirigente liberale, si vedano le discussioni sulle approvazioni dei bilanci annuali del Ministero dell'interno, in materia di teatro, contenute negli Atti parlamentari a partire dal 1865 in avanti ed anche Atti parlamentari, *Camera dei deputati*, legislatura XVI, II sessione (1887-1888), *Discussioni, Discussione del disegno di legge sulla pubblica sicurezza*, tornata del 10 novembre 1888, pp. 5128 e seguenti.

ne, commercio, tassazione, diritto d'autore, marchi di fabbrica e invenzioni)³⁰ dall'altro nel Ministero dell'interno (censura e ordine pubblico).

Nell'ottobre 1922 il fascismo aveva ereditato questa distribuzione di competenze relative al settore dello spettacolo, frazionate in più dicasteri, e ancora nel 1934 il cinema appariva confinato nel Ministero delle corporazioni e nel Ministero dell'interno. Era, però, solo questione di tempo: dalla metà degli anni Venti, infatti, era stata già avviata da Mussolini una vera e propria rivoluzione nell'ambito delle istituzioni pubbliche inerenti alla gestione dello spettacolo e di tutti i mezzi di comunicazione di massa allora disponibili. Il motore primario era la finalità di propaganda.

Pure per il cinema, dunque, rivalutato nelle sue potenzialità 'educative' ed artistiche, sin dal 1924, la situazione stava mutando: ai fini di propaganda – va detto – si aggiungevano anche quelli culturali *tout court*, di sprovincializzazione delle culture locali, di promozione e sviluppo della cinematografia. Vennero create apposite strutture istituzionali, prima l'Istituto Luce (L'Unione cinematografica educativa), successivamente il Centro sperimentale di cinematografia. Sezioni cinematografiche vennero varate all'interno delle organizzazioni giovanili fasciste e del Dopolavoro; la cinematografia venne inserita come materia prioritaria all'interno dei Littoriali della cultura e dell'arte; vennero varate iniziative promozionali come mostre cinematografiche e altre manifestazioni simili e fissati cospicui finanziamenti per l'erogazione dei premi cinematografici. Nacque allora il cinema *d'essai* con la possibilità di proiettare film d'avanguardia, che sfuggivano in qualche modo alle rigide maglie della censura.

Nel 1934 venne poi istituito un apposito Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, elevato nel 1935 a Ministero – e trasformato nel 1937 nel Ministero della cultura popolare – in cui furono accorpate tutte le *disiecta membra* del cinema nella sua dimensione tradizionale (censura e produzione) e nella sua nuova dimensione culturale e di propaganda, assieme a tutte le materie inerenti alle altre branche dello spettacolo e ai *mass media* vecchi e nuovi (fino ad allora diffuse tra i Ministeri dell'interno, delle corporazioni, dell'educazione nazionale, delle comunicazioni e nel Sottosegretariato stampa e propaganda).

Con l'avvento del regime erano infatti venute meno tutte quelle preclusioni ideologiche contro un intervento diretto e strumentale dello Stato sulle

³⁰ Tant'è vero che i fascicoli intestati alle società cinematografiche reperiti presso l'ACS - nelle serie del Ministero del tesoro relative all'aumento dei capitali alla fine anni Venti - non risultano accorpate sotto la voce Cinematografia, ma diffusi tra una miriade di fascicoli intestati alle società dai generi più disparati e dunque di assai difficile individuazione. Tale criterio di archiviazione dei fascicoli intestati a società venne utilizzato generalmente in tutti gli archivi dei Ministeri economici pre-fascisti e fascisti almeno fino alla metà degli anni Trenta.

attività di tempo libero dei cittadini, che avevano caratterizzato, almeno fino al primo decennio del nuovo secolo, le politiche liberali nei confronti degli spazi di svago della popolazione. Lo Stato fascista era entrato, e da protagonista, nel tempo libero degli italiani; proprio il tempo libero infatti era diventato parte integrante di un progetto politico di 'formazione' della futura classe dirigente, per quanto atteneva ai giovani, e di diffusione del consenso per quanto riguardava gli adulti. In tale prospettiva, esso aveva acquistato un ruolo importantissimo agli occhi dello Stato fascista, che aveva concretato questo interesse moltiplicando le istituzioni pubbliche preposte alla sua gestione: ministeri, uffici, enti pubblici e organi politici. Già dal 1926 (e soprattutto sul finire degli anni Venti) infatti per Mussolini, ormai assestato al vertice dello Stato fascista e con l'opposizione sconfitta ed emigrata all'estero, la parola d'ordine era diventata 'durare' e, per questo fine, una politica di sola censura nei confronti dei *mass media* (compresi teatro e cinema) – come quella attuata efficacemente dal 1922 al 1926 - non bastava più; dal tradizionale approccio 'al negativo' sui mezzi di comunicazione di massa, bisognava passare ad un approccio diverso, 'in positivo', per diffondere consenso e inculcare nell'opinione pubblica i modelli culturali funzionali agli interessi del regime, che ne assicurassero la continuità. Ecco dunque la necessità di sviluppare in modo massiccio l'attività di propaganda³¹, che trovava nei *media* vecchi e nuovi, il proprio naturale veicolo. Ecco dunque la necessità di creare nuovi organi amministrativi a livello centrale per gestirli³².

³¹ Tra i contributi più recenti in materia di storia istituzionale inerente alla nascita della Direzione generale propaganda, punto nodale dell'attività del Ministero della cultura popolare si cita quello di BENEDETTA GARZANELLI, *Fascismo e propaganda all'estero. Le origini della Direzione generale per la propaganda*, in «Studi Storici», 2002, 2, pp. 477-520.

³² Tra cultura liberale e cultura fascista, così contrapposte nella filosofia di gestione del tempo libero della popolazione, e di riflesso nella creazione di istituzioni pubbliche preposte a tale gestione, il *gap*, però, non aveva coinciso storicamente con l'evento 'fascismo', piuttosto con l'evento 'Prima Guerra Mondiale'. Pressati dall'emergenza bellica culminante nel disastro di Caporetto, infatti, i governi liberali avevano cominciato proprio allora a reputare 'possibile' e poi opportuna l'utilizzazione del tempo libero della popolazione, civile e militare, ai fini della propaganda bellica. Stampa, cinematografia, fotografia, teatro, conferenze, sport, diventarono in quegli anni settori di un intervento di tutto rispetto da parte dello Stato. Oltre a teatrini viaggianti (antesignani dei futuri 'Carri di Tespi' del periodo fascista), dopo il 1916 cominciarono a diffondersi per il Paese cinematografi itineranti, interamente finanziati dallo Stato, che prevedevano la collocazione dei teloni per la proiezione delle pellicole nelle piazze e nelle strade di maggior afflusso per la popolazione. Lo Stato mise in piedi allora strutture amministrative, sistemi di gestione e di finanziamento, che sarebbero tornati e, in alcuni casi, sopravvissuti fino al periodo fascista. Sull'argomento cfr. P. FERRARA, *La fascistizzazione negli apparati di propaganda in Italia*, in «J.E.V. Annuario per la storia amministrativa europea», 10 (1998), pp. 103-118; sull'organizzazione della propaganda italiana all'estero durante la prima guerra mondiale, cfr. LUCIANO TOSI, *La propaganda all'estero nella prima guerra mondiale*, Pordenone, del Bianco, 1977.

Il cinema, di certo, rappresentò un pilastro nel progetto di propaganda del fascismo. La censura cinematografica continuò però ad avere un peso rilevante, anche se si affermarono definitivamente in questo periodo tutti gli altri aspetti appena citati: oltre alla dimensione propagandistica, pure quella culturale, artistica e di promozione.

Dopo il 1946, il tradizionale sistema di censura perfezionato nel periodo fascista, i nuovi organi istituzionali e le iniziative promozionali in ambito cinematografico, vennero ereditate dallo Stato repubblicano, che pur sopprimendo il Ministero della cultura popolare, e le competenze in materia di propaganda, stabilì di mantenere accorpate in un'unica struttura centrale in seno alla Presidenza del consiglio dei ministri, tutte le materie inerenti allo spettacolo, quindi anche il cinema³³.

Da quanto appena illustrato risulta chiaro il perché sia proprio dagli anni del fascismo in avanti che si sono venute a moltiplicare le fonti archivistiche in materia di cinema, prodotte da organi centrali dello Stato, delle quali solo quelle 'indirette', sono al momento pervenute all'Archivio centrale dello Stato; per quanto riguarda le fonti inerenti all'età repubblicana, invece, cominciano ora a pervenire nell'Istituto le numerose serie prodotte prima dalla Direzione generale dello spettacolo in seno alla Presidenza del consiglio dei ministri e poi dal Ministero del turismo e dello spettacolo. Su tali carte è già stato detto ampiamente in questo intervento.

³³ Sulle fasi successive alla soppressione del Ministero della cultura popolare e sul relativo dibattito politico, cfr. *Il Ministero della cultura popolare*, a cura di P. FERRARA, in *L'Amministrazione centrale dall'Unità alla Repubblica. Le strutture e i dirigenti*, a cura di GUIDO MELIS, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 15-149, alle pp. 45 e seguenti.

11780

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
 Direzione Generale dello Spettacolo
 Divisione Produzione Cinematografica

REVISIONE CINEMATOGRAFICA PREVENTIVA

A P U N T O

Titolo: "LE NOTTE DI CABIRIA"

Società: Prod. Lino De Laurentiis

Autori: Fellini, Maliano, Finelli.

T R A M A : Una donna è stata gettata nel Tevere, l'uomo che l'accompagnava si è dato alla fuga lungo le sponde semideserte; e la donna viene tratta in salvo, per pura combinazione, da alcuni giovani che si bagnavano nel fiume. Qualcuno la riconosce: è Maria Cucarelli, detta Gabiria, una ragazza che "fa la vita" e abita in una casetta abusiva vicino ad Acilia.

Gabiria non riesce ad ammettere che il suo protettore l'ha buttata in acqua, dopo averle preso la borsetta con i soldi. Lo chiama, lo cerca, si stiene che si è trattato di una disgrazia. La sua amica Wanda, bonariamente, cerca di farlo intendere la verità; e Gabiria, un po' per volta, deve rassegnarsi a questa durissima delusione, l'ammazza della sua vita sciagurata. La sua anima, fondamentalmente ingenua, la espone a tutti i pericoli dell'ambiente in cui vive; per reazione e difesa, Gabiria, dopo l'incidente, riprende la sua solita esistenza chiudendosi in una esteriore rudezza aggressiva, ancora più marcata. Una sera, dopo una vita con la sua rivale (la gigantesca Matilde) Gabiria si trova a passeggiare nei dintorni di Via Veneto. E' una zona per lei quasi sconosciuta in quanto essa di solito frequenta la frequentata Archetologica. Soffermandosi sull'ingresso di un elegante locale notturno, ne vede uscire un noto e amatissimo divo dello schermo, impegnato in una scenata di gelosia con la sua bella amante. La donna lo schiaffeggia e se ne va. L'attore, per ripicca, fa salire sulla sua lussuossissima macchina la piccola mondana che per caso ha assistito alla scena. La porta con sé in un locale notturno; poi nella sua villa sulla Via Appia. Gabiria crede di vivere un magnifico sogno. L'attore che l'ha sempre trattata come un oggetto incomoda a rendersi conto della sua presenza, quando l'amante ricompare inattesa. L'attore chiama Gabiria nel bagno e dal bagno Gabiria assiste, prima incollerita, poi intenerita, alla scena d'amore di quei due che rifanno pace. Al mattino l'attore si ricorda di lei e la fa uscire furtivamente in strada. Anche l'incontro con l'attore è scioccato vi senza lasciare tracce apparenti. La realtà di Gabiria è un'altra. Una sera viene fatta salire da due giovinastri su una millecento; dentro vi trova la sua rivale, Matilde, che i due sconosciuti hanno caricato poco prima. La macchina è piena di pezze di stoffa; macchina e stoffe sono state rubate. Incrimina una corsa pazza per le strade notturne di Roma: i due malviventi cercano il loro ricattatore in diversi bar nell'Amati, lo trovano, scambiano la moneta in un sinistro negozio, ripartono verso la periferia. Gabiria e Matilde, terrorizzate, tentano invano un paio di volte di andarsene, i due delinquenti, ubriachi, finiscono per abbandonarle in una strada di campagna, senza dar loro un soldo.

Doc. 1.1. - Presidenza del consiglio dei ministri, «Appunto della Revisione cinematografica preventiva» in data 5.7.1956 sul film *Le notti di Cabiria*, ACS, *MIS*, Div. Cinema (1946-1966), *Nazionalità*, fascicoli cinematografici, fasc. «Le notti di Cabiria», p. 1. L'appunto - previsto per ogni sceneggiatura inviata dalle Case cinematografiche - si risolveva in un resoconto puntuale della trama del film e in un giudizio artistico-morale sulla pellicola, messi a punto dal responsabile dell'Ufficio di revisione, per il ministro. Solo se tale giudizio risultava positivo sotto il profilo della morale, dell'assenza di violenza gratuita o di offesa all'italianità, la lavorazione del film veniva autorizzata.

Le due donne, litigando e ingiuriandosi a vicenda, tornano verso la città. All'alba, Gabiria raggiunge le antiche mura ed assiste ad uno spettacolo inatteso. Da una giardinetta scende un uomo con un sacco; distribuisce indumenti e cibo ad alcuni vagabondi rianchiati nelle anfrattuosità delle macerie, ed è accolto e trattato da essi come un angelo consolatore. E' "l'uomo del sacco", colui che tutte le notti porta soccorsi ai più derelitti. Questa apparizione si imprime fortemente nell'animo di lei.

Un giorno, le "mondane" della Passeggiata Archeologica decidono di andare al Divino Amore. La folla, il Santuario, i malati in cerca di guarigione, commuovono profondamente Gabiria. Ma poi, nel pomeriggio facendo merenda sull'erba, le ragazze e Gabiria riprendono il loro naturale "tono", sollazzandosi con un gruppo di giovinastri. Rimasta sola, verso la sera si trova a passare davanti ad un cinematografo periferico, nella cui sala si esibisce un prestigiatore. Gabiria entra. Assiste, stupefatta, ad alcuni esperimenti di ipnotismo; e il prestigiatore, individuata, si serve di lei per un suo numero. La ipnotizza e le fa credere che un giovane serio e buono è innamorato di lei e vuole sposarla; e Gabiria si abbandona ad una delicatissima scena di amore, rivelando la vera natura della sua anima. Il pubblico, in platea, sghignazza; ma tra il pubblico, un signore di mezza età osserva attento e serio Gabiria. All'uscita costui la ferma e si presenta come il ragioniere Oscar d'Onofrio; dice di essere stato molto colpito da ciò che ha visto e sentito. Vuol rivedere Gabiria; le chiede un appuntamento. Si presenta con un mazzo di fiori; chiede un secondo incontro. Gabiria, prima sospettosa, rimane un po' alla volta conquistata dalle parole e dal tratto di lui. Infine, un giorno, egli le chiede di sposarlo. Venderà un po' di terra che gli è rimasta al paese; compreranno un negozio a Grottaferrata e saranno felici.

Gabiria non crede a se stessa; è travolta da una felicità mai prima provata. A sua volta, vende la casa, i mobili, e nel giorno fissato raggiunge il ragioniere a Grottaferrata. Verso sera, Gabiria e il ragioniere vagano per i boschi nei pressi del lago. All'improvviso l'uomo sta per darle una spinta per gettarla nel lago. Gabiria capisce e disperata invoca la morte, mentre il ragioniere, scoperto e atterrito, fugge, abbandonando la donna alla sua crisi di disperazione, e portandosi via il denaro datogli da Gabiria.

Per Gabiria si riprende e raggiunge la strada incamminandosi verso la città.

GIUDIZIO: Le notti di Gabiria sono le notti di una prostituta romana che abita in una "casetta abusiva" presso Acilia, e la cui zona notturna d'azione è la Passeggiata Archeologica.

L'obiettivo si sofferma a lungo, e ripetutamente, a descrivere gli aspetti notturni di questa Passeggiata con la sua fauna di mondane, di amici papponi e di protettori. Anzi, per una maggiore aderenza agli ultimi dati della cronaca nera, il protettore viene chiamato "martellatore" (pag.37) dato che, come si sa, i protettori usano certe volte uccidere le loro protette a colpi di martello!

Gabiria, prostituta dall'anima ingenua, dopo che il suo pappone ha tentato di gettarla nel Tevere, non ha più un protettore e Amleto, il magnaccia di Marisa le dà dei consigli al riguardo:

Amleto: "A Gabi, io a te devo farti un discorso serio uno di questi giorni.... Tu non cammini mica bene, sai... Chi ti guarda le spalle? Lo vedi,

Doc. 1.2. - termina il riassunto della trama e inizia il giudizio sul film; le perplessità sul soggetto, interamente centrato sulla vita delle prostitute, sono molte da parte del censore Annibale Scicluna Sorge (funzionario formatosi in seno al gabinetto del Ministero della cultura popolare).

io e Marisa, come viaggiano? Lo vedi la società nostra come va avanti? Tu guarda Marisa, come cammina tranquilla. Cercami in tutta Roma uno che gli vuole torcere un dito! E perchè?.....Avanti, dimmi che vai a fare a Via Veneto? Non lo sai che a Via Veneto, a Villa Bonghese, il posto bisogna lottarselo? Ma perchè non te lo cerchi pure tu un bravo ragazetto, sul tipo mio..... (pagg.35-36).

Questo è il quadro umano in cui agisce Gabiria. Ella giunge di notte alla Passeggiata Archeologica, dopo aver lasciato, al tramonto, la sua abitazione, una casetta abusiva ai margini del Villaggio S.Francesco. Questa rappresentazione degli abusivi riprende, come si sa, alcuni elementi tematici de "Il Tetto", ma qui la zona dove abita Gabiria è bene sottolineata; una specie di succursale dell'Acquedotto Felice.

Quando Gabiria, in ultimo, vende la casetta abusiva, i nuovi inquinati aspettano, con tormentosa ansia, il momento di entrarvi;

Scena 72 - "A poca distanza dalla casa di Gabiria, è fermo un carretto, dal quale due uomini stanno scaricando alcune vecchie masserizie. Altri mobili zoppicanti sono già sul prato; una donna, con un bimbo in braccio, seduta su una sedia; un nugolo di bambini abbastanza cenciosi guizzano tra le ruote del carretto e le gambe degli uomini, aspettano di precipitarsi nella nuova casa." (pag.212)

La scena è d'una tremenda crudeltà e risuona come un atto d'accusa sociale (il problema dei senza tetto).

Va rilevata poi la scena al Divino Amore, dove le prostitute si recano in gruppo. Passata la Festa, le ragazze, consumato il pranzo e bevuto abbondantemente, si siedono sull'erba, intorno al Santuario.

"Sono tutte in uno stato di eccitazione euforica, l'aria aperta, il vino, la scampagnata, le hanno messe in una specie di ebbrezza. Gabiria mette in funzione la sua radio portatile e Vanda e Marisa ballano insieme....." (pag.141,142)

Poi si avvicinano alcuni giovanotti che cominciano ad apostrofare le sei donzelle. Ciò eccita le ragazze. I giovanotti siedono in mezzo a loro scherzano, allungano le mani, vogliono ballare e le ragazze con chiedono di meglio. Sono mezze ubriache, ecc. Poi la campagna si immerge nel buio e buona notte al Santuario! Gabiria torna a Roma su una motoleggera, aggrappata alla schiena dello sconosciuto con qui ha passato le ultime ore. (pag.144)

Segnaliamo poi la scena a pag.32, che si svolge di notte sulla Passeggiata Archeologica. Prostitute e protettori sono tutti in gruppo e scottano Gabiria.

Matilde: "Che hai trovato un altro caseamorte che te viè a dè "ti amo" e poi te manna in giro a chiedere l'elemosina come i francescani? L'hai visti i francescani co' la gavetta? (imita buffonescamente i francescani che chiedono l'elemosina) Fate la carità! Al vostro buon cuore!....."

Doc. 1.3. - continua il giudizio sul film; sono evidenti i richiami ai numeri di pagina della sceneggiatura e appaiono sottolineate le frasi o gli argomenti ritenuti equivoci. Il censore rileva, a proposito di una scena in cui si vedono famiglie cenciose di senza tetto, «La scena è d'una tremenda crudeltà e risuona come un atto d'accusa sociale».

Elementi per la realizzazione: Regista: Federico Fellini. Interpreti principali: Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, o Antonio Genia, François Pierrrier. Il costo è preventivato in L. 250.000.000.

Il film dovrebbe essere realizzato in coproduzione con la Società francese Les Films Marsequ, nella categoria dei film eccezionali. (Quota italiana 70%, quota francese 30%) Sul contratto di coproduzione non vi sono obiezioni da formulare.

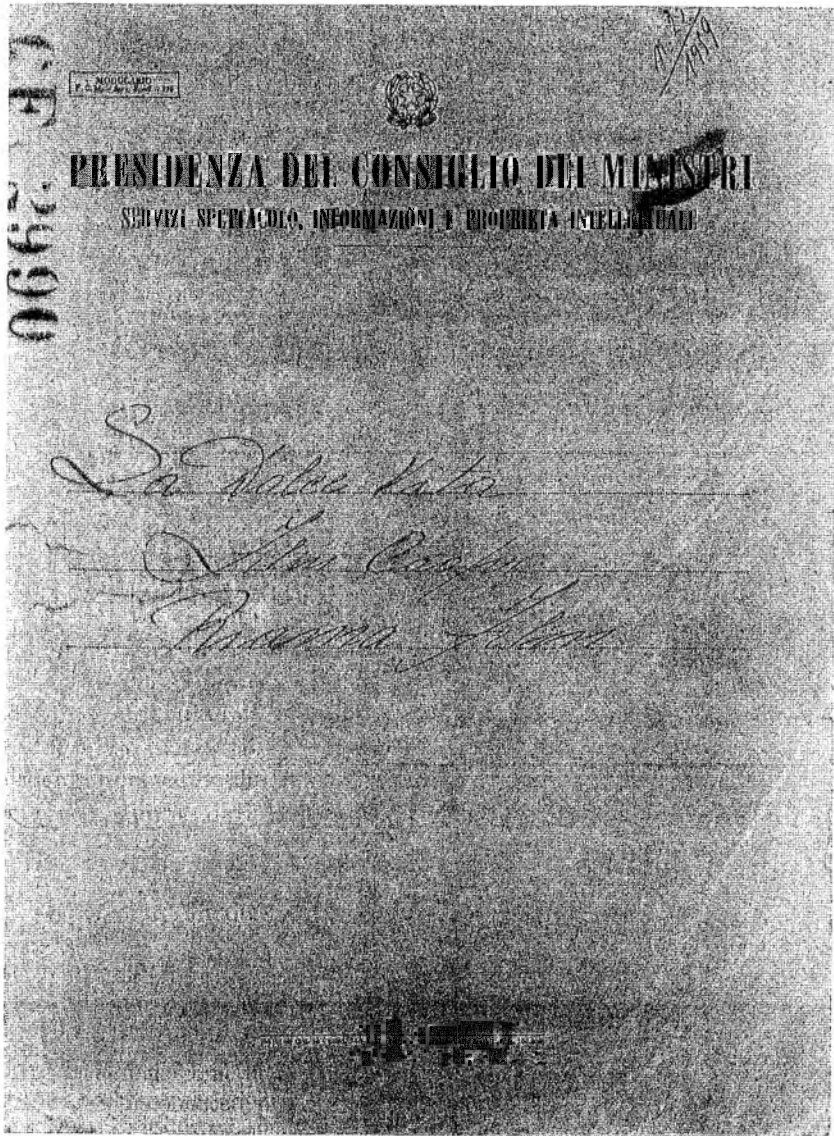
L'Ufficio è in linea di massima favorevole al riconoscimento della coproduzione, non sottacendo peraltro le sue riserve sul soggetto, il cui contenuto, come s'è visto, è improntato al più cupo ed inutile - se non dannoso - pessimismo. (Sembra che la bontà e la purezza siano dono esclusivo delle prostitute, vittime di questo mondo che contro di esse si accanisce nel modo più spietato e, nel migliore dei casi, con l'indifferenza). (1)

Roma, 5 luglio 1956

Calderoni
Pò sopra però tener presente la presunta del
Ugolini e il suo poetico lirismo (vedi "L'Espresso")
con la speranza che le prostitute non trattino
nella realtà proprio come cinema, con esse
minimo e l'atteggiamento, e, infine tener
presente che Cubisia dovrebbe essere
interpretata dalla Masina, attore
tutt'al più che suscettibile di
emarginazione estetica e lasciva.

Calderoni
V. di

Doc. 1.4. - il giudizio termina con alcune riserve sul «cupo e inutile» pessimismo del film che ritrae le prostitute come «vittime di questo mondo che contro di loro si accanisce nel modo più spietato». In pratica però, il censore nella nota manoscritta, aggiunta successivamente, cerca di tranquillizzare il ministro su quella che sarà la realizzazione effettiva del film affidata alla regia di Federico Fellini e al «suo poetico lirismo». Per l'intera trascrizione della nota manoscritta, cfr. il relativo infratesto nel saggio.



Doc. 2. - Frontespizio della copertina del fascicolo intestato al film *La Dolce Vita*, ACS, MTS, Div. Cinema (1946-1966), *Nazionalità, fascicoli cinematografici*, fasc. «La Dolce Vita». Il fascicolo è assai ricco di documentazione interessante: oltre al giudizio artistico-morale sul film, sono presenti il piano di lavorazione della pellicola, lettere di protesta delle Associazioni cattoliche, note informative dalle Ambasciate italiane all'estero, contratti, retribuzioni, ritagli stampa.

L'archivio di Andrej Tarkovskij

di *Gabriela Todros e Emilio Capannelli*

Nato nel 1932 a Zavraz'e, un piccolo villaggio sulle rive del Volga, il regista russo Andrej Tarkovskij, figlio del celebre poeta Arsenij, frequenta nella seconda metà degli anni Cinquanta la scuola di cinema di Mosca diplomandosi nel 1960 con il cortometraggio *Il rullo compressore e il violino*. Il suo primo lungometraggio, dal titolo *L'infanzia di Ivan* è di due anni dopo; ambientato in Russia nel corso della seconda guerra mondiale, viene premiato con il Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia. Osteggiato dal regime sovietico, Tarkovskij realizza un numero limitato di film, tutti però di altissimo livello artistico: nel 1966 esce *Andrej Rublev*, nel 1972 *Solaris*, nel 1974 *Lo specchio*, nel 1979 *Stalker*, nel 1983 *Nostalghia*, girato in Italia e premiato a Cannes, ed infine *Sacrificio*, girato in Svezia nel 1986 ed anch'esso premiato a Cannes. È del 1982 la sofferta decisione di non rientrare in Unione Sovietica e di prendere la via dell'esilio, scegliendo la città di Firenze come propria residenza; dopo pochi anni viene colpito da una grave malattia che lo porta alla morte, avvenuta in una clinica di Parigi nel 1986. A Firenze risiede tuttora il figlio del regista, Andrej Andrejevich, che si occupa della gestione dell'archivio paterno. Contenuto in una quindicina di buste, esso non ha subito gravi dispersioni ed è quindi sostanzialmente integro; pur non disponendo di un inventario analitico, è dotato di un accurato elenco di consistenza e si presenta nel complesso ordinato. Le principali serie che si possono individuare sono le seguenti: 1. *Diari personali*; 2. *Diari di lavoro*; 3. *Quaderni giovanili*; 4. *Idee per film*; 5. *Scritti, racconti e poesie*; 6. *Carteggio*; 7. *Sceneggiature*; 8. *Interviste, lezioni e seminari*; 9. *Video di film*; 10. *Fotografie*.

I *Diari personali*, ai quali Tarkovskij diede il titolo di *Martirologio*, sono stati editi per la prima volta in italiano ed in edizione integrale nel 2002¹. Essi sono redatti in uno stile limpido e spontaneo, senza reticenze, ed offrono una vivissima e sofferta testimonianza umana ed artistica, ma anche un quadro vivace di un'epoca e di una società. Ricchi di annotazioni di vita quotidiana, con riferimenti spesso polemici nei confronti dell'ambiente in cui operava, riflettono la profonda spiritualità dell'artista attraverso le continue domande esistenziali e le risposte che tenta di dare. Essi si aprono il 30 aprile

¹ ANDREJ TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986* a cura di ANDREJ ANDREJEVICH TARKOVSKIJ, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.

1970 e si chiudono il 15 dicembre 1986, pochi giorni prima della morte, nella sofferza ed angosciata consapevolezza della propria sorte: «Resto nel mio letto senza potermi sedere, di camminare non se ne parla nemmeno. Dolori alla schiena e al bacino (nervi). Le gambe si rifiutano di muoversi (...). Sono tremendamente indebolito. Sto per morire...?». Completa la serie il *Quaderno del periodo di Ansedonia* che contiene appunti e disegni.

Tarkovskij comincia a tenere sistematicamente *Diari di lavoro* nei primi anni '70, all'epoca in cui porta avanti le riprese di *Solaris*. Essi seguono, giorno per giorno, le riprese, con commenti del regista arricchiti da fotografie di scena e di lavoro, quasi totalmente inedite; talora si trovano anche dattiloscritti relativi agli incontri che il regista doveva periodicamente avere con i rappresentanti dell'organizzazione politico-burocratica sovietica. Questi ultimi, erano perlopiù ottusi e spesso tentavano di influenzare il suo lavoro, ma dal loro consenso derivava la possibilità di continuare le riprese. Ci troviamo di fronte così ad una testimonianza diretta delle difficoltà quotidiane che il regista incontrava prima dell'esilio, e più in generale del retrico clima culturale dell'Unione Sovietica.

Per gli anni antecedenti a *Solaris*, fin dal 1952, si possono consultare i *Quaderni giovanili*, in cui si trovano annotazioni e commenti del tutto informali, elaborati più o meno compiutamente e – come del resto in quasi tutte le altre serie dell'archivio – numerosi disegni di vario genere; in particolare, un intero taccuino è dedicato a *Il rullo compressore e il violino*. Questi 'quaderni' sono assai preziosi per le notizie e le considerazioni che il regista fa relativamente ai suoi primi cortometraggi.

I documenti che compongono la serie *Idee per i film* sono prevalentemente scritti di getto. Un registro di grande formato comprende annotazioni che partono dal 1981, integrate da documenti accessori che Tarkovskij ritenne opportuno conservare unitamente ad esse. Vi è poi un inserto di documenti, nella maggior parte dei casi dattiloscritti, con considerazioni dell'artista relative ad idee per la realizzazione dei film *Tempo di viaggio*, *Monaco nero*, *Sogno*, *Idiota*, *Distruttore*, *Amleto*. È interessante notare che non tutte si sono poi concretizzate, perlopiù a causa degli ostacoli e dei ritardi imposti dalla burocrazia. Tarkovskij si lamentò spesso ed a ragione dei lunghi periodi di inattività o delle lungaggini cui era costretto anche nelle fasi di realizzazione dei film, e questo boicottaggio lo limitò di fatto anche nella quantità produttiva. Particolarmente significativa l'idea relativa alla mai realizzata trasposizione cinematografica de *L'idiota* di Fëdor Dostoevskij, romanzo amatissimo dal regista.

La raccolta *Scritti, racconti e poesie* riveste estremo interesse per la conoscenza della produzione artistica extra cinematografica e per la presenza di scritti relativi alla teoria cinematografica del regista. Si tratta di testi informali, ma è significativo trovarvi le varie e successive versioni di quello che è lo

scritto teorico più importante di Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pubblicato solo negli ultimi anni della sua vita ma frutto di una continua elaborazione e riflessione sull'arte della cinematografia². Il primo abbozzo, già però ben strutturato, risale al 1967; avrebbe dovuto costituire un volume, mai pubblicato, per il quale era stato anche scelto un titolo: *I confronti*. In questa serie si trovano inoltre poesie composte nel 1965 e 1966, nonché due racconti intitolati *Il recinto* e *La prima neve d'autunno*.

La serie del *Carteggio* comprende alcune centinaia di lettere; pur essendo quindi di dimensioni non indifferenti, essa è frutto di una selezione qualitativa operata a suo tempo direttamente dal regista. Essa è composta da un interessante nucleo di lettere scrittegli dal padre, il poeta Arsenij, e da lettere di amici, di vari artisti e di uomini di cultura, nonché di gente comune. Molte delle idee che Tarkovskij porta avanti nei suoi film suscitavano, per il loro carattere rivoluzionario, reazioni diversificate e contrastanti nel pubblico sovietico, abituato alla conformistica produzione filmica voluta dal regime. Le sue idee innovative erano comunque accolte spesso con estremo interesse, e di ciò rimane una ricca testimonianza epistolare: molte persone scrivevano al regista per manifestare la propria approvazione: nei diari Tarkovskij annota: «Da quando è uscito il *Rublev* (1966) ricevo lettere dagli spettatori, e alcune sono molto interessanti. Gli spettatori, naturalmente, hanno capito tutto, come mi aspettavo»; analoghe considerazioni sono riprese dal regista nella sua introduzione a *Scolpire il tempo*, ove sono riportati numerosi brani di lettere, anche di quelle che esprimevano perplessità, quando non rifiuto, dei film.

Le *Sceneggiature* erano solo in parte conservate direttamente da Tarkovskij; una parte di esse sono state infatti recuperate presso la casa produttrice dei film dopo la morte del regista. La serie comprende, a partire dagli anni '50, le varie e successive versioni delle sceneggiature. Tarkovskij infatti a lungo provò una vera e propria idiosincrasia verso sceneggiature non sue («io faccio film solo su soggetti miei», ha scritto nei diari) e le cambiò continuamente nel corso delle lavorazioni, non solo per aggirare i divieti preventivi della censura. La visione sequenziale delle sceneggiature permette pertanto di ricostruire metodicamente e puntualmente l'evoluzione della sua concezione artistica. Non tutte le sceneggiature sono state seguite da una realizzazione: alcune, quali *Hoffmaniana*, *Sardor* e *Il vento chiaro*, restarono inedite e sono state pubblicate dopo la morte del regista³.

Le *Interviste, le lezioni e i seminari* sono perlopiù su supporto audiovisivo. Il nucleo anteriore al 1982, formato da nastri audio e da trascrizioni non sempre accompagnate dalla corrispondente registrazione magnetica, è relativo ai

² A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, London, Bodley Head, 1986.

³ ID., *Racconti cinematografici*, Milano, Garzanti, 1994.

corsi tenuti in Unione Sovietica anteriormente all'esilio. Purtroppo comprende solo una parte delle lezioni, in quanto la raccolta completa si trova a Mosca; è invece completa la parte delle lezioni e delle interviste a partire dal 1982. È superfluo aggiungere che sarebbe auspicabile ed opportuno poter arrivare, tramite le relative copie, a colmare le lacune della documentazione fiorentina.

La collezione di *Film* in videocassetta corrisponde in buona parte alla cassetta normalmente reperibili sul mercato, con l'eccezione di *Tempo di viaggio* che non è stato mai immesso sul mercato, anche se proiettato in circuiti d'essai; ne sono qui presenti varie versioni. Vi sono poi numerosi filmati su Tarkovskij, di diverso taglio e realizzati in varie occasioni da diversi operatori; si tratta quindi di una raccolta di documenti rari sul regista russo.

Le *Fotografie*, oltre ad essere presenti in varie serie dell'archivio, costituiscono una cospicua e separata serie, comprendente fotografie familiari, personali e delle riprese. Per quanto concerne la parte relativa alla famiglia, essa riveste particolare interesse in quanto affascinante testimonianza visiva della Russia dei primi decenni del Novecento; vi si trovano i ritratti di vari membri della famiglia ma anche scorci di località e di interni familiari che, tra l'altro, sono una ricorrente fonte di libera ispirazione per il regista, così legato alla propria terra ed alle sue tradizioni. Le fotografie personali del regista, che ritraggono parenti, amici e pure soggetti diversi, sono importanti per una più viva ricostruzione delle sue vicende biografiche, anche in relazione alle testimonianze scritte. Lo stesso discorso vale per le fotografie delle riprese, che permettono di definire meglio le tematiche affrontate nei film. Per tutto il patrimonio fotografico valgono due considerazioni: da un lato l'importanza di una corretta conservazione e, ove il caso, del restauro; dall'altro la necessità della loro schedatura, che richiederà inevitabilmente la collaborazione del figlio del regista per identificare persone, ambienti e situazioni altrimenti destinate a rimanere ignote.

Fanno da corollario a questi documenti varie carte manoscritte, progetti di case, agende contenenti numeri telefonici e brevi annotazioni, disegni e schizzi, dipinti ad olio, diplomi, attestati e riconoscimenti. In archivio sono altresì conservati una moltitudine di dischi di musica classica, liturgica e di varie tradizioni, quali la russa, la georgiana e la giapponese. Completa infine l'archivio una raccolta di articoli e libri editi su Tarkovskij, alcuni dei quali strettamente collegati alla documentazione d'archivio.

Dopo questa breve illustrazione delle caratteristiche essenziali delle varie serie archivistiche, si possono avanzare alcune riflessioni. Andrej Tarkovskij è stato un artista difficile da interpretare, talora enigmatico e spesso frainteso. La complessità della sua arte può facilmente dare adito ad interpretazioni anche involontariamente mistificatorie, mentre la conoscenza dei documenti

nei quali egli esprime i suoi intenti può servire ad illustrare quella che è stata definita da Stuart Hancock «l'interna specifica coerenza da sogno che ha ciascun film», ed ad identificare le chiavi interpretative del suo linguaggio cinematografico⁴. Pertanto le sue carte sono uno strumento insostituibile per comprenderne approfonditamente l'evoluzione umana e culturale ed interpretare correttamente la sua attività; questa considerazione è rafforzata dal fatto che, come si è già detto, si tratta di una fonte documentaria che non ha subito gravi dispersioni, nonostante le vicende travagliate del regista. La presenza nell'archivio di una considerevole quantità di documenti legati alla produzione filmica (diari di lavoro, varie versioni delle sceneggiature, documentazione relativa alle 'idee per i film', fotografie delle riprese ma anche scritti nei quali definisce la sua concezione artistica) è in particolare una fonte insostituibile ai fini di una corretta visione critica. Inoltre questo fondo è una viva testimonianza sia dell'ambiente artistico e culturale internazionale in cui Tarkovskij ha operato, sia del clima politico a lui contemporaneo, dei suoi conflitti con il potere e dei condizionamenti che dovette a lungo subire; esso è in gran parte inesplorato e solo una piccola parte, soprattutto quella che concerne le fotografie, è stata utilizzata per mostre ed iniziative culturali.

Fin dai suoi primi anni di lavoro il regista prestò molta cura alle proprie carte, pur senza conservare integralmente tutti i documenti (lettere, manoscritti, materiale di lavoro e documentazione di carattere più personale) che produceva o che gli passavano per le mani.

Come è logico, la documentazione è stata per lui innanzitutto uno strumento di lavoro, nato dall'esigenza di procurarsi la documentazione necessaria per la propria attività ma anche per un'esigenza culturale. È però interessante notare come vi sia in questa cura verso le carte anche un'attenzione all'immagine di sé che il regista ha voluto tramandare, come per proseguire un dialogo con il pubblico, nella consapevolezza che il privilegio della capacità creativa corrisponde ad un dovere di testimonianza e di ricerca della verità, testimonianza che, in quanto tale, deve essere resa pubblica⁵.

Significativo è infine il rapporto di Firenze con Andrej Tarkovskij. La città è stata scelta quale sede italiana, parallelamente a Parigi e Mosca, dell'I-

⁴ STUART C. HANCOCK, *Master of the Cinematic Image*, in «Mars Hill Review», 4 (1996), pp. 136-146.

⁵ Significativo in tal senso un passaggio dei diari in cui si rivolge direttamente alla moglie, nella coscienza che esso sarebbe stato letto dopo la sua morte: il 21 dicembre 1985, quando era ormai conscio della gravità del male che lo avrebbe portato alla morte, così si rivolge alla moglie Lara (che ancora era ignara di tutto) in merito ad una sorta di profezia fatta, in una seduta spiritica, da Pasternak: «...aveva ragione Boris Leonodovič, vero Lara? Quando mi ha detto che non mi restavano che quattro film da fare. Si ricorda, mia cara [Tarkovskij così si rivolgeva alla moglie] quella seduta spiritica dai Roerich?».

stituto internazionale Andrej Tarkovskij, istituzione sorta dopo la morte del regista con lo scopo di diffonderne e valorizzarne l'opera. L'Istituto Tarkovskij sta da tempo impegnandosi a garantire una corretta conservazione di lungo periodo per i film, soprattutto in termini di qualità dell'immagine; questo impegno comporta la necessità di avere a disposizione ambienti e contenitori adatti ad impedire, nei limiti del possibile, il deterioramento dei fotogrammi. È questa ovviamente una necessità comune a tutta la produzione cinematografica: se non si riuscirà a conservare in forma fedele alla versione originale almeno i più rilevanti capolavori, si verrà di fatto a mettere l'arte cinematografica in una posizione di inferiorità rispetto alle altre arti.

Ma il più importante lascito del regista a Firenze è senz'altro l'archivio; fino ad oggi la città, che pure ha una grande tradizione anche nel campo degli archivi contemporanei (basti pensare, solo per restare nel campo degli archivi di registi, agli archivi di Pier Paolo Pasolini e di Eduardo De Filippo, conservati all'Archivio contemporaneo del Viusseux) non ha fatto abbastanza per valorizzare questo dono. È però importante sottolineare che sono attualmente in corso di ristrutturazione presso il prestigioso Palazzo Bastogi, sede dell'archivio storico comunale, i locali destinati ad ospitare l'archivio del regista.

La Sovrintendenza archivistica dal canto suo da diversi anni sta tentando di sensibilizzare gli amministratori, locali e nazionali, perché mostrino un maggiore impegno nella valorizzazione dell'archivio; oltre ad aver ottenuto che il comune di Firenze concedesse i locali suddetti, un altro importante obiettivo raggiunto è stata la pubblicazione dei *Diari*, resa possibile dalla collaborazione con l'Istituto Tarkovskij e grazie ad un contributo dell'Ente Cassa di risparmio di Firenze. Molto però resta ancora da fare. Soprattutto, per una piena valorizzazione dell'archivio, sono indispensabili un intervento di ordinamento ed inventariazione analitica, e dato che, ovviamente, gran parte della documentazione è in lingua russa, una sua traduzione.

L'archivio della «Lanterna Magica»: problemi di salvaguardia di documenti del cinema di animazione

di Marco Carassi

La comunicazione prende lo spunto dall'esperienza di intervento della Sovrintendenza archivistica per vincolare (con la dichiarazione di notevole interesse storico) ed impedire la dispersione (con il deposito presso l'Archivio di Stato di Torino) di un archivio dalle caratteristiche molto peculiari.

Si tratta dell'archivio di una piccola e vivace casa cinematografica torinese, molto attiva specialmente negli ultimi due decenni con la produzione di film di animazione (si citano ad es. *La Pimpa*, *La freccia azzurra*, *La gabbianella e il gatto*, *Sopra i tetti di Venezia*, *Aida degli alberi*, ecc.).

La proprietà dell'archivio è oggi suddivisa tra cinque diverse società, ma riflette nella sua interezza l'attività produttiva della società cinematografica che, al di là delle sue trasformazioni, può essere indicata riassuntivamente come la Lanterna Magica.

Una prima esplorazione dell'archivio - completamente da riordinare - consente di riconoscere alcune delle principali tipologie documentarie connesse alla produzione di *cartoon* sopravvissute alle utilizzazioni in corso d'opera e alle trasformazioni organizzative, mentre altra documentazione non risulta più disponibile a causa di tormentate vicende societarie, per fragilità intrinseca, o per normale eliminazione allo scadere degli obblighi di legge.

Nell'arco del ventennio considerato, la documentazione consente di constatare come i metodi di lavoro si siano orientati sempre più verso strumenti e supporti digitali, senza tuttavia abbandonare mai totalmente i supporti cartacei. La carta persiste nelle fasi ideative e di pre-produzione, in quelle progettuali e in quelle di produzione vera e propria (ad es. le animazioni e le scenografie), mentre i tradizionali trasparenti di acetato sono stati sostituiti da lavori di colorazione realizzati al computer.

La comunicazione tenterà quindi di esaminare le tipologie documentarie, censite con riferimento alle diverse fasi della creazione dei film di animazione, anche sotto il profilo delle loro esigenze di trattamento ai fini della conservazione storica.

La documentazione che risulta dall'attività di una società di produzione di film di animazione è per larga parte del tutto analoga a quella di qualsiasi

impresa privata, per altri versi invece è del tutto peculiare. Le principali categorie cui essa può essere riferita sono le seguenti:

- documentazione amministrativa (contratti e rapporti con i committenti, gestione del personale interno e dei singoli collaboratori, rapporti con i subappaltatori, rapporti con le banche, bilanci preventivi e contabilità a consuntivo, gestione dei diritti sulle opere dell'ingegno...);
- documentazione tecnica sulla acquisizione e manutenzione degli strumenti utilizzati (tecnografi, computer, apparecchi fotografici, telecamere, video registratori e proiettori, ...);
- documentazione di prodotto (progettazione, pre-produzione, produzione vera e propria, ...);
- documentazione relativa alle attività di promozione (progettazione e produzione di materiale pubblicitario, attività di animazione nelle scuole, ...).

Si concentrerà qui l'attenzione principalmente sulla documentazione di prodotto, seguendo la successione cronologica delle fasi di creazione del film.

Tale tipo di documentazione, essendo anche utilizzata per integrare il lavoro di specialisti residenti sovente in diversi paesi, è per lo più caratterizzata da scritte in inglese, accompagnate talora da istruzioni in italiano, o altre lingue per attività sviluppate nei rispettivi Stati. Le annotazioni manoscritte in inglese, sui documenti e sulle cartelline, presentano talora difficoltà di lettura in parte dovute al fatto che chi le scrive può essere abituato a scrivere in caratteri completamente diversi (ad es. i coreani), o tende a scrivere come si pronuncia (ad es. *raf* invece di *rough*, per indicare che il documento è nello stadio di bozza).

Le osservazioni che seguono si basano sull'esame diretto dell'archivio della Lanterna Magica, con particolare riferimento alla documentazione accumulata per la produzione del film *Aida degli alberi*, sulle conversazioni avute con Luciano Cattaneo, Consuelo Daneo, Maria Fares, Marco Massa, della Cooperativa Lanterna Magica, e sull'articolo di Tim Campbell¹, nonché sul saggio di Chiara Magri².

Si considerino dunque i seguenti documenti connessi al prodotto:

¹ TIM CAMPBELL, *An Introduction to the Form and Materials Used in Animation Art*, in «WAAC Newsletter», 22 (september 2000), 3, consultabile su <http://www.palimpsest.stanford.edu/waac/wn/>.

² CHIARA MAGRI, *Dietro le quinte di un cartoon: Aida degli alberi*, in *Cartoon all'Opera, dietro le quinte di Aida degli alberi*, a cura di LUCIANO CATTANEO, Torino, Lindau, 2001, pp. 16 e seguenti.

A. Pre-produzione

In questa fase si elaborano documenti che costituiscono poi la guida di tutti gli operatori che intervengono successivamente. La moltiplicazione in più esemplari su supporti di non alta qualità e il loro intenso utilizzo, ne mette a rischio la conservazione.

A1. Il soggetto

L'idea di base sulla quale costruire il film nasce da segnalazioni e suggerimenti che possono pervenire per lettera o essere il risultato di riunioni di cui non sempre si conserva il verbale. Si discute della storia, dei conflitti che in essa devono svilupparsi, dei concetti e delle idee che si intendono trasmettere, dello scioglimento finale degli intrecci, della musica cui fare riferimento (particolarmente importante in un film come quello ispirato all'opera di Giuseppe Verdi, *Aida*), di quanto e come ci si vuole discostare dalle vicende e dai personaggi dell'opera letteraria che è servita di ispirazione. Nel caso esaminato, quello di *Aida degli alberi*, la scelta è di dare agli animali fattezze antropomorfe e di dare un lieto fine alla vicenda sentimentale.

Un autore di fumetti è incaricato di tentare una prima visualizzazione grafica complessiva della storia, in un centinaio di tavole. Contemporaneamente si raccoglie materiale di documentazione (*reference*) cui ispirarsi: fotografie, disegni, oggetti.

A2. La concezione visiva dei personaggi (*characters visual development*)

Vengono studiati i caratteri, il modo in cui interagiscono e i colori caratterizzanti ciascuno. Effettuata la scelta tra le alternative proposte, vengono riprodotti e distribuiti agli artisti i disegni modello (*model sheet*) che, riuniti (in un *model pack*) per ogni personaggio, ne illustrano la struttura geometrica, le espressioni tipiche, il modo in cui esso appare da diversi punti di vista.

Un unico disegno alla stessa scala rappresenta tutti i personaggi (*size comparison chart*) per rendere evidenti i rapporti dimensionali reciproci. Un disegno per ogni personaggio ne stabilisce i colori caratteristici (*color model*), avendo cura di indicare colori pieni, all'interno di contorni netti e semplici, adatti alle tecniche di animazione bidimensionale. Successivamente potranno essere aggiunti riflessi e sfumature.

A3. La concezione visiva delle ambientazioni (*background visual development*)

La costruzione dei fondali inizia con schizzi in bianco e nero (detti 'matite') di scenografi e artisti, per affinarsi via via con acquerelli, tempere e di-

pinti a colori acrilici (*background keys*), infine messi in pulito sul cartoncino definitivo.

La stessa scena è rappresentata con bozzetti a diverse dominanti di colore (*color keys*) per rappresentare le diverse ore della giornata.

Il fondale può essere dotato di profondità prospettica con varie addizioni su piani diversi, individuati rispetto alla posizione che i personaggi assumeranno nella scena (*overlays* se in primo piano, e *underlays* se dietro la posizione dei personaggi). *Overlays* e *underlays* si presentano come cartoncini dipinti, ritagliati della forma dell'oggetto (albero, roccia...) da sovrapporre al fondale.

Le ambientazioni possono essere disegnate con tecnica bidimensionale (eventualmente l'artista si giova di modellini o plastici appositamente costruiti), e in tal caso si tratta di dipinti o delle dimensioni dell'inquadratura standard fissa (*stills*) o di dimensioni tali da consentire carrellate alla macchina da presa (*pans* abbreviazione inglese di panoramiche). Le ambientazioni possono invece essere realizzate in 3D. In tal caso vengono fornite al computer immagini (realizzate direttamente in CAD sul supporto digitale o passando attraverso una prima fase di realizzazione su carta) e coordinate spaziali che, tramite apposito software, sono trasformate in un *continuum* virtuale, esplorabile nelle tre direzioni. È la tecnica che si usa in certi siti web di musei, per consentire al visitatore virtuale di muoversi nelle sale e fissare l'attenzione sugli oggetti di suo interesse. Ogni ambientazione è infine documentata in una sequenza di disegni che sono detti un *model pack*.

A4. Sceneggiatura (*script*)

È la descrizione a parole della vicenda da rappresentare nel film, con indicazioni sul modo di rappresentarla. Di solito si presenta in forma di fascicolo cucito di fogli dattiloscritti.

A5. Storyboard

È un documento di molti fogli, contenente la progettazione dettagliata del film, suddiviso per sequenze e queste per scene, a loro volta articolate in singole inquadrature (o 'piani'). Per ognuna di queste ultime, sono realizzati vari 'quadri' che illustrano con immagini e parole la posizione dei personaggi (*posing*), la composizione dell'inquadratura, l'angolo e i movimenti di ripresa, il testo del dialogo, gli effetti speciali, la durata (*timing*). Lo *storyboard* è in almeno due versioni:

- la bozza (*rough storyboard*), spesso in carta povera, serve per l'esame tecnico dettagliato delle difficoltà da parte degli specialisti anche informatici, e per la valutazione delle eventuali carenze o sovrabbondanze nello sviluppo filmico;
- il definitivo (*clean-up storyboard*), spesso rilegato in forma di libro, con le strisce dei dialoghi che possono essere incollate sotto le immagini.

Lo *storyboard* viene riprodotto in molte copie e distribuito ai vari collaboratori della produzione del film. Estratti di *storyboard* in fotocopia sono incollati sulle cartelline dei layout per facilitare l'individuazione precisa di sequenza, scena e inquadratura di cui si tratta.

A6. Videoboard (o animatic o Leica reel)

In una prima versione è un film statico in bianco e nero, della stessa durata prevista per il film, ottenuto riprendendo lo *storyboard* definitivo e sincronizzandovi i dialoghi pre-registrati. Il documento si presenta in forma di videocassetta.

B. Produzione

Approvata l'ultima versione del materiale preparatorio, il regista e il direttore esecutivo, gli unici ad avere uno sguardo d'insieme sull'opera in corso, danno inizio allo sviluppo del film vero e proprio. Ciò avviene frammentando in operazioni particolari tutto quanto descritto organicamente nello *storyboard*.

B1. Layout

Agli incaricati di sviluppare il *layout* viene consegnata per ogni scena una cartellina contenente il materiale preparatorio: *breakdown list* (elenco degli elementi costitutivi della scena), copia dello *storyboard* con note del regista, battitura della colonna (numeri dei fotogrammi con i paralleli movimenti labiali), *timing*, ecc...

I *layout* prodotti, per ogni scena, dai layoutisti, consistono in un gruppo di disegni che rappresentano le scene nella loro totalità, compresa la posizione dei personaggi (*posing*) e le espressioni del loro volto. Ci sono *layout* di animazione (originariamente su fogli gialli, ma in fotocopia ovviamente il colore non è più elemento di identificazione), e *layout* di scenografia (su fogli bianchi).

Sullo stesso disegno dell'ambientazione che fa da sfondo, si aggiungono la posizione dei personaggi, quella iniziale e finale nonché le principali posizioni intermedie.

Su altri *layout*, detti *field guide* o *layout* di inquadratura (su fogli bianchi), sono riportate le istruzioni per i movimenti della macchina da presa: in matita sono indicati i campi da riprendere, da quello iniziale a quello finale della stessa scena.

Dopo essere stati approvati dal regista e dal direttore dell'animazione, i *layout* sono raggruppati per scene, riuniti in cartelline, riprodotti in più esemplari e inviati agli animatori (che raramente li restituiscono, specialmente se le spese postali sono rilevanti).

Le cartelline di *layout* contengono di norma: fotocopia dello *storyboard* della scena, foglio macchina (*X-sheet*), foglio inquadratura (*field guide*, solo cornice disegnata su foglio bianco), foglio di movimento camera, vari *posing* di *layout* (ciascuno dei quali indica la posizione iniziale o finale di un personaggio), una fotocopia del *background* (l'originale è stato inviato alla colorazione), una o più fotocopie di *overlay* e *underlay* (se la scenografia richiede elementi che facciano da quinta davanti o dietro il piano dei personaggi), disegni di animazione di ogni personaggio e disegni di animazione delle ombre o delle linee di colore per ogni personaggio (si tratta di numerosi fogli).

B2. Ambientazione (*Background*, indicato in sigla come BKG)

Mentre viene sviluppata l'animazione, in parallelo viene realizzata su cartoncino da disegno la versione definitiva delle ambientazioni, comprensive di *background* (sfondi), *overlay* (OL) e *underlay* (UL). Una cartellina di scenografia raccoglie la documentazione relativa, comprese fotocopie dei pose di *layout* perché lo scenografo deve sapere come si muovono i personaggi sulla scena.

B3. Animazione

Sotto il coordinamento del direttore dell'animazione, e sotto la spada di Damocle dei cacciatori di errori e imperfezioni (*checking*), diverse squadre (appartenenti a società con sede non solo in Italia, ma anche, per *Aida degli alberi*, in paesi come la Spagna, il Belgio, la Polonia, la Corea) lavorano in parallelo all'animazione delle diverse scene.

Le professionalità coinvolte in queste squadre sono ordinariamente quelle di artista animatore, assistente, intercalatore (*inbetweener*, chi disegna le posizioni intermedie per dare fluidità all'azione) e cleanuppatore (addetto alla messa in pulito dei disegni).

Per ogni fotogramma del film viene prodotto un disegno di formato uniforme, numerato in sequenza, munito di buchi (in forma di linee e punti)

nel margine inferiore o laterale sinistro, per la facile sovrapposibilità. Ognuno di questi disegni viene realizzato in versioni di successivo affinamento: dalla bozza (*rough animation*), alla messa in pulito definitiva (*clean-up animation*). Per un film di 75 minuti, si producono circa 150.000 disegni in versione definitiva.

Le animazioni possono anche essere prodotte (specialmente per i film realizzati fino all'anno 1993) su fogli trasparenti. In tal modo è possibile la sovrapposizione dell'animazione sul fondale.

I trasparenti non sono facili da conservare, specialmente quelli più antichi (fogli di nitrato di cellulosa dipinti con colori a base di gomma arabica): si graffiano facilmente, si incollano tra di loro e ad altre superfici, conservano le pieghe, perdono il colore (che è dato sul lato opposto a quello sul quale è stato disegnato in bianco e nero il profilo dei personaggi), temono gli sbalzi di temperatura e di umidità. I trasparenti di seconda generazione sono più stabili (fogli di acetato di cellulosa dipinti con colori vinilici).

B4. *Compositing*

Consiste nella fusione su pellicola cinematografica (negativo 35mm fino al 1992), o su supporto digitale (hard disk del computer, cassette o nastri digitali, o DVD, dal 1992), di scenografie e animazioni.

Originariamente si faceva sovrapponendo i trasparenti e poi filmandoli con una camera fissa, sotto la quale erano fatti scorrere all'occorrenza i disegni. Dagli anni novanta il *compositing* si fa al computer, e il software simula anche i movimenti di macchina.

B5. *Movieboard*

Nella fase avanzata delle operazioni di produzione del film, le immagini fisse del *videoboard* sono sostituite da animazioni (*line test*) con i personaggi disegnati a matita. Dopo eventuali correzioni (*retake*) fatte fare agli studi di animazione, si passa alla realizzazione di una ultima versione (pre-montaggio a bassa qualità chiamato *movie-board*) con immagini colorate e composte al computer.

B6. *Film definitivo*

Viene riversato dai supporti digitali su pellicola per la proiezione nelle sale cinematografiche, e su altri supporti digitali (cassette, DVD...) per la visione su computer o televisione.

Come dimostra questa pur molto rapida carrellata sulla documentazione prodotta nel corso delle attività di ideazione, progettazione e realizzazione di un film di animazione, i problemi per l'archivista sono molteplici e di non facile soluzione.

Da un lato infatti le società di produzione, non avendo i vincoli archivistici tipici dei soggetti pubblici, tendono - com'è naturale - a raggiungere lo scopo prefisso con il minimo impegno economico e di tempo.

La documentazione di tipo amministrativo-contabile è dunque conservata per tempi solitamente non più lunghi di quelli imposti dal codice civile agli imprenditori esercenti attività commerciali.

La conservazione della documentazione 'di prodotto', come quella esaminata in questa nota, è di solito strettamente finalizzata alla produzione medesima e non si pone normalmente obiettivi di più lunga scadenza. Se sopravvive, non di rado è solo per cause accidentali, o per inerzia, o per l'interesse collezionistico che qualche disegno può assumere nel tempo. Sono note, tra le occasioni di dispersione archivistica, le aste in cui sono offerti in vendita singoli documenti iconografici per il loro valore estetico, per l'interesse del soggetto rappresentato o per la fama dell'autore.

Quando circostanze favorevoli consentono la conservazione di tale parte dell'archivio, ed è il caso della *Lanterna Magica*, l'intervento di riordinamento, selezione e inventariazione da effettuarsi secondo corretti criteri archivistici si presenta di rilevante difficoltà. E ciò non solo per l'evidente necessità di collaborazione tra specialisti della produzione cinematografica e archivisti professionisti, ma anche per la necessità di trattare un complesso di documentazione nato senza criteri precostituiti di selezione conservativa e quindi accumulatosi, non solo in disordine (che sarebbe l'aspetto meno grave, e sia pur faticosamente riparabile), ma depauperato in modo casuale, forse proprio dei documenti necessari per testimoniare in maniera organica il complesso delle attività e funzioni essenziali svolte dal soggetto produttore.

In altre parole, si pone il problema di verificare se sia possibile, con una attività di progettazione e organizzazione preventiva e di contemporanea diffusione di competenze tecnico-archivistiche tra gli operatori del mondo del cinema, nonché di abitudine alla collaborazione interprofessionale, rendere meno difficile e più razionale lo sforzo di salvaguardia della memoria del cinema.

La memoria storica dell'Istituto Luce attraverso l'Archivio Paulucci di Calboli*

di Maria Rosaria Celli Giorgini

L'archivio privato Paulucci di Calboli, è stato depositato presso l'Archivio di Stato di Forlì nel 1995 dall'attuale proprietario ambasciatore Rinieri, discendente ed erede dell'antica e nobile famiglia forlivese¹.

Si tratta invero di un archivio familiare di formazione piuttosto recente, ottonovecentesca, costituito dalla documentazione sia di carattere privato che pubblico prodotta e raccolta, nel corso dello svolgimento dei numerosi e prestigiosi incarichi ricoperti, da alcuni membri della famiglia. Essenzialmente si incentra su due personaggi principali: l'ambasciatore Raniero² che ne è il capostipite, figura di particolare interesse e spicco nella carriera diplomatica svolta soprattutto a Parigi sul finire del secolo XIX ed a Ginevra presso la Società delle Nazioni, e suo genero Giacomo Barone naturalizzato Paulucci di Calboli, anch'egli diplomatico di carriera, che ricopre, tra le varie cariche, anche quella di presidente dell'Istituto Luce negli anni 1933-40.

Archivio familiare tipico, dunque, in cui il vincolo archivistico per eccellenza è rappresentato dall'albero genealogico che funge da elemento unificante dei vari nuclei documentari prodotti dai singoli membri della famiglia, legati tra loro da rapporti di agnazione o di sola affinità parentale³. Al mo-

* Sento il dovere di rivolgere un vivo ringraziamento a Fiorenza Danti direttrice dell'Archivio di Stato di Forlì per il prezioso aiuto e la generosa disponibilità con cui ha assistito la mia ricerca e per la collaborazione del personale addetto alla sala di studio.

¹ Depositato presso l'Archivio di Stato di Forlì in circostanze fortunate (era già impacchettato e consegnato ad una ditta di trasporti in attesa di una futura destinazione), l'archivio non era noto alla Sovrintendenza archivistica per l'Emilia Romagna, all'epoca diretta da chi scrive, che poté emanare la dichiarazione di notevole interesse storico ai sensi dell'art. 36 del dpr 30.9.1963 n. 1409, soltanto il 15.10.1991, grazie alla segnalazione ed all'attivo interessamento del prof. Giovanni Tassani, che qui si desidera ancora ringraziare.

² Sull'opera e la figura dell'ambasciatore Raniero si segnalano i seguenti testi: STEFANIA CORTESI, *Le carte dell'archivio privato di Raniero Paulucci di Calboli* in «Memoria e ricerca», 1995, 5, pp. 211-216; *Raniero Paulucci di Calboli dans le Pais de l'affaire Dreyfus*, a cura di GIOVANNI TASSANI, *Parigi 1898: con Zola per Dreyfus. Diario di un diplomatico, Raniero Paulucci di Calboli*, a cura di G. TASSANI, Bologna, CLUEB, 1998.

³ La letteratura archivistica in tema di archivi privati, soprattutto sulle questioni teoriche, è piuttosto scarsa. Sulla struttura di un archivio gentilizio, si veda MARCO BOLOGNA, *L'archivio Durazzo Pallavicini Giustiniani in Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone* (Capri 9-13 settembre 1991), Roma, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, pp. 312-315.

mento del deposito il complesso archivistico si trovava in stato di totale disordine anche a causa delle ultime vicissitudini subite in occasione della vendita del palazzo gentilizio dove era stato conservato.

Presso l'Archivio di Stato di Forlì ha ricevuto una prima organica sistemazione⁴ che è consistita nell'individuare e separare i singoli fondi archivistici, riconducendoli ai rispettivi soggetti produttori, e nel fornirne una sommaria descrizione inventariale.

Il fondo relativo a Giacomo, il personaggio che qui ci interessa particolarmente per le funzioni esercitate in anni cruciali presso l'Istituto Luce, è costituito innanzitutto da una ricca serie di corrispondenza articolata a sua volta in dieci sottoserie dedicate, le prime due, a raccogliere le missive di carattere familiare e personale, anche riservato, che testimoniano una rilevante frequenza di rapporti epistolari, a volte più che quotidiani, nel corso dei quali molto spesso venivano trattati anche affari di natura semipubblica. Si annoverano tra queste moltissime lettere di carattere commendatizio contenenti le più svariate richieste, che venivano indirizzate al Paulucci, ricco di potenti amicizie in tutti gli ambienti che contavano. Una lunga teoria di personaggi dai più umili e sconosciuti ai più noti e potenti si snoda tra le carte e ci offre un interessante ed emblematico spaccato della mentalità, dei bisogni, delle relazioni, del linguaggio, in una parola della società dell'epoca⁵.

Nelle restanti otto sottoserie è raccolta la corrispondenza relativa ai più importanti incarichi ricoperti dal Paulucci e riferiti precisamente, nell'ordine, alla segreteria del Ministero degli esteri negli anni 1923-26, alla segreteria generale della Società delle Nazioni a Ginevra negli anni dal 1927 al 1932, alla direzione generale ed alla presidenza dell'Istituto nazionale Luce dal 1933 al 1940 e contemporaneamente alla presidenza della Società anomina Stefano Pittaluga (1935-36) ed a quella dell'Ente nazionale industrie cinematografiche (1935-40), affini per materia all'Istituto Luce.

Seguono le due sottoserie relative alla reintegrazione di Paulucci nella carriera diplomatica, la prima temporanea, come capo missione della delegazione del Partito nazionale fascista in visita di amicizia in Giappone e Manciukuò nel 1938, durante la presidenza del Luce e la seconda, definitiva, co-

⁴ Il lavoro, archivistico, particolarmente laborioso dato il grave disordine in cui versava la documentazione, è stato reso possibile grazie ad una borsa di studio erogata dalla Soprintendenza ai beni librari e documentari della regione Emilia Romagna alla dott. Stefania Cortesi, che lo ha svolto con passione e professionalità sotto la guida della direttrice dell'Archivio di Stato di Forlì Fiorenza Danti.

⁵ Sul periodo fascista la bibliografia, com'è noto, è particolarmente copiosa e segnalarla esula dell'economia del presente lavoro. Si ritiene utile tuttavia sul problema del linguaggio indicare il seguente testo: FABIO FORESTI (a cura di), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003.

me capo legazione a Bruxelles nel febbraio 1940. Infine, a conclusione, una sottoserie contenente una nutrita raccolta di corrispondenza 'd'occasione', auguri per nomine, promozioni, avvenimenti familiari, ricorrenze e circostanze varie.

Alle sottoserie dedicate alla corrispondenza fanno seguito, quasi da contrappunto, in maniera speculare, le serie contenenti il carteggio amministrativo, classificato sempre in relazione agli incarichi ricoperti da Paulucci e che rispecchiano fedelmente il suo ricco e articolato curriculum, riflesso di una lunga e brillante carriera, anche se non priva di amarezze e delusioni, svolta non soltanto in diplomazia⁶.

Tra queste si segnalano, per l'argomento pertinente in questa sede, le serie delle carte relative all'Istituto nazionale Luce (1925-40), all'Ente nazionale industrie cinematografiche (1935-40), alla Società anonima Stefano Pittaluga (1935-40), al Monopolio film esteri (1938-40), alla CIFIT, SICED, CTNC (1933-35)⁷; infine, a concludere il fondo, due serie: una, costituita da 15 buste, raccoglie le conferenze tenute dal 1922 al 1939 e l'altra relativa alla rivista «Echi e Commenti», dal 1931 al 1942 con appunti preparatori, minute, alcuni numeri del periodico, nonché la corrispondenza relativa all'amministrazione della rivista.

Complessivamente il fondo relativo a Giacomo consta di 326 buste, 7 volumi e 2 schedari di cui 117 buste costituiscono la serie che raccoglie la corrispondenza in generale, suddivisa come precedentemente indicato.

Una cospicua rassegna stampa comprendente sia quella italiana che estera per un arco di tempo che va dal 1912 al 1958 correda e completa la documentazione archivistica.

Il fondo è arricchito inoltre da una pregevole collezione di fotografie⁸ sia di carattere privato che ufficiale, tra queste molti sono i servizi fotografici effettuati dall'Istituto Luce in occasione di vari eventi pubblici finalizzati alla propaganda di regime. Si segnalano in particolare i servizi per il viaggio di Hitler in Italia nel maggio 1938⁹ ed alcuni servizi svolti in occasione di lavo-

⁶ L'incarico presso l'Istituto Luce fu sempre considerato da Paulucci provvisorio e quasi punitivo in quanto egli era e rimase sempre fortemente legato alla carriera diplomatica in cui aspirava ad essere al più presto reintegrato. Vedi in proposito la corrispondenza privata in particolare con Marcello Roddolo e Omero Formentini in *Archivio Paulucci di Calboli*, fondo Giacomo, serie *Carte personali*, fascicoli alle rispettive lettere alfabetiche [d'ora in poi A.P.d.C., fondo G.].

⁷ CIFIT: Consorzio italiano film istruzione tecnica; SICED: Società italiana per la cinematografia educativa didattica; CTNC: Comitato tecnico nazionale per la cinematografia.

⁸ La collezione fotografica non è catalogata né dotata di un elenco di consistenza, non si possono perciò fornire ulteriori precise indicazioni.

⁹ Una dettagliata relazione in forma di diario datata 12.5.1938 sui preparativi per la visita del Führer a Roma e sulla relativa attività dell'Istituto Luce viene inviata a Paulucci, in missio-

razioni cinematografiche tra i quali si ricorda quello per il film *Scipione l'Africano*. Inoltre una interessante documentazione fotografica si riferisce alla missione del Partito nazionale fascista, di cui era capo Paulucci, in Giappone e Manciukuò da febbraio a maggio 1938.

Nell'epistolario, anche se non mancano lacune o eccezioni, è stato possibile ripristinare l'ordinamento originario, ci si riferisce soprattutto a quelle sottoserie per così dire 'ufficiali', che fanno diretto riferimento agli incarichi pubblici ricoperti. Le lettere, archiviate originariamente per mittente, in ordine alfabetico, ad opera delle diverse segreterie, evidentemente dietro espresse direttive di Paulucci stesso – lo attestano alcuni appunti autografi presenti sulle copertine dei fascicoli – denotano una cura a tratti 'esasperata' per l'integrale conservazione di qualsiasi memoria scritta, di ogni anche più labile traccia della propria attività, di contatti epistolari anche episodici. Tutto viene documentato, archiviato, conservato, 'a futura memoria', quasi presago del lungo e laborioso processo di riabilitazione, cui Paulucci dovrà sottoporsi, dopo aver subito l'epurazione per l'attività svolta durante il fascismo e che troverà principale alimento nella documentazione conservata¹⁰.

Numerosi sono i fascicoli intestati ad un singolo corrispondente in cui figura un unico documento spedito o ricevuto: una lettera originale, una minuta, un telegramma, un biglietto da visita, un appunto.

Conservati accanto ad essi si trovano naturalmente fascicoli di ben altra consistenza documentaria¹¹. Caratteristiche queste che si osservano in particolare per la corrispondenza classificata sotto la voce Istituto Luce ed oggetto del presente studio.

Si tratta – è bene subito ribadirlo – di lettere di carattere ufficioso, quando non addirittura privato, quindi quasi mai protocollate, che venivano indirizzate a Paulucci presso l'Istituto Luce, e che in realtà molto spesso nulla hanno a che fare con il suo ruolo di presidente.

È questa la ragione per la quale le varie sottoserie della corrispondenza non risultano sempre così nettamente distinte, come la classificazione adottata porterebbe a ritenere. Infatti – e ciò appare evidente e quasi scontato in un archivio personale – l'intreccio tra attività pubbliche e private, è particolarmente forte, considerato anche il periodo storico, per cui è spesso difficile

ne in Giappone, dall'operatore Giuseppe Croce, suo stretto e fido collaboratore. Alla relazione è allegata copia della lettera di plauso del Ministro della cultura popolare Alfieri che si complimenta per «eccellente opera svolta nell'occasione dal Luce». Si veda in A.P.d.C., fondo G. b. 253.

¹⁰ Si veda in particolare A.P.d.C., serie *Carte personali*.

¹¹ Ci si riferisce soprattutto alla corrispondenza con i collaboratori del Luce o comunque appartenenti all'ambiente dello spettacolo: De Feo, Croce, Dettori, De Pirro, D'Enrico, Fredi, Formentini in A.P.d.C., fondo G., bb.76, 79, 80.

quando non impossibile o addirittura non corretto distinguere e scindere nettamente i due ambiti.

Ne deriva che la distinzione in sottoserie della corrispondenza nel rispetto dell'ordinamento originario è sì indicativa, ma assolutamente non esaustiva. Argomenti e temi di carattere pubblico infatti possono essere frequentemente trattati o comunque richiamati nelle lettere private, anche di natura riservata, archiviate e conservate in una diversa sottoserie.

Ma la memoria storica e documentaria dell'Istituto Luce, tramandataci attraverso l'archivio Paulucci di Calboli, non si esaurisce come si è detto nelle serie della corrispondenza, accanto ad esse il presidente Paulucci si costituì una sua personale raccolta documentaria di quelle che riteneva le più significative ed importanti testimonianze del settennato di presidenza dell'Istituto¹².

Un compendio potremmo dire, benché disorganico e frammentario, rapsodico in una parola, che ci restituisce, crediamo con buona approssimazione anche se certamente di parte, un importante brano di vita non soltanto amministrativa del Luce. Dal discorso di insediamento alla redazione del «Nuovo programma dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.»¹³ fino alla lettera indirizzata a Ciano nel febbraio 1940¹⁴, quando Paulucci si commiata dall'Istituto, si individua un lucido programma di riorganizzazione e sviluppo dell'ente perseguito con piena coerenza, cercando di coniugare, non senza difficoltà, le direttive del partito con la sua personale politica di rigore economico e finanziario.

La documentazione rinvenuta non presenta tracce di alcun tipo di ordinamento né sistematico né cronologico, è semplicemente raccolta all'interno di 23 buste classificate, evidentemente in origine presso l'archivio familiare, sotto la voce Istituto Luce, dal contenuto molto eterogeneo. Vi si trovano infatti appunti, memorie, relazioni, discorsi, interviste, note di agenzia frammentate a minute di lettere e a vari documenti ufficiali tra i quali si segnalano: la raccolta dei verbali del Consiglio di amministrazione dal 22.12.1930 al 10.2.1940¹⁵, la raccolta, ordinata cronologicamente degli ordini di servizio,

¹² Si osserva in proposito che l'archivio Paulucci di Calboli presenta un interessante esempio di struttura in cui si individuano chiaramente le due forme archetipiche di archivio – sedimento (serie *Corrispondenza*) e archivio – *thesaurus* (varie serie degli incarichi ufficiali, in particolare quella relativa all'Istituto Luce). V. FILIPPO VALENTI, *Scritti e lezioni di archivistica, diplomatica e storia istituzionale*, a cura di DANIELA GRANA, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2000 (Pubblicazione degli Archivi di Stato. Saggi, 57), pp.89-91.

¹³ Minuta dattiloscritta con correzioni a penna del discorso agli "Onorevoli Camerati" e testo definitivo dattiloscritto e datato 23 settembre 1933, pp.1-10 e inoltre programma dattiloscritto, s.d. ma databile 1934, cit., v. A.P.d.C., fondo G., b. 245.

¹⁴ Copia dattiloscritta della lettera a Ciano, s.d. ma databile al febbraio 1940.

¹⁵ Si tratta della raccolta in copia dei verbali del C.d.A. del settennato Paulucci e con precedenti dal 1930, v. A.P.d.C., fondo G., b. 250.

numerati per anno, dall'agosto 1933 al febbraio 1940¹⁶, e inoltre copie dei bilanci preventivi e consuntivi riferiti sempre agli stessi anni¹⁷.

Ma per meglio intendere la complessità della documentazione precedentemente descritta e per una più efficace lettura dei nessi inscindibili che la collegano al complesso archivistico di cui è parte, converrà gettare un pur rapido sguardo sulla vicenda umana e professionale che ha connotato il nostro personaggio¹⁸.

Nato a Caltagirone nel 1887 da famiglia borghese Giacomo Barone compie gli studi universitari a Roma, li perfeziona a Parigi, Oxford e Berlino e nel 1915 entra nella carriera diplomatica. A Berna conosce la figlia del suo capo legazione, Camilla Paulucci di Calboli, che sposa nel 1920. Alla morte, avvenuta nel 1924, di Fulcieri unico erede maschio di questa famiglia, Giacomo Barone per assecondare il desiderio del suocero, ambasciatore Raniero, ne assume il cognome ed il titolo nobiliare di marchese. Dopo aver ricoperto alcuni prestigiosi incarichi in diplomazia, nel 1921 viene richiamato in Italia dall'ambasciata di Tokio e destinato a svolgere il ruolo di capo di Gabinetto del Ministro degli esteri prima con Shanzer e successivamente con Mussolini, incarico che terrà fino al 1927. Nel 1923 intanto per ordine di Mussolini viene iscritto ad *honorem* nel Partito nazionale fascista.

Dal 1927 al 1932 ricopre a Ginevra l'incarico di sottosegretario generale della Società delle Nazioni, al termine del mandato quinquennale viene trasferito al Ministero degli esteri e subito dopo collocato a disposizione fino quando, nel 1933, sarà preposto all'Istituto Luce quale presidente e direttore generale *ad interim*. Ma l'incontro di Paulucci con l'Istituto era già avvenuto alcuni anni prima, nel 1925, quando era stato chiamato a ricoprire la carica di vicepresidente del Consiglio di amministrazione.

Istituito con rd 5 novembre 1925 n. 1985 e gerarchicamente sottoposto al Ministero degli esteri, l'Istituto Luce nasce in realtà dalla trasformazione del Sindacato di istruzione cinematografica (SIC) fondato a Roma nel 1924 dall'avvocato Luciano De Feo con 'pochi volenterosi' allo scopo di produrre e diffondere film culturali e didattici¹⁹.

¹⁶ Gli ordini di servizio, raccolti in 7 volumetti, consentono di seguire molto da vicino la vita dell'Istituto sia dal punto di vista gestionale e amministrativo che organizzativo e tecnico. Tra gli altri si segnala l'o.s. n. 6 del 4.2.1937 in cui si danno disposizioni ai tecnici per le riprese fotografiche del duce, che non deve apparire «mai solo, ma in mezzo alla massa adunata», v. in A.P.d.C., fondo G., b. 250 bis.

¹⁷ La raccolta comprende copie di bilanci preventivi dal 1934 e consuntivi di vari anni oltre a documenti contabili a stampa sempre riferiti al settennato Paulucci, v. A.P.d.C., fondo G., b. 252.

¹⁸ Per le notizie biografiche v. curriculum in A.P.d.C., fondo G., b. 247 e serie *Carte personali*.

¹⁹ Per una storia complessiva dell'Istituto Luce si rinvia a: ERNESTO G. LAURA, *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello spettacolo, 2000. In particolare per il periodo di presidenza Paulucci, pp. 11-178, *passim*. Per la cinematografia educativa vedi LU-

Gli esordi ed i primi sviluppi della nuova istituzione vengono così descritti in un'ampia e puntuale relazione redatta alla fine della gestione Paulucci e certamente ispirata da lui se non scritta di suo pugno:

«Il De Feo che aveva conosciuto alcuni anni prima nella Segreteria di Luigi Luzzati il diplomatico Paulucci di Calboli Barone, gli prospettò l'importanza del cinema ai fini dell'istruzione scolastica, e nel campo dell'educazione del popolo.

Resosi conto dell'importanza della nobile idea e della possibilità di diffondere all'estero la conoscenza dell'Italia ed in Italia quella di altri Paesi per una migliore comprensione fra i popoli, il Paulucci di Calboli, allora Capo di Gabinetto per gli Affari Esteri, aderì volentieri alla preghiera del De Feo di interessare alla questione il Ministro Mussolini.

Venne così autorizzata la creazione dello strumento idoneo al raggiungimento dell'alta finalità.

Nel settembre 1924 il 'Sindacato Istruzione Cinematografica' veniva trasformato nella Società Anonima 'L'Unione Cinematografica Educativa' (L.U.C.E.) il cui capitale, portato da L. 1.000.000 a L. 2.500.000 veniva sottoscritto dai seguenti Istituti: Commissariato generale dell'emigrazione; Cassa nazionale assicurazioni sociali; Istituto nazionale assicurazioni e Cassa nazionale infortuni.

Il 14 luglio '25 Mussolini indirizzava una lettera ai Ministri della pubblica Istruzione, dell'Economia Nazionale, delle Colonie e dell'Interno invitandoli a riconoscere ufficialmente il LUCE e ad utilizzare la sua organizzazione tecnica ed i suoi filmi per la diffusione di filmi di educazione e di istruzione, e rivolgendosi in particolare modo al Ministro della pubblica istruzione, sollecitava la definizione di un programma per l'introduzione del cinematografo nelle scuole medie ed in quelle primarie.

Un anno dopo, con decreto legge proposto dal Ministero degli affari esteri l'anonima veniva trasformata in Istituto Nazionale²⁰.

Fra i vari ministeri quello degli Affari esteri aveva dimostrato un maggiore interesse e una maggiore comprensione dell'importante problema. Il nuovo ente parastatale veniva perciò posto alle sue dirette dipendenze e sotto il suo controllo, come "... organo tecnico dello Stato e degli Enti sottoposti al controllo ed alla Autorità dello Stato, ai fini della ripresa e diffusione di pellicole culturali, educative, didattiche e scientifiche".

Alcuni anni dopo l'Istituto passava alle dipendenze della Presidenza del consiglio e successivamente a quella del Ministero della cultura popolare.

Si costituiva così il primo organismo nazionale del genere che non aveva ancora precedenti del mondo»²¹.

CIANO DE FEO, *Cinematografo educativo* in *Enciclopedia Italiana*, X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1931, p. 353 e inoltre relazione dattiloscritta "Il cinema nella scuola nella tecnica industriale" in data 1 ottobre 1939, a firma G. Paulucci di Calboli B. in A.P.d.C., fondo G., b. 247.

²⁰ In realtà la trasformazione avvenne nello stesso anno con rdl 5 novembre 1925 n. 1985 con il quale il Luce è gerarchicamente sottoposto al Ministero degli esteri. Successivamente nel 1927 l'Istituto passò direttamente alle dipendenze della Presidenza del consiglio.

²¹ Relazione dattiloscritta, di pp. 8, anonima s.d., ma attribuibile allo stesso Paulucci, redatta al termine del suo incarico, febbraio 1940, v. A.P.d.C., fondo G., b. 247. In particolare

Fin dal 1926 l'Istituto era stato oggetto di particolari attenzioni da parte del capo del Governo, cui non era certo sfuggita la straordinaria importanza del nuovo mezzo di comunicazione ai fini della propaganda politica e dell'indottrinamento delle masse. Con la legge 3 aprile 1926 n. 1000 tutti i cinematografi, tra l'altro su richiesta dei gestori per evitare tra loro la concorrenza, ebbero l'obbligo di inserire nella loro programmazione pellicole di propaganda nazionale e di cultura, girate ed editate dal Luce.

Quando si sviluppò il film sonoro l'Istituto fu pronto a recepire anche questa novità ed ad avvalersene per la propaganda, realizzando a questo scopo il film documentario: "*La battaglia del grano*". Nel 1929²² era stata creata una complessa organizzazione finalizzata alla diffusione di cultura popolare e di istruzione generale mediante visioni cinematografiche e riproduzioni fotografiche poste in vendita e distribuite a scopo di propaganda in Italia ed all'estero. Fu dato impulso anche all'attività editoriale. Funzioni tutte che si aggiungevano naturalmente a quelle istituzionali di coordinamento delle varie attività di carattere pubblico relative alla cinematografia educativa ed alla propaganda, quale organo tecnico statale.

Tuttavia, a breve distanza di anni da una crescita tanto promettente, l'Istituto fu travagliato da una grave crisi finanziaria²³.

Nel 1933 ne fu commissariata la gestione, affidata ad Ezio Maria Gray che rassegnava le dimissioni il 13 agosto dello stesso anno; il successivo giorno 19 veniva nominato presidente e direttore generale del Luce Giacomo Paulucci di Calboli e completamente rinnovato il Consiglio di amministrazione²⁴. Egli conserverà le due cariche *ad interim* solo il primo anno, terrà invece quella di presidente fino al febbraio 1940, quando con suo grande sollievo sarà restituito all'agognata carriera diplomatica.

Arrivato al Luce quando l'Istituto era in pieno dissesto finanziario ed istituzionale con un passivo di oltre 11 milioni di lire su un bilancio di gestione di 18 milioni, egli si dedicherà con tempestività assoluta e pari energia e

sul ruolo di Paulucci quale tramite tra De Feo e Mussolini v. anche lettera di De Feo, primo direttore generale del Luce in data 8 luglio 1926, in A.P.d.C., fondo G., b. 246.

²² Rdl 29 gennaio 1929 n. 122.

²³ Anche se la documentazione consultata non ne reca traccia alcuna, è noto che la crisi finanziaria è da attribuirsi alla realizzazione nel 1932 del film *Camicia Nera*, prodotto in occasione del decennale della marcia su Roma (28 ottobre 1922). Il costo del film che, peraltro, non fu pronto per la data stabilita, raddoppiò quasi il preventivo che era di circa 4.000.000 di lire. Si veda a questo proposito E. G. LAURA, *Le stagioni...* cit., pp.74-77.

²⁴ V. Nota dell'Agenzia Stefani 16 agosto 1933. Nella nota inoltre si comunica la composizione del C.d.A. rinnovato nell'occasione completamente e si precisa che il marchese Paulucci di Calboli ha rinunciato ad ogni stipendio, emolumento e indennità, evidentemente per alleviare il grave stato di crisi finanziaria dell'Istituto. In A.P.d.C., fondo G., b. 247.

decisione all'impegnativa opera di risanamento economico finanziario che potrà dirsi compiuta nell'arco di poco più di un anno. Sarà proprio questo aspetto coniugato alla progressiva intensa politicizzazione del Luce il tratto distintivo della sua gestione, la qual cosa Paulucci rivendicherà sempre come suo merito indiscusso²⁵.

Con l'arrivo di Paulucci la produzione dell'Istituto virò sempre più decisamente verso la propaganda politica, impegnata in quel tempo a costruire il più largo consenso attorno al regime fascista.

Dal suo discorso programmatico rivolto agli "Onorevoli Camerati" all'atto dell'insediamento apprendiamo che compito prioritario sarà quello della riorganizzazione interna in primo luogo del personale, pletorico e male utilizzato. Proporrà a tal fine di adottare un nuovo regolamento da riscrivere, in sostituzione di quello già pronto, ma di cui rileva molti difetti.

Le altre questioni da affrontare e che sottopone al C.d.A. sono: l'ordinamento dell'ufficio tecnico la regolamentazione dei rapporti con i terzi, la revisione sistematica dei singoli uffici. La soluzione di tali problemi, afferma:

«... ci consentirà di affrontare in un secondo tempo il nostro compito fondamentale che è quello di rispondere in pieno alla legge istitutrice del 1929 e agli intenti del duce: estendere cioè e intensificare l'azione dell'Istituto, che deve essere efficace strumento di cultura e di propaganda in Italia e all'estero»²⁶.

Si legge ancora nel testo il proposito di «... sfruttare tutte le possibilità tecniche per il massimo rendimento della propaganda» coniugato, ben s'intende, alla solidità finanziaria, che resta sempre l'obiettivo irrinunciabile e prioritario di Paulucci.

L'attività di propaganda si deve rivolgere a tutti i settori:

«... da quello igienico alla prevenzione contro gli infortuni sul lavoro, dalla propaganda per il risparmio a quella per il prodotto italiano e tutto ciò mediante intese dirette con gli organismi creati dal regime ed evitare che concessionari e inter-

²⁵ Vedi lettera in copia dattiloscritta a E. Rossoni, ministro dell'Agricoltura e foreste in data 29.1.1935 con cui Paulucci gli invia il bilancio preventivo del 1935; egli trascrive i giudizi ampiamente positivi sul suo operato economico finanziario per gli anni 1933-34-35 espressi da parte del ministro delle finanze G. Jung, del sottosegretario di Stato A. Asquini, del presidente dell'Istituto nazionale fascista della previdenza sociale G. Bottai, del segretario del Partito nazionale fascista A. Starace, dell'ispettore generale della Ragioneria generale dello Stato T. Lazari; in A.P.d.C., fondo G., b. 246 e ancora lettera a Ciano febbraio 1940 cit. e ancora relazione citata.

²⁶ Dal Discorso programmatico, dattiloscritto datato 23 settembre 1933, pp.1-10, in A.P.d.C., fondo G., b. 245.

mediari possano nuocere al prestigio dell'istituzione. Occorre riprendere il problema scolastico, collegarsi strettamente con gli enti e le amministrazioni interessate ad una espansione di cultura e di propaganda, utilizzando al massimo il corpo degli operatori il quale pur saggiamente ridotto finirebbe col restare in parte in attivo senza un più ampio respiro».

Il programma esposto è quindi a tutto campo e perfettamente in linea con le direttive del regime. Si tratta di razionalizzare soprattutto l'organizzazione interna a cominciare dal personale. Paulucci insiste molto su questo tema, opererà dei drastici tagli per poi passare alla soluzione degli altri problemi indicati. Su una questione particolare pare opportuno soffermarsi: l'osservazione critica che Paulucci fa in merito ai giornali Luce, punto di forza dell'Istituto, che durante la sua gestione furono portati da tre a quattro settimanali. A questo proposito egli rileva:

«... l'opportunità di rendere i titoli più sintetici e aderenti alle scene e di razionalizzare la composizione del giornale in modo che l'evento ritratto sia conciso e dinamico. Talvolta gli operatori, ritenendo di fare cosa gradita alle personalità che vengono ritratte, si perdono in eccessivi dettagli, prolungando le riprese oltre misura. Si ottiene in tal modo un effetto di stanchezza nel pubblico, si perdono metraggi considerevoli di pellicola che resta inutilizzata, si corre il rischio di attenuare, coll'eccesso delle scene, l'efficacia della visione»²⁷.

In merito al risanamento finanziario Paulucci farà miracoli e nell'arco di poco più di un anno il bilancio ritornerà addirittura in attivo e ciò, ci tiene a sottolinearlo, senza attingere agli otto milioni di finanziamento richiesti precedentemente allo Stato. E questo sia per un innato rigore morale del personaggio, sia per essere in linea con le direttive del partito che impone l'autarchia.

«Egli stimò opportuno che in un ambiente nel quale si dovevano rinnovare uomini e cose, si insegnasse innanzitutto che la legge di vita delle aziende è nel lavoro e nel rendimento, che un'impresa si difende e si rafforza soltanto attraverso la lotta con le difficoltà quotidianamente fronteggiate e superate (...) Si creò in tal modo una forza morale che fu uno dei principali fattori di consolidamento e di sviluppo dell'Istituto»²⁸.

²⁷Discorso programmatico cit., *passim*. A proposito del giornale Luce v. appunto a firma autografa di Giuseppe Croce in data 20 marzo 1934, A.P.d.C., fondo G., b. 247. E ancora sui "giornali cinematografici" v. altro appunto dattiloscritto di pp. 2, s.d. e anonimo, *ibidem*.

²⁸ Dalla relazione finale cit., p. 3.

Dal personale, drasticamente ridotto e dotato di un nuovo stato giuridico con il regolamento del 1934, si passò quindi alla riorganizzazione tecnica: laboratori, parco macchine, servizio fotografico, tutto fu riformato, aggiornato, potenziato. Si incrementò anche la produzione editoriale con i periodici «Italia fascista in cammino» e «Arte per tutti».

L'Istituto subì un processo di rapido e profondo rinnovamento nelle strutture e nei mezzi: molte furono le questioni affrontate e risolte sia sul piano giuridico - nuovi regolamenti dei servizi economico e finanziario (risanamento e pareggio del bilancio, gestione Pittaluga, ENIC) - sia su quello più strettamente politico organizzativo e tecnologico. La documentazione conservata ne reca numerose anche se disorganiche tracce che suggeriscono diversificati percorsi di ricerca. Ci si limita in questa sede a segnalarne tre che, ci sembra, rivestano particolare importanza nella complessiva gestione Paulucci.

La prima questione affrontata, sotto il profilo tecnologico culturale, per la cinematografia educativa fu la riduzione dal passo normale a quello in 16mm per le pellicole destinate ai documentari e ai film educativi.

L'Istituto internazionale per la cinematografia educativa sotto la direzione di Luciano De Feo aveva partecipato con Paulucci alla conferenza di Baden Baden nel 1934 per decidere in merito al problema della standardizzazione del formato ridotto. La decisione definitiva però non venne subito adottata ma rinviata ad una successiva conferenza che si tenne nell'agosto 1934 a Roma²⁹.

La seconda impresa di gran lunga più impegnativa sotto il profilo politico organizzativo fu senz'altro la costituzione, per ordine del duce nel settembre 1935, di un Reparto cinematografico per la l'Africa orientale italiana all'Asmara.

Considerato che la «... necessità di una armonica ed intensa propaganda foto-cinematografica per l'impresa nell'Africa Orientale esige il massimo coordinamento fra le amministrazioni interessate per l'utilizzazione integrale dei mezzi e degli uomini di cui all'uopo dispongono», Mussolini ordinava a Paulucci di impiegare allo scopo non solo le risorse proprie dell'Istituto ma di servirsi anche della collaborazione delle amministrazioni della «Guerra, Marina, Aeronautica, Colonie e Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale»³⁰.

Il Reparto, affidato da Mussolini, con la stessa nota, alla direzione di Luciano De Feo, venne realizzato in sole tre settimane con un «lavoro comples-

²⁹ V. corrispondenza con Dettori in A.P.d.C., fondo G., b. 79, fasc. 126, verbale della riunione del 28 maggio 1934.

³⁰ V. lettera di incarico in copia dattiloscritta datata 7 settembre 1935 e sottoscritta da Mussolini in A.P.d.C., fondo G., b. 245.

so e irto di difficoltà» come Paulucci stesso afferma nella dettagliata relazione al duce redatta il 5 ottobre 1935³¹. In sostituzione di De Feo ammalatosi venne inviato per conto del Luce il funzionario Giuseppe Croce, stretto collaboratore di Paulucci, che seguì tutte le operazioni belliche che portarono alla conquista di Addis Abeba il 21 aprile 1936.

E infine, sempre sotto il profilo organizzativo e gestionale, altra grande realizzazione fu la nuova sede dell'Istituto Luce al Quadraro per la quale Paulucci profuse senza risparmio energie e risorse finanziarie. La posa della prima pietra avvenne simbolicamente il 28 ottobre del 1938 su un'area di 40.000 mq nella zona della città cinematografica, l'attuale Cinecittà. Al 31 dicembre 1939 la somma già impiegata era di 9 milioni di lire su una previsione di spesa complessiva di 14 milioni di lire.

Il lavoro venne compiuto a tempo di record in poco più di un anno!

Ma non sempre la marcia di Paulucci avanzava così trionfalmente!

Tra le pieghe, o meglio, tra le sue carte private affiora spesso la preoccupazione, lo sforzo, di compiacere il duce e le alte gerarchie del partito. Non sempre la sua gestione di rigida economia veniva apprezzata nei giusti termini, almeno secondo le sue aspettative.

Lo si avverte in vari casi: nei rapporti solo apparentemente amichevoli, ma sostanzialmente conflittuali con Luciano De Feo, direttore dell'Istituto per la cinematografia educativa, che incarna lo spirito fascista più fanatico ed oltranzista soprattutto per quanto riguarda l'opera svolta dal regime in Africa Orientale Italiana e per la penetrazione in Etiopia.

Ancora nel 1937 se ne trovano indizi in una lettera al senatore D'Amelio, primo presidente della Corte di cassazione in cui lo ringrazia per «... i lusinghieri apprezzamenti» espressi nella relazione tenuta al Senato sull'attività del Luce e conclude³² «L'Istituto Luce che il capo ha creato dovrà ogni giorno di più diventare strumento poderoso di una sana propaganda dell'Italia fascista, questa è l'aspirazione vivissima di chi le rinnova l'espressione più sincera e cordiale della sua memore amicizia».

Infine la conferma che le preoccupazioni di Paulucci non erano infondate in una lettera riservata, che il ministro della Cultura popolare Dino Alfieri, che pure nel 1938 gli aveva espresso il proprio plauso per i servizi del Luce in occasione del viaggio del Führer a Roma, ma che in questo caso gli rivolge durissime critiche. Cogliendo l'occasione del completo insuccesso del documentario prodotto in occasione del 'Ventennale', il ministro richiama

³¹ Relazione dattiloscritta con correzioni a penna di mano dello stesso Paulucci di pp.3 in A.P.d.C., fondo G. b. 247.

³² V. copia dattiloscritta in A.P.d.C., fondo G., serie *Corrispondenza* alla corrispondente lettera alfabetica.

l'attenzione di Paulucci sulla necessità che la produzione del Luce «... sia aggiornata dal punto di vista tecnico ed artistico, in modo da assicurare alla produzione dell'Istituto il raggiungimento di quelle finalità di propaganda politica, come è specifica e precipua funzione del LUCE»³³. Prosegue la nota affermando che «Interessa al regime, non tanto che il L.U.C.E. realizzi utili, quanto realizzi produzione all'altezza della situazione». Gli fa presente ancora che ha ricevuto in proposito «... precisi superiori richiami e che tutto l'elemento fascista è stato particolarmente – e giustamente – deluso»³⁴.

A questa lettera Paulucci risponde con una lunga e appassionata autodifesa in cui illustra con ricchezza di argomentazioni e con precisi dati numerici tutta la propria attività e le ragioni e la politica che l'hanno ispirata³⁵.

Temi e argomenti sui quali insisterà ancora nella lettera scritta a Ciano al momento di lasciare la presidenza del Luce, segno che avvertiva l'esigenza di sottolineare fino alla fine i tre basilari principi sui quali aveva fondato la sua opera e che evidentemente non riscuotevano piena e incondizionata approvazione: «... rigorosa disciplina degli uomini e dei congegni amministrativi; economia nei costi di produzione e nelle spese; massimo sviluppo dell'attrezzatura tecnica e della organizzazione di vendita».

Conclude infine: «... desidero esprimerti, caro Ciano, i sentimenti del mio animo profondamente grato e ringraziarti ancora di avermi richiamato nel servizio diplomatico ove spero di potere continuare a meritare la tua stima e la tua fiducia»³⁶.

Si chiude in tal modo una parentesi importante nella vicenda umana di Paulucci intrecciata a quella istituzionale dell'Istituto Luce in cui, come egli afferma in una relazione in data gennaio 1940:

«... il cammino fin qui percorso non fu sempre né facile né piano. Ma valse in ogni istante – a superare difficoltà o scetticismi – la consegna ammonitrice del Duce, come vale oggi ad informarne e potenziarne l'appassionata opera il nuovo ed alto comandamento: 'lavorare sul piano dell'Impero'.

Queste brevi pagine mostreranno come l'Istituto – dopo un periodo di travaglio preparatorio – disponga ormai di una sede, di una attrezzatura, di un ordinamento, di un personale pienamente atti al compito suo»³⁷.

³³ Lettera del ministro della Cultura popolare con firma autografa in data 3 aprile 1939, in A.P.d.C., fondo G., b. 245.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Lettera in copia dattiloscritta riservata s.d. e senza firma diretta all'eccellenza Dino Alfieri ministro della Cultura popolare. *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ V. relazione mutila, ultima pagina superstite, datata gennaio 1940 e firmata il presidente dell'Istituto Mse. Giacomo Paulucci di Calboli. *Ibidem*.

Ed è questa in effetti la memoria storica della presidenza Paulucci, che emerge chiaramente dalle sue carte: nonostante la frammentarietà e le dispersioni subite esse corrispondono perfettamente all'immagine di sé che egli voleva accreditare e che ha 'costruito' per tramandarla attraverso il suo archivio.

Ma con la 'scoperta' dell'archivio Paulucci di Calboli un importante tassello è venuto ad arricchire la memoria documentaria del Luce: attraverso l'intreccio, il confronto con le altre fonti superstiti, ci restituirà un'immagine più ricca e anche più vicina alla verità storica del periodo più complesso e travagliato della ormai lunga vita dell'Istituto.

Il cinema nelle carte di Nerio Tebano conservate presso l'Archivio di Stato di Taranto

di *Michele Durante*

La donazione delle carte Tebano all'Archivio di Stato di Taranto

Nell'autunno 1991 ho occasione d'incontrare a Taranto, nella casa di sua sorella Jole, Nerio Tebano, personaggio eclettico che ha consacrato la sua vita ad un'intensa e poliedrica attività artistica la cui produzione, toccando gli aspetti più vari della creatività, spazia dalla poesia alla pittura, dalla prosa alla critica d'arte, letteraria e cinematografica, dall'insegnamento al giornalismo.

Tarantino di origine ma da diversi anni residente a Roma, Tebano ha coltivato fin dalla tenera età una viscerale passione per il cinema che ha - come in più occasioni è stato sostenuto - ispirato e suggestionato tutta la sua attività artistica.

Nel corso del colloquio, Nerio - che rifiuta con il 'lei' il titolo di 'professore' che gli si deve avendo egli svolto per anni l'attività di docente presso un liceo artistico romano - illumina, con lucida e fervida memoria, squarci della sua vita personale ed artistica. Affiorano così molteplici storie di rapporti ed incontri con celebri personaggi del mondo della cultura, dell'arte e dello spettacolo, esperienze artistiche di grande spessore e progetti per il futuro a cui Nerio lavora con un entusiasmo quasi adolescenziale.

Più conosco il personaggio più nasce in me la convinzione che tutto il materiale documentale da lui prodotto nel corso di un'attività che si presenta prolifica e feconda, troverebbe la sua giusta collocazione nell'Archivio di Stato della sua città d'origine. Manoscritti, dattiloscritti, opuscoli, ritagli di giornale, pubblicazioni di ogni genere, fotografie, quadri, pellicole, nastri magnetici, etc. - mi racconta, infatti, Tebano - giacciono ammassati in ogni angolo della sua piccola casa romana di via Margutta.

Avanzo timidamente al mio interlocutore la proposta di effettuare la donazione del suo archivio al nostro Istituto e Tebano, con mia grande sorpresa, accoglie la proposta generosamente e prontamente.

Nel giro di qualche mese la procedura si formalizza e le carte iniziano a giungere da Roma in più riprese e attraverso corrieri diversi. Nerio ha conservato, in maniera piuttosto caotica, una cospicua quantità di sue memorie e scritti, nonché un ingente patrimonio bibliografico. La poliedricità della sua attività artistica e culturale si riflette, poi, sulla varietà e sulla tipologia della documentazione che emerge copiosa dalle scatole, dalle cassette, dai raccogli-

tori, dagli album, dalle buste e da ogni altro tipo di contenitore che, con frequenza periodica, pervengono da Roma all'Archivio di Stato di Taranto. Tebano, infatti, nonostante la non più giovane età, continua a svolgere un'intensa attività per la quale egli ha bisogno di consultare il suo archivio di frequente. Da qui la necessità di distaccarsene gradualmente e di trattenere ancora presso di sé quel materiale documentale che ritiene di poter utilizzare per i suoi lavori. Le operazioni di riordinamento si presentano, fin dal primo momento, complesse e laboriose sicché la redazione dell'inventario richiede diversi mesi di lavoro. Tebano, intanto, ha imboccato un tunnel di disagi fisici e psicologici che si aggravano di mese in mese. Si tormenta per la cecità incalzante che gli impedisce di scrivere e leggere, per i dolori alle gambe che lo tengono prigioniero in casa, per l'abbandono che vive da parte dei suoi concittadini che sembrano averlo dimenticato. Tenta di sostenerlo a distanza descrivendogli il lavoro di riordinamento del suo archivio e anticipandogli che l'inventario sarà pubblicato su «Cenacolo», organo della sezione tarantina della Società di storia patria per la Puglia. Nel giugno 1999 consegnò alla redazione della rivista il testo pronto per la stampa. Intanto le condizioni di salute di Nerio si aggravano.

Per una serie d'inconvenienti la pubblicazione del volume subisce notevoli ritardi, sicché la tipografia riesce a licenziare il lavoro solo nel maggio dell'anno successivo...ma è ormai troppo tardi. Nerio Tebano si è già spento il 3 aprile 2000 nella solitudine angosciosa di una casa di riposo in provincia di Roma. Le rare lettere che qualche 'anima buona' scrive per lui nei giorni che precedono la sua scomparsa raccontano come l'unica gioia di queste ore di vita sia rappresentata dall'attesa della pubblicazione dell'inventario delle sue carte donate all'Archivio di Stato della sua città. Con essa e con i suoi concittadini Tebano ha vissuto, soprattutto negli ultimi tempi, un conflittuale rapporto di amore-odio che gli ha causato momenti di forte sofferenza per un profondo senso di abbandono avvertito nello spirito e nel corpo.

D'altra parte la sua città natale, che per anni è sembrata distratta ed indifferente nei confronti di questo suo figlio, che altrove riceveva riconoscimenti e apprezzamenti per il suo talento, accogliendo nel tempio della memoria documentaria il dono della sua produzione artistica e letteraria ne ha reso immortale la sua memoria e il suo ingegno.

Qualche nota biografica

Nato a Taranto il 21 agosto del 1917, Nerio Tebano manifesta già dall'infanzia una straordinaria passione per il cinema. La consapevolezza e l'orgoglio per questo sentimento lo indurrà a non perdere occasione per rac-

contare, nei suoi scritti e nelle numerose interviste rilasciate nel corso della sua vita, la storia di questa forte attrazione che non lo abbandonò mai ed ispirò tutta la sua attività artistica. «Fin da bambino – scrive nel suo libro *La scatola magica* - il cinema è stato il mio primo amore. Il suo culto lo devo a mio padre, ch'era un appassionato “divoratore di celluloidi”. Tutte le volte che andava al cinema mi portava con sé, unico privilegiato fra tanti figli. Dopo avermi insegnato la capacità di “leggere” il film, appena cominciai a capire, mi insegnò pure a distinguere i film “da vedere” e quelli “da scartare”¹.

Questo *amore non consumato*² resterà vivo e appassionato fino agli ultimi giorni della sua vita. Nell'agosto 1997, in occasione del suo ottantesimo compleanno, il quotidiano locale «Corriere del Giorno» pubblica un articolo in cui Tebano confessa di aver sempre vissuto «tra i fantasmi del cinema e della memoria»³. Ma a fronte della gioia che questa considerazione gli procura, traspare, come accade in ogni storia d'amore, una vena di tristezza per la crudeltà del tempo che va cancellando dalla sua mente le immagini e le suggestioni carpite nel buio di quelle innumerevoli sale di proiezione che videro scorrere l'intero arco della sua esistenza.

«Forse non basterebbe la cineteca più grande del mondo - medita Tebano - per contenere tutti i film che ho visto nella mia vita, fin da bambino. Peccato che la dolcezza della memoria del cinema si va spegnendo mano a mano che invecchio, anche se cerco disperatamente di catturare sulla pagina scritta quante più immagini possibili. A dieci anni, bambino precoce già vivevo le piccole grandi cose della vita, ma con un candore indicibile, confrontandole con le immagini dello schermo: non avevo altri parametri per conoscere la realtà (...). Questo rapporto intimo tra cinema e vita assumeva ai miei occhi un significato qualificante a cui davo molta importanza, sentivo che dai fantasmi labili del cinema avrei imparato una lezione di vita»⁴.

Allo scoppio della Seconda Guerra mondiale Tebano è costretto ad interrompere gli studi universitari e viene inviato come ufficiale sul fronte serbo-croato. L'evento bellico non gli impedisce di continuare a coltivare la sua passione per il mondo della celluloidi. Intanto affiora e si sviluppa una vena poetica che rappresenterà negli anni a venire il modo più naturale per lui di esprimere la sua non comune e intensa sensibilità. Rimpatriato fortunatamente dopo l'armistizio, inizia a collaborare con riviste di cultura e periodici

¹ NERIO TEBANO, *La scatola magica. Tra i fantasmi del cinema e della memoria*, Edizioni Dedalo, Bari, 1983, p. 26.

² *Storia di un amore non consumato* è il titolo iniziale che avrebbe dovuto avere il volume *La scatola magica*, come precisa lo stesso Tebano in una nota per i lettori posta dopo le due prefazioni che appaiono sulle prime pagine del succitato libro.

³ Sottotitolo del volume *La scatola magica*.

⁴ N. TEBANO, *La dolce memoria del cinema*, in «Corriere del Giorno», 21 agosto 1997.

regionali scrivendo rubriche di critica cinematografica ma anche prose meridionalistiche e poesie.

La sua attività letteraria ha un primo riconoscimento nel 1951 allorché gli viene attribuito a Napoli il primo premio del concorso di poesia "Salvatore Di Giacomo". Seguono, sempre nello stesso anno, il conseguimento del terzo premio al concorso "Giosuè Carducci" con l'opera *Racconto del Sud* e, nel 1952 a Livorno, del secondo premio al concorso "G. Marradi" per la poesia inedita con la raccolta di versi *Ora che l'odio è sfumato*. La raccolta, pubblicata l'anno successivo da Luciano Landi di Firenze col titolo *La lunga notte*, rimane fino all'ultimo nella rosa dei candidati al "Premio Viareggio" per l'opera prima. Nel 1954 Tebano è di nuovo vincitore di un primo premio di poesia a Viareggio, il premio "Andreina", con la raccolta di versi *Un angelo mi ha detto* e l'anno successivo è ancora tra i finalisti al "Viareggio" con il volume *Mondo di povera gente*⁵.

Nel 1955 Tebano si trasferisce a Torino dove frequenta gli ambienti artistico-culturali della città, lavora in un primo tempo come correttore di bozze e poi come critico letterario presso l'editore Einaudi. «l'Unità» gli pubblica i primi racconti in terza pagina e dallo stesso giornale viene assunto come 'vice' del critico cinematografico Paolo Gobetti.

Rientrato a Taranto nel 1958 per la morte del fratello, Tebano decide di fermarsi nella sua città natale. In questo periodo, che si rivela particolarmente fecondo, egli matura un interesse nuovo per le arti figurative, collabora con testate giornalistiche locali e fonda con alcuni amici un circolo di cultura e un cineclub. La forte spinta a cimentarsi con la pittura lo porta a produrre numerosi lavori che nel 1960 vengono esposti in quella che sarà la sua prima mostra personale. L'anno dopo Nerio, deluso dalla realtà locale, fortemente condizionata da una mentalità provinciale, e sollecitato da un bisogno interiore mai soddisfatto di vivere esperienze culturali stimolanti e di buon livello, lascia Taranto e si trasferisce a Roma. Qui può far conto sulle numerose amicizie coltivate nei suoi frequenti viaggi e nei fittissimi scambi epistolari grazie ai quali ha stabilito contatti con Marotta, Zavattini, Blasetti, De Sica, Mida, Isa Miranda, Pasinetti, ed altri. Nella capitale lavora presso la redazione di una rivista italo-ugoslava e scrive due soggetti cinematografici per conto di una casa di co-produzione che fa capo alla rivista stessa. Conosciuto nel 1961 il pittore Franco Gentilini (Fig. 1) ne diviene, quattro anni dopo, collaboratore e suo assistente alla cattedra di pittura, presso l'Accademia delle belle arti a Roma.

Sono anni d'intensa attività artistica caratterizzati dalla partecipazione a diverse mostre di pittura, dall'organizzazione di numerose di esse nonché

⁵ Firenze, Landi Editore, 1955.

dalla collaborazione a vari periodici e riviste d'arte e cultura. I suoi scritti compaiono su «La Fiera Letteraria», «Le Arti», «AL 2», «Contemporaneo», «Il Campo», «La Zagaglia», «Dimensioni», «Quartiere», «Letteratura», ed altri e alcune sue poesie vengono tradotte in turco, in francese e portoghese.

Nel 1963 tiene a Roma una mostra personale dal titolo *Omaggio ad Antonioni* (Fig. 2), quasi simbolo della varietà dei suoi interessi artistici e culturali, e partecipa a Firenze, invitato dalla galleria d'arte *Il Fiore*, ad una mostra di poeti-pittori.

Nel 1964 è, invece, proprio lui ad organizzare a Roma un'importante rassegna di poeti-pittori a cui partecipano, tra gli altri, Montale, Carrieri, Pasolini, Luzi, Carlo Belli. Negli anni che seguono espone alla XXIV Biennale d'arte di Milano, alla IX Quadriennale d'arte di Roma, alla VI Biennale d'arte figurativa Roma-Lazio e ad altre rassegne tenutesi a S. Benedetto del Tronto, Imperia, Milano, Bari, Ravenna e a Villa S. Giovanni, dove riceve anche un premio. Nel 1967 pubblica un altro volume di poesie, *Clown con uccelli* ispirato ai dipinti degli artisti che ammira di più e con i quali intrattiene da anni rapporti di reciproca amicizia. Due anni dopo dà alle stampe un'altra raccolta di suoi versi dal titolo *Come uccelli della pioggia*, impreziosita da un'acquaforte originale di Franco Gentilini.

Divenuto docente di discipline artistiche presso il III Liceo artistico di Roma "Casal de Merode", Tebano mostra sempre maggior interesse verso nuove esperienze di natura artistica che lo riportano al suo primo e intramontabile amore per il mondo della celluloide. Accetta la proposta del regista Massimo Mida e partecipa con lui alla realizzazione di due documentari d'arte: *Tempo presente in Franco Gentilini* e *Una città per la ceramica*. Nonostante l'intensa attività artistica e poetica, Tebano non trascura la sua passione per il cinema e collabora con giornali e riviste scrivendo articoli di critica, recensioni di film e di libri che trattano di cinema, di interviste ad attori e registi, di memorie di avvenimenti legati alla cinematografia che vengono pubblicati su «Cinemasessanta», «Contenuti», «Filmcronache», «Cinema d'essai», «Nuova rassegna», «Il Novecento», «Cammino», ecc.

Il cinema, primo ed ultimo amore di Nerio, ispira tutti gli ultimi suoi lavori a stampa che accompagnano la parabola discendente della sua vita. Nel 1983 pubblica per Dedalo *La scatola magica*, raccolta di racconti autobiografici in cui i «fantasmi del cinema si intrecciano a quelli della memoria».

Nel 1989 Tebano ritorna alla poesia con una raccolta di liriche il cui motivo ispiratore è sempre il cinema. L'opera dal titolo *Poesie del cinema*⁶ reca la prefazione del critico Tullio Kezich.

⁶ Roma, Ventaglio editore, 1989.

Tra la fine degli anni '80 e gli inizi del '90 Tebano allestisce e cura mostre documentarie e d'arte in omaggio ad attori, registi e divi del cinema muto. Le immagini d'epoca da lui collezionate e conservate sono proposte in tre mostre fotografiche dedicate a Francesca Bertini, Isa Miranda, Lyda Borelli e Pina Menichelli. A queste due attrici è dedicata, inoltre, la raccolta di poesie di Nerio intitolata *Lyda Borelli e Pina Menichelli. Poesie e Immagini*⁷.

Con il volumetto, pubblicato nel 1996 dall'editore Barbieri, *Rudy personaggio in famiglia*, Tebano, ormai quasi cieco e gravemente ammalato si avvia al declino e si distacca sempre più dalle sue memorie.

La sua ricchissima biblioteca con volumi anche di pregio, tutta dedicata al cinema e all'arte, non potendo seguire le carte donate all'Archivio di Stato di Taranto, viene offerta, per interessamento di Arturo Zavattini⁸, alla Biblioteca Panizzi del Comune di Reggio Emilia. In questa biblioteca, infatti, si conserva anche l'archivio di Cesare Zavattini ed è, forse, per questo motivo che, insieme con i suoi libri, Nerio - come apprenderò casualmente colloquiando con un suo familiare a distanza di qualche mese dalla sua scomparsa - dona anche tutte le lettere autografe ricevute dall'amico scrittore. Ma questo non è l'unico smembramento del fondo Tebano. Nel corso dello stesso colloquio vengo a sapere che anche la sua ricca collezione di fotografie di attori, spesso recanti dediche e firme autografe, e diverse lettere ricevute da personaggi noti con cui Tebano era in corrispondenza sono state da lui vendute ad un collezionista privato per far fronte alle spese di assistenza che egli è costretto a sostenere negli ultimi mesi di vita. Per avere un'idea di quanto ricca doveva essere, per quantità e qualità delle immagini, questa raccolta basta sfogliare le pubblicazioni edite ed inedite di Tebano. In esse splendide immagini di divi e stelle del firmamento cinematografico si affollano tra le pagine alternandosi ai suoi scritti. La collezione di cartoline di attori e attrici Tebano l'aveva iniziata una prima volta già da bambino come racconta nel suo volume *La scatola magica*:

«Io mi isolavo spesso (...) rifugiandomi in una delle stanze libere [dell'albergo che i suoi genitori gestivano] e giocavo al cinematografo, un sentimento fra il fantastico e il professionale (...). Fu proprio per questa passione che le cartoline mi furono trafugate dato che le dimenticai un pomeriggio dentro il cassetto di un comodino, in una di quelle stanze, successivamente occupata da qualche viaggiatore di passaggio. Piansi per chissà quanti giorni, poi mi consolai al pensiero di chi poteva averle prese: uno certamente che amava il cinema (...). Mio padre, inoltre, ch'era l'uomo più buono e generoso di questo mondo, davanti alla mia delusione, promise che me ne avrebbe procurate di nuove e di più belle»⁹.

⁷ Roma, Edizione il Delfino e lo Scorpione, 1992.

⁸ Figlio di Cesare, amico per molti anni di Nerio Tebano.

⁹ N. TEBANO, *La scatola magica* ... cit., pp. 31-32.

Il cinema nelle carte di Nerio Tebano

Nonostante queste gravi mutilazioni le carte Tebano, conservate in oltre trenta cassette presso l'Archivio di Stato di Taranto, restano la testimonianza più completa dell'attività svolta da questo eclettico personaggio in tanti anni di intensa produzione artistica.

Sebbene il fondo sia articolato in più serie - all'interno delle quali si conserva materiale documentale prodotto nell'ambito dei diversi e ben definiti sentieri artistico-culturali percorsi da Tebano (poesia, prosa, critica d'arte, pittura, critica cinematografica, critica letteraria, ed altro) - è facile ritrovare in ogni testimonianza documentale richiami d'ogni genere riguardanti, in qualche modo, il mondo della celluloida. Ciò a motivo del fatto che il cinema esercitò su Tebano un'influenza talmente potente che si può senza dubbio affermare che tutta la sua attività artistica ne sia rimasta fortemente suggestionata.

La parte più cospicua di materiale documentale attinente al cinema è, sicuramente, quella raccolta nella serie intitolata *Nerio Tebano critico cinematografico, cinefilo*. In una nota autobiografica dattiloscritta rinvenuta tra le carte del suo archivio si legge che Nerio esordisce come critico cinematografico nel 1935. In tale veste, infatti, collabora alla rivista «Sud letterario» di Matera, sulla quale appare la sua prima recensione dedicata al film *In nome della legge* di Pietro Germi. Negli anni che seguono si moltiplicano le sue collaborazioni a diverse altre testate: «La Voce del Popolo» di Taranto, «La Voce» di Napoli, «Camene» di Catania, «l'Unità» di Torino, «Cinemasessanta» di Roma, «Nuova Rassegna» e «Contributi» di Cosenza.

Purtroppo la documentazione risalente ai primi anni di attività di Tebano come critico cinematografico e il materiale collezionato per quella passione per il grande schermo che fece di lui un colto e raffinato cinefilo è andata in gran parte dispersa. Ciò che resta riguarda il periodo più recente ed è conservato in una decina di cassette. Si tratta, per lo più, di ritagli di giornali, riviste, inviti, cataloghi, locandine, fotografie, manifesti, dattiloscritti e fotocopie di ogni genere che si riferiscono a:

- scritti di Tebano riguardanti recensioni di film e di libri sul cinema e sul teatro, articoli su registi o attori e lettere, pubblicate su quotidiani e riviste tra cui «Cinemasessanta», «Cinema d'essai», «Film cronache», e numerose altre;
- mostre curate da Tebano in omaggio ad attori ed attrici celebri (Isa Miranda, Francesca Bertini, Lyda Borelli, ecc.);
- attività didattico-culturali legate al cinema e allo spettacolo nelle quali Tebano coinvolse i suoi allievi del liceo artistico di via Casal de Merode a Roma;

- pubblicazioni in cui Tebano risulta citato quale critico e cultore di cinematografia;
- raccolte di riviste e materiale a stampa italiano ed estero conservate da Tebano a motivo del suo interesse per il mondo del cinema e dello spettacolo (Fig. 3);
- lavori di Tebano relativi a soggetti cinematografici ed appunti per documentari;
- fotografie di attori o immagini tratte da scene di film (Fig. 4).

Tuttavia non c'è serie dell'archivio Tebano da cui, come s'è detto, non affiori, cospicuo e interessante, altro materiale documentale riguardante il cinema e il suo mondo. In quale misura questa passione - che prorompe in ogni espressione artistica in cui egli si è cimentato - lo avesse, sin dalla giovane età, magicamente sedotto, è stato più volte messo in risalto nei numerosi articoli e saggi critici scritti su di lui. Per tutti si riportano qui di seguito i brani più significativi di un lungo articolo di Laura Detti, intitolato *Nerio Tebano poeta e pittore tra strisce di celluloido. Una vita dentro il cinema*, apparso sul quotidiano «l'Unità» il 14 ottobre 1993:

«Un pomeriggio, a Taranto disertò il doposcuola per andare a vedere il volto di Katharine Hepburn in *Primo amore* di Gorge Stevens. Alla fine del film, di nascosto dagli sguardi profani posò un mazzetto di viole sotto lo schermo, in onore dell'attrice che era appena scomparsa dietro il telo bianco (...). Una passione lunga una vita, per i volti, per le cose, e per le idee che questo secolo, alle sue ultime battute, ha trasformato, attraverso strisce di celluloido, in <immagine> impalpabile. Questa passione si chiama Nerio Tebano, arriva da Taranto e da trent'anni si affaccia dalla finestra per vedere il sole battere sul suolo di via Margutta.

Poeta, pittore e critico: così lo definiscono biografie essenziali, poste dietro ai suoi libri, ai cataloghi delle mostre e gli articoli che parlano della [sua] attività intensa (...). Testimone e protagonista di un mondo che viveva in pieno la magia dello strumento più fedele per la riproduzione della realtà, Tebano ha dato sempre al suo eclettismo un'unica sorgente d'ispirazione: il cinema. Lo dicono i versi delle poesie che lo scrittore pubblicò nel 1989, con la prefazione di Tullio Kezich. È lì che Tebano racconta la sua passione, e soprattutto la sua vita, che regalava, gioie e dolori ai volti, alle storie, ai colori e alle emozioni che scorrevano sullo schermo. Una vita da eterno personaggio di un film, quello di uno spettatore e scrittore al di fuori dal telo bianco, che capovolgeva il rapporto e faceva della realtà la figlia mai perfetta della sua immagine. Questo filo rosso collega tutte le tappe del suo percorso artistico, da quando, da '53 al '55, divenne <vice> di Paolo Gobetti, critico cinematografico dell'Unità, a quando a Roma intitolò la sua prima mostra personale di pittura a Michelangelo Antonioni e quando nell'81 promosse una mostra antologica di fotografie su Isa Miranda, l'attrice che Tebano amava di più e di cui era amico stretto.

Poesia e cinema, pittura e cinema, vita e cinema. Sono questi i binomi di Nerio Tebano che ancora oggi nella sua casa di via Margutta continua a vivere immerso in questo universo. E in questo amore. <Un amore mai consumato. Mi considerano tutti come il milite ignoto del cinema. Ma io continuo a vivere con loro, con questi personaggi>, racconta, mostrando i volti a cui è più affezionato. Accatastati su uno scaffale della libreria ci sono album pieni di foto delle attrici e degli attori che hanno fatto la storia del cinema: da Lyda Borelli a Pina Menichelli (interpreti delle pellicole mute), alle quali lo scrittore ha dedicato di recente una raccolta di poesie, a Laura Morante, da Lillian Gish a Lina Sastri. Alle pareti sono appesi gli ingrandimenti dei primi piani della Miranda e i quadri. Una parte di questi ultimi, posti sul corridoio e appartenenti ad una mostra passata, racchiudono la stessa voglia di raccontare che si trova nelle poesie dello scrittore. Figure di carta ritagliate e incollate insieme danno vita a scene emblematiche di film famosi. Ed è proprio la capacità di narrare, traducendo l'immagine in altri codici espressivi, la linfa vitale delle diverse opere di Tebano.

A metà tra il cronista e il romanziere, Tebano è testimone e racconta. E non solo del cinema, ma anche di Roma, la città che lo ospita dal '60 e che gli ha fatto conoscere di persona, dopo intensi rapporti epistolari, Pasinetti, Zavattini, Blasetti, De Sica, Isa Miranda, Elisa Cegani (...). Fu aiuto regista e soggetto di due documentari d'arte di Massimo Mida: "Tempo presente in Franco Gentilini" e "Faenza la città del garofano"(...). Nel giugno '92 ha curato e presentato a Roma una mostra dedicata all'attrice Francesca Bertini a cento anni dalla nascita. Ma la passione "enciclopedica" di Tebano comincia molti, molti anni prima. Quando era bambino, i parenti che lo andavano a trovare facevano con lui un gioco: coprivano con le dita le didascalie delle foto degli attori e delle scene di film e gli chiedevano di indovinare nomi e titoli».

Nei fascicoli che raccolgono i libri di poesia e narrativa da lui scritti, Tebano era solito conservare, unitamente alla copia del volume, anche le relative recensioni critiche, le fotografie, le locandine, gli appunti e i ritagli stampa che ad esso si riferivano. Pertanto i lavori: *Rudy, personaggio in famiglia* (Fig. 5), *Lyda Borelli e Pina Menichelli*, *Poesie del Cinema* e *La scatola magica* sono arricchiti da materiale documentale particolarmente interessante sotto il profilo del tema a cui questo convegno è dedicato.

Giampiero Brunetta, nel secondo volume della sua *Storia del cinema italiano*, descrive in maniera quanto mai efficace questa particolarissima fusione tra poesia e cinema che caratterizza in modo originalissimo il talento artistico di Tebano. Egli, afferma l'autore:

«continua a scrivere brevi poesie a ricordo di esperienze di cinquant'anni fa che brillano come ex voto e sente ancora il cinema "come una camicia cucita sulla pelle, oppure una malattia inguaribile". Le sue poesie e i suoi scritti sono quasi la trascrizione di un elettrocardiogramma emotivo che registra nel corso dei decenni quasi una funzione vasodilatatrice e antidepressiva esercitata dal cinema sullo scrivente»¹⁰.

¹⁰ GIAN PIERO BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, II, *Il cinema del regime 1929-1945*, Roma Editori Riuniti, 1993 (I Testi, 55), pp. 311-312.

Accanto ai fascicoli che custodiscono materiale documentale relativo ai suoi scritti editi se ne conservano, però, anche altri che Tebano - raccogliendo immagini dalla sua ricca collezione, selezionando poesie, saggi e articoli pubblicati nel corso della sua attività, aggiungendovi nuovi ed inediti testi o brani poetici, attribuendo titoli e prefazioni - aveva predisposto per farne oggetto di pubblicazione. Si tratta, per lo più, di lavori compiuti, pagine in cui brevi ma intensi componimenti poetici e memorie si alternano a fotografie ricche di fascino. Accanto a queste stesure uniche e originali si conservano ulteriori raccolte di fogli manoscritti o dattiloscritti, foto e ritagli stampa che Nerio non ebbe tempo di riordinare per trasformarle in pubblicazioni e che, pertanto, imbottiscono disordinatamente altre corpose cartelle multicolori.

Così emergono dal muto contenitore, ove Tebano li aveva riposti, originali esemplari di lavori che non videro mai la stampa e che già nei soli titoli evidenziano la storia di un uomo che visse pienamente soggiogato dal fascino del grande schermo: *Ricordo di Isa Miranda*, *Il mistero di Greta Garbo* e *Il mistero Greta* (due diverse stesure di un lavoro dedicato alla celebre diva), *Un critico cinematografico in provincia* (raccolta di recensioni di film scritte da Tebano negli anni '50 e pubblicate quasi tutte nella *Cronaca delle Puglie* del quotidiano «l'Unità»), *Il mestiere di vice del cinema* (raccolta di recensioni di film, scritte da Tebano e pubblicate negli anni '50 sull'edizione torinese del quotidiano «l'Unità»), *Lillian Gish*, *Poesia del cinema 2*, *Buster Keaton*, *Ladri di celluloidi*. *La scatola magica 2*, *Stelle*. Per avere un'idea di queste brevi ma piacevolissime raccolte, si segnala per tutte, la cartella rossa che conserva in bozza il volumetto che Tebano ha intitolato *Buster Keaton, ti voglio bene*. In esso si coglie quello scrupoloso e paziente lavoro di selezione e cura dei dettagli, attraverso cui Tebano costruiva, montando e rimontando la sequenza delle pagine, delicati capolavori di gusto e di cultura cinematografica. Una cinquantina di fogli formato A4 compongono un delicato mosaico in cui copertina, prefazione, poesie, racconti e scritti diversi, editi ed inediti, manoscritti e dattiloscritti, con frequenti correzioni autografe, si alternano a preziose immagini fotografiche, anche ritagliate da riviste o addirittura in fotocopia B/N, sicché tutte insieme tratteggiano un poetico profilo del celebre attore americano (Fig. 6). Anche nelle serie dedicate all'attività artistica emergono documenti che attestano i forti stimoli che il cinema fornì a Tebano nell'espressione che gli fu congeniale: la pittura. Nei fascicoli che raccolgono inviti, locandine, pareri critici, fotografie, cataloghi, etc., relativi alle sue mostre personali d'arte tenute in diverse città italiane, si segnalano quelli relativi alle mostre: *Omaggio ad Antonioni*, tenutosi a Roma presso la galleria "il Bilico" nel novembre 1963, *Omaggio a Jim Jarmusch-Daunbailò*, tenutosi a Roma nel 1987 presso la sede sociale della sezione romana dell'Associazione italiana amici cinema d'essai - di

cui nell'Archivio di stato di Taranto si conservano anche le opere originali (venti *collages*) esposte in mostra - e *Paradjanov la leggenda della fortezza di Suran* (Fig. 7), tenutasi a Roma nel 1991.

Della sua attività di scrittore di cinema e di pittore di opere ispirate al cinema si sono occupati eminenti critici e scrittori come: Filiberto Menna, Elio Paglierini, Carlo di Carlo, Callisto Cosulich, Orio Caldiron, Massimo Mida Puccini, Tullio Kezich, Vittorio Martinelli, Giampiero Brunetta, Vincenzo Camerino, Umberto Rossi, Raffaele Andreassi, Franco Piavoli ed altri.

Altri riferimenti al cinema si ritrovano nella serie che raccoglie tutta la fitta corrispondenza che Tebano intrattenne con personaggi noti e meno noti. Per l'aspetto che riguarda il tema del convegno si segnalano gli amici registi Raffaele Andreassi, Massimo Mida Puccini, Alessandro Blasetti, Silvano Agosti, Franco Piavoli e Pupi Avati del quale oltre alle lettere si conserva anche una foto con dedica; l'amica attrice Isa Miranda (Fig. 8); i critici cinematografici: Mino Argentieri, Enzo Natta, Umberto Rossi; i docenti del Centro sperimentale di cinematografia o universitari che insegnano discipline legate al mondo del teatro e dello spettacolo (per tutti basti citare Giampiero Brunetta).

Finanche tra le carte che raccolgono le testimonianze del lungo sodalizio professionale che legò Nerio Tebano al noto pittore Franco Gentilini è possibile rinvenire una significativa memoria del fascino che la macchina da presa esercitò su di lui sempre e comunque. Unitamente alla documentazione più varia si conserva, infatti, la pellicola cinematografica a colori del documentario *Tempo aperto di Gentilini*, prodotto da Ugo De Lucia, realizzato dal regista Massimo Mida su testi dello stesso Tebano. Né può sottacersi la singolare esperienza di apparizione sul set nel noto film di Pupi Avati *Festa di laurea*, di cui alcune foto conservate tra le carte rendono testimonianza.

Questa sommaria presentazione dell'archivio di Nerio Tebano ha senza dubbio evidenziato la ricchezza del materiale documentale attinente alla storia del cinema che in esso si conserva ma ha offerto anche la possibilità di conoscere una personalità artistica che con il cinema visse un rapporto di tale intimità da poter dire: «Mi sono portato il cinema addosso come una camicia cucita sulla mia pelle oppure come una malattia inguaribile»¹¹.

Inoltre i tanti lavori inediti custoditi tra le memorie che Tebano ci ha lasciato rendono il suo archivio particolarmente ricco di stimoli a conoscerlo e ad abbandonarsi alla poesia che da esso traspare. Ci piace, perciò, concludere questo intervento con i versi che Tebano ha dedicato a Giampiero Brunetta intitolandoli *Filastrocca*. Da essi emergono: la passione, i ricordi, le suggestioni e i segni indelebili che il cinema e i suoi personaggi hanno lasciato in un uo-

¹¹ N. TEBANO, *La scatola magica ...*, cit., p. 60

mo col cuore di bambino che con candore ci ha confidato in un suo scritto: «...davanti allo schermo, quando le immagini cominciavano a vibrare, si potevano contare uno a uno i battiti del mio cuore».

Filastrocca

Vorrei ricucire
nella cineteca
della mia memoria,
in una ipotetica sala
di montaggio,
uno per uno, i frammenti
dei film rimasti
indelebili...
Se chiudo gli occhi,
rivedo
la cara, fragile Lillian
Gish preda della paura
ne "Il vento" di Sjostrom;
Brigitte Helm,
dal profilo greco,
in "Crisi" di Pabst,
nelle sequenze del tabarin
mentre balla con lo sconosciuto
cavaliere;
le scene del naufragio
della nave da crociera
in "Transatlantico" di Righelli,
con la dolce Maria Jacobini
strappata dalle braccia
dello sposo;
lo splendore di Pola Negri,
bionda e affascinante
in "Mazurca tragica" di Forst;
Anna May Wong, la cinesina
d'America, in "Piccadilly"
di E. A. Dupont e,
infine, tanti frammenti
del volto della sublime
Elisabeth Bergner.



Fig. 1 - Il pittore Franco Gentilini, la scrittrice Milena Milani e Nerio Tebano mentre sfogliano una raccolta di fotografie nello studio dell'artista in piazza dei Coronari. Roma, maggio 1979.

(Archivio di Stato di Taranto [d'ora innanzi ASTa], *Archivio privato Nerio Tebano*, N. Tebano collaboratore di Franco Gentilini, cassetta 1, fasc. 6, anni 1968-1979. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali. Divieto di riproduzione con qualsiasi strumento, tecnica e procedimento.)

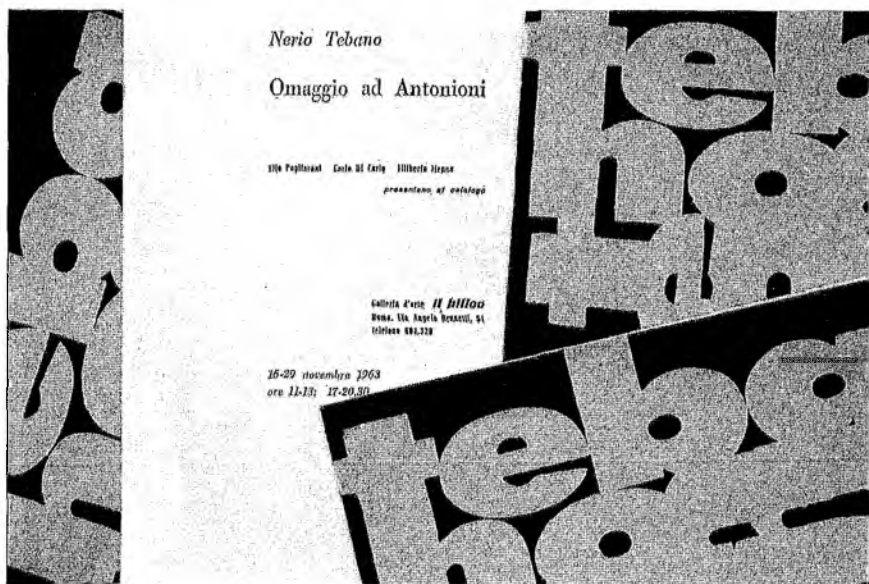


Fig. 2 - Catalogo e locandina della mostra personale di pittura di Nerio Tebano dedicata al regista Michelangelo Antonioni. Roma, Galleria d'arte "il Bilico", 16-29 novembre 1963.

(ASTa, *Archivio privato Nerio Tebano, N. Tebano artista, pittore*, cassetta 2, fasc. 3, anno 1963).



Fig. 3 - Le riviste e i libri, che oggi si conservano nelle diverse serie in cui è suddiviso l'archivio Tebano, pur se numerosi, sono certamente assai meno di quelli che erano stati raccolti da Nerio, nel corso della sua vita, con cura e scelte ben precise. Gran parte di questo materiale documentale, che costituiva la fonte da cui Tebano attingeva per la sua attività culturale, sono andate, infatti, disperse o sono state cedute. «Oltre alle cartoline che avevo raccolto da ragazzino, - ricorda Tebano - il mio interesse si era indirizzato alle riviste di cinema. Cominciai con "Cinematografo" di Blasetti per finire a "Novella film", passando per "Hollywood", "La fiera del cinema", "Kinema" e "Star" ...». (*La scatola magica*, p. 63)



Fig. 4 - Della considerevole collezione di fotografie di attori, attrici e scene di film, raccolte da Tebano nell'arco di un cinquantennio, restano nel suo archivio ben pochi esemplari. Una parte cospicua, infatti, è stata quasi svenduta per far fronte alle spese occorrenti per l'assistenza continua di cui Tebano ebbe necessità negli ultimi mesi di vita. Altri pezzi sono andati dispersi nelle numerose occasioni in cui furono utilizzati per mostre, esposizioni, pubblicazioni ed altre manifestazioni culturali. Nonostante queste mutilazioni, gli esemplari che restano sono numerosi e distribuiti in diversi fascicoli a corredo di lavori che Tebano avrebbe voluto pubblicare ma che rimasero in bozza, chiusi come un sogno in un cassetto. Diverse immagini, inoltre, sono conservate in fotocopia, come quella qui riportata, e si riferiscono agli attori Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Vittorio De Sica e Bianca Doria i quali rilasciarono a Tebano anche una loro dedica autografa.

(ASTa, *Archivio privato Nerio Tebano*, N. *Tebano Critico cinematografico - cinefilo*, cassetta 8, fasc. 15, s.d.)



Fig. 5 - Alcune delle numerose fotografie e immagini ritagliate da riviste utilizzate da Tebano per la realizzazione del volumetto *Rudy, personaggio in famiglia* (Barbieri editore, 1996) e poi conservate nel fascicolo che raccoglie documenti e memorie legate alla pubblicazione di questo lavoro.

(ASTa, *Archivio privato Nerio Tebano, N. Tebano Poeta e scrittore*, cassetta 2, fasc. 11, anno 1996)



Fig. 6.a - Buster Keaton fu uno degli attori più amati da Tebano. Egli elaborò, utilizzando prose, liriche e immagini tratte dalla sua collezione, la stesura originale di un volumetto intitolato *Buster Keaton, ti voglio bene* che, però, come molti altri a cui s'è fatto cenno, non fu mai dato alle stampe. Numerose le correzioni manoscritte alle rime attraverso le quali Tebano raccontava, utilizzando la parola come un pennello, la trama di un film e le suggestioni che la visione di esso aveva suscitato in lui. L'esame del materiale documentale conservato nel suo archivio evidenzia questo continuo lavoro di limatura dei versi a cui Tebano sottoponeva le sue poesie sicché esse subivano nel tempo modifiche e aggiustamenti.

(ASTa, *Archivio privato Nerio Tebano, N. Tebano Poeta e scrittore*, cassetta 4, fasc. 19, s.d.)

THE CAMERAMAN (1928)

di Egarand Sedgwyck

Buater è seduta ai piedi
del suo lettino nella modesta
camera d'affitto.

sub ~~È già~~ vestito con l'abito
della domenica,

~~ha persino il cappello in testa.~~

th Aspetta una telefonata
dalla graziosa signora
di cui s'è invaghito.

Quando squilla il telefono,
a pianoterra della pensione,
il tempo di rispondere
ed è già fuori. ~~a correre~~

~~come un corridista,~~
~~seminando dozzine di macchine,~~
ambulante, poliziotti a cavallo,
cortei di scioperanti,,
~~eccetera, eccetera...~~

D'improvviso si ferma,
entra in un portone,
arriva alle spalle della ragazza
che sta ancora al telefono,
~~e che ora lo guarda all'indietro.~~

"Scusa, sono un po' in ritardo"
le dice con l'aria più ~~buonaf~~
~~di questo mondo.~~

L'emozione del cuore

Fig. 6.b



Fig. 7 - Bozze di stampa del catalogo della mostra dedicata da Tebano al regista Paradjanov e foto della serata inaugurale alla quale parteciparono, come evidenziano le immagini, i registi Silvano Agosti e Massimo Mida, con i quali Tebano intrattenne un lungo e profondo rapporto di amicizia. L'evento si tenne a Roma, presso la sede dell'Associazione internazionale arti, dal 20 maggio al 1 giugno 1991.

(ASTa, *Archivio privato Nerio Tebano, N. Tebano artista, pittore*, cassetta 2, fasc. 12, anno 1991)



Fig. 8 - Nerio Tebano intrattenne con Isa Miranda una lunga relazione di amicizia che durò fino agli ultimi momenti di vita dell'attrice. Quando, ormai anziana ed ammalata, la Miranda fu costretta a ricoverarsi in una casa di cura Tebano di frequente si recava da lei per tenerle compagnia. Ad una di queste occasioni si riferisce, infatti, questa foto che, però, non reca l'annotazione della data in cui fu scattata.

(ASTa, *Archivio privato Nerio Tebano, Critico cinematografico, cinefilo*, cassetta 2, fasc. 7, anni 1981-1992)

I mestieri del cinema e la loro storia.

Il patrimonio dell'Istituto cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica"

di Stefano Masi

L'Istituto cinematografico dell'Aquila, fondato da Gabriele Lucci, è una istituzione regionale stabile riconosciuta dalla Regione Abruzzo, attraverso apposite leggi (lr 91 del 1984 e lr 98 del 1999), per l'attività altamente meritoria svolta in quasi venti anni, nei settori di ricerca e promozione della cultura cinematografica, audiovisiva e multimediale.

L'Istituto cinematografico dell'Aquila si occupa da molti anni delle pratiche dei mestieri del cinema e più precisamente di quelle pratiche 'artigianali' del lavoro di direttori della fotografia, scenografi, costumisti, montatori, ma anche realizzatori di effetti speciali, fonici, i quali sin dal principio degli anni Ottanta hanno trovato a L'Aquila un'occasione di valorizzazione del contributo artistico da loro fornito ai film, attraverso una serie di rassegne, seminari, *work-shop* pratici, iniziative espositive ed editoriali, che credo molti conoscano. Emanazione dell'Istituto, dal 1995, è un'Accademia delle arti e delle scienze dell'immagine, presso la quale oggi studiano circa centoquaranta studenti in un corso che dura cinque anni.

Le collezioni dell'Istituto sono articolate in una biblioteca di quattromila titoli, una mediateca regionale che raccoglie migliaia di videocassette e DVD, una cineteca comprendente novecento film in pellicola (in gran parte in 35mm.), un'emeroteca e una serie di fondi archivistici, frutto di donazioni o acquisizioni, come il fondo *Pasquale Prunas* (comprendente, fra l'altro, duecento film del periodo anni '40-'60 su supporto U-matic), il fondo del *Milano Film Festival* (tremila videocassette di film che hanno partecipato alle sei edizioni del festival), varie collezioni di fotografie per un totale di oltre cinquantamila immagini, centinaia di ore di testimonianze filmate, videoregistrate in vari formati, registrazioni audio, riviste specializzate, collezioni di *press-book*, collezioni di EPK, gli *Electronic Press Kit*, che per alcuni film statunitensi sono molto ricchi e riportano testimonianze articolate, soprattutto sulla realizzazione dei film a più alto contenuto tecnologico. Molti altri fondi sono in via di acquisizione, risultato di una campagna di ricerca, sviluppata sulla base dell'individuazione degli archivi personali di anziani professionisti della fotografia, della scenografia, del costume, del montaggio. Tutte le nostre collezioni sono focalizzate – o almeno cercano di esserlo – sui mestieri del cine-

ma, sui film e sui personaggi più significativi dal punto di vista della fotografia, del montaggio, del costume, della scenografia. Periodicamente scandagliamo la ormai enorme galassia dell'editoria mondiale di settore alla ricerca di quanto possa interessare gli studenti della nostra Accademia e i ricercatori che si muovono nel campo della ricerca sulla costruzione dell'immagine. Lo sforzo è quello di canalizzare tutte le energie di una struttura che è comunque di limitate dimensioni nell'ambito delle nostre tematiche specialistiche, legate ai mestieri del cinema.

Conserviamo per esempio una collezione di figurini di costume (alcuni dei quali dotati di campionature di stoffe), e bozzetti scenografici, pittorici e costruttivi, che si può già considerare unica nel suo genere, nata sulla spinta delle ricerche fatte alla fine degli anni '80, in occasione della realizzazione di due nostri volumi che tracciavano la storia dei costumisti e degli scenografi del cinema italiano, libri che sono gli unici al mondo – credo – a riportare al loro interno campionature di stoffa attaccate con spille alle pagine di alcune riproduzioni di figurini, copia per copia, per l'intera tiratura del libro. Mentre la lunga vita dei grandi *Studios* americani, che si sono comportati più o meno come dei teatri stabili, ha favorito la conservazione di tutto un patrimonio iconografico dei costumisti americani e oggi possiamo vedere le collezioni di figurini di grandi costumisti del passato, in Italia invece questo patrimonio è andato praticamente disperso. L'Istituto cinematografico dell'Aquila sta faticosamente cercando di recuperare il recuperabile.

In questa stessa direzione - la ricerca sull'immagine e sulla sua costruzione - vanno anche le attività di restauro cinematografico, da poco intraprese e che stanno già dando già i primi frutti, con collaborazioni con importanti istituti che operano nello stesso settore della salvaguardia e della conservazione del film, sia in Italia, sia all'estero.

La nostra difficoltà, come archivio cinematografico che raccoglie materiali abbastanza eterogenei, materiali 'film' e materiali 'non film', (ma anche si potrebbe dire 'libro e non libro') è quella di organizzare, archiviare e realizzare uno spoglio tematico di questi materiali con un sistema informatico unitario che sia capace di raccogliere tutti questi materiali, utilizzando anche una qualche forma di catalogazione 'derivata', come si dice, eventualmente in sinergia con altre istituzioni o con reti.

Non mancano sistemi capaci di raccogliere materiali eterogenei. Stiamo esaminando la possibilità di aderire, attraverso l'OPAC de l'Aquila, al Sistema bibliotecario nazionale, che consente alle biblioteche aderenti un'importante visibilità e permette anche l'archiviazione e la catalogazione di materiale non strettamente librario, come videocassette ed immagini. Il problema, però, è che le regole di catalogazione si fondano sull'uso obbligato di un soggettoario tematico, quello dell'ICCU, che dedica al cinema un numero per noi insuffi-

ciente di voci, le quali non corrispondono alla specificità del nostro Istituto e sono legate a un'epoca ormai molto lontana degli studi sul cinema. Tant'è vero che si parla di 'cinematografo' e non di 'cinema', di 'artiste cinematografiche' invece che di 'attrici cinematografiche'. Insomma un campionario di espressioni che hanno quasi un sapore di *Belle Epoque*, lontanissime dall'attualità degli studi cinematografici. Per non parlare del fatto che i titoli dei film vengono identificati in maniera abbastanza imprecisa, col solo titolo nudo e crudo e l'espressione 'film' fra parentesi quadra, una maniera che era accettabile in un'epoca in cui il numero dei film era relativamente ristretto. Ma oggi, col proliferare dei *remake* e dei *sequel*, è cresciuto a dismisura il numero di film di epoche diverse con lo stesso titolo. Per l'individuazione dei film bisognerebbe passare a un sistema diverso, come quello usato dal *Periodical Index Project* della FIAF, dove i film sono identificati con una stringa costituita, nell'ordine, da titolo originale, seguito fra parentesi dalla sigla della nazionalità, nome e cognome del regista e anno di uscita, in sequenza.

So che da questo punto di vista è stato fatto un passo avanti molto sensibile, quando – in tempi abbastanza recenti – le biblioteche di tre istituzioni importanti come la Scuola nazionale del cinema, la Cineteca di Bologna, e il Museo del cinema di Torino, insieme all'Università di Torino, si sono sedute a un tavolo e – dopo lunghe consultazioni (posso dire che sono state abbastanza faticose, avendovi preso parte direttamente) – hanno dato vita a un soggetto che potrebbe diventare uno standard per gli archivi cinematografici italiani. Questo soggetto è stato il frutto di una mediazione fra esigenze diverse, l'architettura logica del soggetto generalista dell'ICCU, le voci del *Periodical Index Project* della FIAF, oltre ovviamente a quelli delle tre istituzioni che lo hanno prodotto. Sarebbe opportuno che questo risultato faticosamente raggiunto venisse pubblicato e messo a disposizione di altre istituzioni cinematografiche, perché esso potrebbe costituire un importante *authority file* nel campo della soggettazione e dello spoglio degli argomenti contenuti in libri e riviste. Sarebbe inoltre auspicabile che questo soggetto, forte dell'autorevolezza che gli deriva dalle istituzioni che lo hanno partorito (le maggiori biblioteche italiane di cinema), venisse proposto alla commissione che gestisce il catalogo unico per aggiornare con i suoi descrittori gli obsoleti contenuti cinematografici del soggetto dell'ICCU.

Quello di cui un archivio come il nostro sente la mancanza è l'esistenza di *authority file*, che rendano i nostri *items* di catalogazione confrontabili con quelli di altre istituzioni che operano nello stesso settore, almeno in Italia, e-sportabili, tali da consentire una catalogazione derivata attendibile. Questi *authority files* dovrebbero consentire a tutti gli operatori del settore di individuare in maniera univoca film, personaggi e argomenti.

All'Istituto cinematografico dell'Aquila noi attualmente stiamo lavorando a una banca dati che, raccogliendo informazioni da diverse altre banche dati, sia in grado di accentrare una collezione, la più ampia possibile, di informazioni bibliografiche, testi, immagini, fisse e in movimento relative ai temi di nostra pertinenza. L'obiettivo è costruire un sistema informativo autonomo per gestirla, però vorremmo avere la possibilità di renderlo capace di parlare con altre biblioteche ed altri archivi, come per esempio fa il SARC (Sistema archiviazione riviste di cinema), una sorta di *Periodical Index Project* italiano, che è un archivio di spoglio di riviste di cinema italiane, da me elaborato per la Scuola nazionale di Cinema e che al 31 dicembre 2002 raccoglieva centoquarantacinquemila record, costruito su un *software access* che utilizza come descrittori il soggettario 'unitario' creato da Scuola nazionale di Cinema, Cineteca di Bologna e Museo del cinema di Torino, di cui ho parlato prima, ma capace di dialogare perfettamente con il data-base del *Periodical Index Project* della FIAF, diretto da Rutger Penne, al quale il sistema era in grado di inviare – sotto forma di file Ascii – stringhe di dati traducibili in un sistema diverso. In quel caso ogni descrittore era 'linkato' al *subject headings* del *Periodical Index Project*, comunque dotato di una architettura logica diversa.

Io credo che il problema più importante da risolvere, così come accadde anche nel cinema delle origini finché non si affermò lo standard 35mm, è identificare degli *authority files* accettati da tutti per catalogare testi, film e non-film, e loro relativi contesti.

Audiovisual Archives and Legal Issues. An Introduction

di Robert Egeter van Kuyk

Introduction

The purpose of this brief paper is to focus on a matter that still receives too little attention in archiving, consulting and using audiovisual materials: the legal aspects of the work. A proper understanding of copyrights, legal deposit, freedom of information and other such elements is not only essential for any audiovisual archivist; it is also a matter of major importance in countries that wish to join the European Union. They will have to conform their national legislations to the European legislation. The European Council and Parliament have issued a number of directives, but also at UNESCO and in the various European national legislations there is a growing emphasis on legal issues and on measures for improve adherence to legislation and to integrate them in existing and new national laws. These issues are complex by their nature as well as due - still - to the various national legislations that do, or do in part or do not at all, cover some or all issues of copyrights, rights and duties of audiovisual archives and legal deposit. Because of this complexity the present introduction is quite what it claims to be: an introduction. It is based on discussions and a number of projects and studies of the subject that are listed at the end of this paper.

The concept 'audiovisual archives'

The term 'audiovisual' should perhaps be clarified. UNESCO defines¹ audiovisual heritage as:

«Recorded sound, radio, film, video or other productions comprising moving images and/or recorded sounds, whether or not primarily intended for public release; Objects, materials, works and intangibles relating to audiovisual media (...) the film, broadcasting and recording industries (...) such as literature, scripts, still photographs, posters, advertising materials, MSS, technical equipment. Concepts such as the perpetuation of obsolescent skills and environments related with the reproduction and presentation of these media».

¹ See also RAY EDMONDSON in *Recommended Reading*.

This definition clearly shows that not only television or radio programmes, or not only cinematographic productions are 'audiovisual'; together with supporting documentation, professional knowledge and dedicated hardware they form the audiovisual heritage. Generally speaking photographs as independent documents are not considered to be audiovisual, though obviously the issues discussed in the present article also refer to them.

The term 'archives' is used here, with Ray Edmondson again, as a collective concept that covers: archives as defined by national legislation; company archives (such as in broadcasting organisations); private (cultural) collections; museums, etc. An archives may be part of a larger entity, or may be an autonomous organisation. An audiovisual archives, as in the UNESCO definition, «views the (...) programme in its own right and not as an aspect of something else». The specialised, audiovisual, archives works by rules and ethics that are dictated by the character and nature of the types of media that it collects and manages, and that may be different from rules in so-called general archives. With regard to those archives that keep or should keep the national collection Kofler observes in her study²: «[Audiovisual archives] should be seen as neutral, officially recognised institutions equal in cultural importance to national libraries, national museums and national archives, and not as mere suppliers to TV or broadcast stations or to film production studios». Today, the term 'media collection' is sometimes used instead of 'archive', to indicate that there is a difference between the two, in particular in broadcasting and film production environments.

This introduction is divided into three parts, viz. copyrights and neighbouring rights; legal deposit; rights and duties of archives.

Copyrights and droits moraux

References

Copyrights are based on the Conventions of Berne (1886, amended several times since then), The Hague (1952, revised in Paris in 1971, mostly relevant for film), Rome (1961, referring to broadcasting materials), Geneva (1971, mostly for recorded sound documents also called phonograms). There are also conventions that only apply to Europe, like the Agreement on the Protection of Television Broadcasts of 1960, amended i.a. in 1974, and the Convention on the Protection of the Audiovisual Heritage drafted by the

² See *Recommended Reading*.

Council of Europe (that really focuses on film mostly and has no official status yet). Similar agreements exist in other regions, and there are also recommendations of UNESCO to its member States concerning copyrights and the safeguarding of the audiovisual heritage, more in particular the 1980 Recommendation for the Safeguarding and Protection of Moving Images. There are also the World Intellectual Property Organisation (WIPO) Copyright Treaty and Performances and Phonograms Treaty of 1996.

At the same time there are conventions that regulate the international flow of audiovisual materials and their copyrights such as the Convention on the Means of Prohibiting and Preventing Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property (1970).

Purpose

The purpose of copyrights is to safeguard the rights of the maker of a work of art or science. The maker or author, has the basic right to protection of his creation against illegal use, in which 'illegal' means: use that the maker himself has not authorised. He, after all, owns the rights. However we are concerned not only with the rights of its maker, but also with the rights of others who were involved in its production, or who have been performing in it. The Berne Convention says that ownership of copyrights is to be decided by the legislation of the country in which copyrights protection is claimed. In practice there seem to be three systems that have developed regarding the authorship of audiovisual documents:

- Copyrights rest with the producer on condition that he acquires by contract all rights necessary to make the film;
- Copyrights are with all persons, also called co-authors, who have made an original contribution to the work;
- Exploitation rights are transferred by the author(s) to the producer either permanently or for a fixed period of time.

There is an international trend in the different legal traditions towards recognising the production company as the author of an audiovisual work. Production companies may have different legal positions because they may be commercial or non-commercial, but also State owned or part of a government service. In the last two cases copyrights usually are with the State. Here is an interesting situation. If the State holds copyrights on a work, does that mean that this work is in the public domain? If so, all audiovisual works produced by or on order of a Government service would in general be free

of rights and thus available to everybody. National legislations do not agree on this matter; while some governments consider their productions as being in the public domain, others maintain their own copyrights. The Netherlands is one of the countries where the government maintains its copyrights, while at the same time permitting public consultation and study of its own audiovisual productions. Since copyrights rest with the legal maker/rights holder, and since the State can be that rights holder, copyrights on government productions are with the government, unless there are either national legislation or specific contracts stating that such productions, or certain determined categories of government productions, are in the public domain.

Neighbouring rights

Droits moraux - or: neighbouring rights, but the French term is more common - are exercised by the legitimate rights holder(s) and cover:

- the right to make a work public;
- the right to withdraw a copyrighted work;
- the right to claim authorship of a work;
- the right to demand that the integrity of a work is maintained.

These rights are self-evident. In the matter of integrity these rights also cover what may seem to be details such as: a black/white film cannot be made into a colour film; photographs may not be mirrored or printed in part, etc.

Reproduction

This brings us also to the right of reproduction (of the original work and of all copies made of the original, including transferral to another medium) of an audiovisual work for commercial or non commercial purposes. This right is in principle exclusively with the rights holder, which means that no copyrighted film, sound recording or television production may be copied unless the rights holder has given permission. Fortunately the Berne Convention also recognises that there may be exceptions to this regulation where it states: «It shall be a matter for legislation in the [signatory] countries to permit the reproduction of such works in certain special cases provided that such reproduction does not conflict with a normal exploitation (...) and does not unreasonably prejudice the legitimate interests of the author».

One such special case that would be allowed, in the Convention, is the reproduction of an audiovisual document by an archives if it is done only to safeguard that document (because perhaps the original is in a bad state and needs to be preserved). This is called the «fair use clause». The legitimate interests of the rights holder will not be damaged if his work is safeguarded. However, although the Convention asks each country to specify in its own national legislation how it wants to interpret this principle of fair use, not all have already done so.

Quotation

Related to this issue is the principle of the right of quotation. As Kofler observes quotation is to be defined as «the right of using brief extracts of copyrighted materials in education, scholarly works, criticism, review or news items» and most national legislations allow quotation from copyrighted materials. Quotation does not infringe upon the *droit moral* that the author has to decide on making his work public, or to demand that its integrity is safeguarded. In fact, since public awareness of a work is increased if it may be quoted, the author will usually be only too glad to see this happen.

Exploitation; access

If commercial use of copyrighted audiovisual materials is a rather clear-cut matter, non-commercial use is often a different issue. In the latter case one first needs to decide what is meant by the term non-commercial. Is educational use also non-commercial? No, it is not always, because educational publishers or producers may be commercial enterprises; use of materials in educational situations in the classroom may however be a different matter, because it is often the school or the teacher who selects materials for *ad hoc* use and strictly limited exposure. Is consultation of copyrighted materials allowed, e.g. on the archives premises? Formally speaking even consultation is what the Berne Convention calls «communication to the public» because the public may then get access to the document. However, this is also considered to be a matter of fair use. If a copyrighted document is only consulted or privately used there is generally speaking no problem. Private use is defined as use within a restricted circle such as the family or an organisation as part of its work (which then would include archives); use by a single person or small group (e.g. if he wants to listen to, or watch an audiovisual document as source material for a study or to prepare a publication or production) falls in this same category.

The limitations of this article do not allow us to discuss other matters that are related to non commercial use - such as fees as the user's contribution to maintenance; how to avoid making unfair competition with commercial activities, etc.

Non-documented materials

For archives the importance of copyrights and neighbouring rights is an immediate problem because often it is not known who the persons are, or were, who held or still hold rights, and in fact if these persons are still alive or not. In such cases it is possible to use a waiver, i.e. a document in which the organisation who wants to re-use such undocumented materials and to make them public in any way, confirms that it will receive and accept claims made by rights holders - provided of course that such persons can prove that their claims are legitimate. In the case of such undocumented materials there are three points one has to pay attention to:

- the age of the document has to be determined to see if it is still under copyright protection;
- if it is still under protection the archives has to make a serious effort to find the rights holder(s) or, if this has no success, to make sure that rights holders can still claim their legitimate rights from the re-user;
- if a person claims any copyrights to an audiovisual production he or she has to be able to prove that his claim is justified. If he cannot prove this or make his claim plausible, the claim is refused.

Duration

Copyright protection is not everlasting, but covers in the European Union a period of 70 years; this period is counted from the year of the death of the author, if he is the sole rights holder of the work. The rights holder is then a natural person. It is counted from the year of first broadcast or public screening, if the work has been made by an organisation or at the request of an organisation. The rights holder is then a legal person. The actual person who has made the work did so as an employee and not as an individual. Therefore copyrights always rest with the employer; the maker or author has no rights himself unless he can submit proof to the contrary. If the maker is not an employee of an organisation there is usually a contract between the organisation and the author that defines which rights are with whom. And as has been pointed out earlier, a person can never legally claim copyrights on an audiovisual production unless he can prove beyond reasonable doubt that

he actually owns some or all of the copyrights, or if the document itself, or supporting documentation, carries that person's name as the rights holder or one of the holders.

Foreign occupation

In the beginning of this chapter it was observed that the State can be, in a legal sense, the producer of an audiovisual work. This creates a problem with regard to works that have been produced in a country under foreign occupation. Again there are different views on this matter. Some States - in particular those that have occupied other States in the past - may consider that works produced in the occupied areas are copyrighted by the occupying State only and by its legal successor if the case arises.

This point of view is debatable. As everyone knows 'repatriation' of (copies of) archival documents by a former colonial power to a former colony has been largely accepted as correct international policy and is in some cases embedded in the law. *Mutatis mutandis* this logically applies also to formerly occupied States that may rightfully claim that they have continued to exist as a State even under occupation, and that the rights of the occupation government (irrespective of the way in which it has originated) are taken over by the post-occupation national government. This is e.g. the case in the Netherlands. By Royal Decree of October 1944 all property including audiovisual productions of the occupying Nazi and Japanese governments as well as of Dutch organisations that have collaborated with the Nazi or Japanese forces, have been declared to be legal property of the Netherlands State including all copyrights where applicable. These confiscated enemy (propaganda, documentary, fiction) films are now copyrighted and exploited by the Netherlands State. Some countries formerly under Soviet occupation have also enacted such legislation.

Privacy protection

Though the protection of privacy is not a matter of copyrights, it is a legal issue that archives do face and that may have the same effect as some copyrights regulations. A person has the right to have his privacy protected for different reasons. He may judge that (audiovisual) documents he donates or leaves to the archives hold information that could be harmful to other persons or causes; he may also wish to protect himself for legitimate reasons. Documents that come into this category are not available for public access for the duration of the privacy protection agreement, let alone re-use, unless

by consent of the person(s) whose privacy has to be protected. Privacy protection is however a well defined area both in terms and in duration, and focuses on individual documents or groups of documents only. An archives can never use privacy protection as a reason to keep its entire collection closed for public consultation.

It has been observed that in some cases privacy protection was used as a cover-all, more or less in the same way as totalitarian régimes would make liberal use of the concept of 'reasons of security' if they wanted to close documents off for public use. This is both unethical and unprofessional and also, in the end, untenable. If a user wishes to consult an audiovisual document which the archives says is under privacy protection, or which may not be consulted for security reasons, it is up to the archives to produce specific and clear reasons why this is the case. The right of public access to data collections, including archives, has first priority. Or to put it in plain English: archives must be open, unless there are very specific reasons to limit access.

Model agreements for transferral and re-use

If there is no adequate and effective legislation (Kofler offers in her 1991 study a good model), the different issues related to copyrights and neighbouring rights can be determined if an archives itself takes care to make clear and legally valid agreements with organisations and private persons that deposit audiovisual materials in an archives. The best agreement is a framework agreement between two organisations, that defines the mutual obligations and rights. There are also model agreements on the one hand regarding the acquisition of materials (from organisations and private persons), on the other hand regarding the re-use of documents.

Ownership

At the end of the copyrights protection period an audiovisual document becomes formally a document in the public domain. This does however not take into account the aspect of property rights. A copyright free film that is owned by a legal or natural person is consequently the physical property of that person, who may consider it an economic property that he is entirely free to make available or not to make available. The matter under consideration is then the issue of ownership, but no longer of copyrights protection, and the owner is entirely within his rights to treat his own property as he wishes. He may therefore decide to make such a film available only against a fee - or indeed not at all. Or again he may decide to make the document

available free of cost. On the other hand, a person who owns an audiovisual document does not automatically own its copyrights!

Copyrights and virtual documents

Copyrights legislation is concerned with the protection of a physical object - a book or an article, a work of art or science, a film or a video or an audio production. Of such objects the literal and legal integrity has to be protected in large matters as well as in small. However complex the issues are, and even though it so often remains a problem to make sure that no illegal use is made of a copyrighted document, at least there is a document in front of us, so to say.

Virtual documents

Quite a different situation exists if there is no physical document to protect, but only a virtual one. Virtual documents may be stored offline on CDROM or CD, or online in a database. They may be kept in a state of permanent availability, i.e. they are on the electronic highway and can be retrieved any moment by any authorised person. In broadcasting the so-called tapeless production is already a fact in many larger organisations. Audiovisual documents produced (and copyrighted) by the organisation are put on the highway, but also documents from third parties. All such documents will be identified at a pre-set level (which may be programme, or programme fragment, or sequence, or even shot), and all documents can be re-used and therefore can be subject to mutations in the production process. From the production point of view this is ideal because any given identifiable item is available to all authorised users whenever required. However, at the end of the day the original document may no longer exist because it has been manipulated so much, and used in the production process. There are of course technical possibilities (which however may or may not have been installed, may or may not be established policy) to limit potential damage by providing documents first at a low resolution level that allows production, editing, etc., but makes them unfit for re-use, and by providing them again at broadcast resolution level once the financial and legal matters have been properly cleared.

European legislation

The European Parliament and Council have been drafting, and adopting, for a long time new legislation that paves the way for national legislations to address the consequences of the new position of (audiovisual) mate-

rials in our information society. It has issued a law for the protection of databases (Directive 96/9/EC of 11 March 1996 on the Legal Protection of Databases). A database is defined as «a collection of independent works, data or other materials arranged in a systematic or methodical way and individually accessible by electronic or other means». It does not apply to computer programmes that are used for making or operating databases. The copyrights of databases too rest, as may be the case, with a natural person or group of persons, or with a legal person. Their rights, and the exceptions, are clearly defined by the Directive and were therefore expected to be implemented in the legislation of European Union states before January 1, 1998. Generally the purpose of this directive is to protect the interests of the maker of a database while at the same time recognising that extracts or copies can be made of the database either with the consent of the rights holder, or in exceptional cases directly. These cases are listed in article 6:

- use for private purposes;
- illustration for teaching and scientific research, within reasonable limits and with source indication;
- use for public security and administrative or judicial procedures;
- if existing copyrights legislation exceptions are involved.

More generally relevant to the issue of copyrights on virtual documents is another initiative of the European Parliament and the Council of Europe, called the (draft) Directive on the Harmonisation of certain Aspects of Copyrights and Neighbouring Rights in the Information Society.

It is interesting to observe that «phonograms, films or multimedia products» are explicitly mentioned in paragraph 9 of the Considerations. The digitisation of documents is i.a. the subject of the WIPO treaties mentioned earlier in this article, and the present draft Directive considers that «... liability for activities in the network environment concerns not only copyright and related rights, but also other areas such as defamation, misleading advertising or infringement of trademarks» are to be prevented, though at the same time support for the dissemination of culture must not be achieved by sacrificing strict rights protection. The directive provides also an exhaustive list of exceptions to the rights of reproduction and communication to the public that the copyrights holder has, including the right of (digital) reproduction for private use. At the same time the directive wants to introduce, and harmonise in the Union, legal protection of technological measures that effectively restrict illegal copying or dissemination of copyright works. This is promoted

also by another way, namely by the international standardisation of systems to identify protected materials in digital formats.

Legal deposit

Summary

Legal deposit means that a copy or copies of any work that is intended for public diffusion, is or are deposited with one or more designated institutions. There is no rule that, in a country, only one single institution may hold legal deposits. Originally (because in some countries legal deposit acts have been in existence for a long time) such a measure may have been taken to exercise some measure of control, but today the recognised aim of legal deposit is to establish a complete collection of the national production and to compile a national bibliography or filmography. Unfortunately many national legislations still focus on the printed word, and have not yet caught up with the very real existence of modern media. This explains why legal deposit, also for audiovisual documents, is often held by national libraries even if the documents would be much safer, and much better accessible, in the proper national audiovisual archives. There is also a technical and financial problem here because while it is inexpensive to send one or more copies of a printed book to the legal deposit holder, depositing e.g. a 35mm film or similar documents may be expensive.

Legal deposit and national production

Is legal deposit the only way to make sure that the national production is kept safe? Do we want to keep forever every single (audiovisual) document that has ever been produced for public diffusion? If so, are we prepared to meet the cost of conservation, possibly preservation, storage, inventory, cataloguing, etc. of all those documents? Indeed, do we desire a national collection that is made up of whatever happens to have been produced for public use - and therefore is based on a criterion that is too general to be practical and effective -, or do we need a national collection that is made more selectively? And, in the new era of digitisation there is a new question too - how do we deposit a virtual document, or define public diffusion? Indeed, legal deposit does facilitate the acquisition of documents that would otherwise perhaps escape our attention, and the institution that holds the legal deposit does gain a strong position *vis à vis* the producing world and involves audiovisual media in the various legal (and judicial) discussions. It would however

be strange if national authorities introduce a Legal Deposit Act on the one hand, but on the other hand do not define the concepts, nor make funds available to preserve those legally deposited documents. Yet this is exactly what we see happening sometimes.

Some countries, like Holland, do not have legal deposit, nor do they wish to have it. In fact, the system of voluntary deposit as operated in Holland works very well and produces a national audiovisual collection that is more or less comprehensive. The interchange of objective selection criteria of the various audiovisual archives, and the personal insight and professional experience of the archivists, have proven to be an effective instrument - even though it may be argued by some that any de-selection of a document is subjective, may be erroneous or may even bias scientific research. In practice though this approach has produced satisfactory results for the archivist as well as for the (potential) user. In such discussions it is sometimes argued that to have legal deposit - and to risk creating a very general national collection where the relative importance of documents cannot be measured and consequently where preservation and public access remain forever a problem - is better than having no deposit at all, and therefore no national collection. This as we all know depends very much on the individual national legislations, and it is true that many of them are negligent in this respect.

Different kinds of legal deposit

Legal deposit is not a monolithic concept. In countries like Denmark, Norway, Macedonia, Finland, France or Russia depositary copies is paid for by the producer organisation. In the Czech Republic, Bulgaria, Slovenia, Iran and to a certain measure Canada, the deposited copies are paid for by the State. In some totalitarian countries like North Korea and China legal deposit is statutory, i.e. eventually all (materials of) a document are automatically transferred to a State institution. Finally there is the legal deposit of audiovisual productions paid for from public funds (Spain, Israel, the Argentine). In all systems there is also the deposit of supporting documentation.

Within these various systems there are also differences in national legislation, as Létang has inventorised in 1996. In short, this means that legal deposit is interpreted in different ways. In some countries, like France, it applies to all productions intended for public diffusion. In others it applies only to fiction films and short films (as film or as video), while in Iran it only applies to fiction films that have been produced in the country itself. France and Bulgaria have a legal deposit also for foreign productions that have been imported. And again, the concept «intended for public diffusion» is subject to different interpretations. Does a video production that has been made for

limited public use (e.g. only to limited audiences or for specific purposes) have to be subject to legal deposit? And if a film has been made in just a few copies, do we then consider that it is effectively publicly diffused or is intended to be so used? And since we are discussing the subject - why are photographs hardly ever considered for legal deposit, even if they are intended to be seen by the public? Because of such considerations a number of countries in and outside Europe use a non exhaustive legal deposit, which means in plain English that only those documents have to be deposited that are to be viewed, or listened to, by public audiences over and above a certain number of seats or that are to be distributed in a number of copies over and above a minimum number.

Further considerations

As may be clear now, the problem of creating a national collection is not solved just by introducing a legal deposit and designating one or more institutions to keep the deposited documents - not to mention the supporting documentation that is essential for audiovisual documents proper. A few practical things have to be considered first: what manner and degree of legal deposit is required? Is there a national institution that has the facilities and expertise to keep the legally deposited audiovisual documents under the necessary conditions of storage and of access? Are there funds available to preserve the legally deposited documents for the national collection? Are the proper legal instruments in place to make sure that documents under legal deposit may, at the very least, be consulted?

The last question is of course particularly relevant. A legally deposited document is nothing more than what the term says: a document that has been deposited because the law so requires. Unless the law specifically allows it, or unless an agreement has been reached, nothing may be done with a document in legal deposit because all copyrights and related rights remain with the rights holder. Legally deposited productions are therefore as a rule not in the public domain.

Rights and duties of audiovisual archives

Instruments

An audiovisual archive acquires, stores, preserves, catalogues and accesses audiovisual materials within the framework of its mandate. This mandate depends on the status of the archive, which may be anything between a

national audiovisual archives and the collection of a small production company. An archives therefore needs:

- to be able to acquire materials and supporting materials, and the corresponding rights if applicable (in the case of materials that are deposited by law or by internal company rule the archives should have the proper instruments to make sure that materials are deposited, and to impose sanctions if they are not);
- to be able to create the proper physical and organisational conditions to store and handle materials;
- to be able to transfer audiovisual information from one carrier to another, with the purpose either of preserving that information on a new carrier, or to protect the original document, and to make access to the document possible;
- to be able to view or listen to materials in order to inventorise or catalogue them;
- to be able to allow third persons to consult the materials;
- to be able to allow third parties to re-use materials under the proper legal and financial conditions where applicable;
- to refuse co-operation with third parties if there are indications that the materials provided by the archive will be used illegally or improperly, or if the required materials are fragile, have not been preserved and consequently could be damaged.

We may perhaps distinguish two aspects of the rights and duties of an archives, viz. the rights and obligations that an archives has by law, and the rights and duties it ought to have if it is required to function properly.

Duties and legislation

As we have seen, rights and obligations that an archives has by law usually are the consequences of laws that have been made with a different purpose. A Copyrights Act deals with the author's rights and duties, but also imposes obligations on an archives, as does a Legal Deposit Act or an Act on the Protection of Privacy. The archivist is required to know such acts and their consequences because he is responsible for documents that he holds following the acts. He is expected to know that there are restrictions on documents deposited in accordance with these laws. There is also a second type of act, which does focus on the archives and is usually called an Archives Act. The working of an Archives Act is always secondary to the work-

ing of the Copyrights and Legal Deposit Acts. Documents that are received under the Archives Act are not public domain if they are copyrighted, but they may be consulted. In fact, the user has the right to consult such documents.

In essence, archives acts want to make sure that an archives holds documents produced or acquired by Government services, conserves and preserves them and makes them accessible for the general public (usually free of cost) for consultation purposes. The type of document archived in this manner is usually described as «documents that enable to reconstruct policies and acts of Government services»; the documents are open and available for consultation by any person, except if privacy protection or reasons of State prevent this. Such exceptions must always be limited and specific. In a number of countries there is legislation that allows any person who has been refused access to a document under the Archives Act, to file a complaint against the archives - or for that matter against any person or institution which refuses access. This is called an Act on Public Access to Government Papers.

The reader of this article will observe that most of the Acts mentioned earlier usually work only for paper, or written documents, while there is hardly an effective sanction against misuse or negligence. That may be true in practice, but often such an act does not specify the physical nature of documents and speaks of «documents irrespective of their physical shape». As a rule, the Archives Act therefore does also cover modern media. The archives is formally required to allow the public - the user - to consult such documents (and of course the Government service that the archives belongs to, is required to enable the archives to obey national law by providing the proper minimum infrastructure).

In the case of audiovisual media one also has to consider national legislation concerning broadcasting. Though this legislation varies widely between countries, the broadcasting archives, or library as it is also called, generally is a dedicated company archives. Unless specifically mandated, a television organisation's archives is not required to maintain the national audiovisual collection, but to store, manage and provide materials for the television production system. A recorded sound archives for a radio organisation has similar in-company duties. When rights and duties of archives in a country are discussed, it is therefore essential to determine first of all which archives (or libraries) have which responsibilities and corresponding rights and duties. Duplication of services in different archives in one country not only creates confusion in a legal sense, but means in practice also that limited financial and other resources are not used effectively.

Rights, duties and the work of the archives

In addition to legal requirements there are requirements of good management, ethics, protection of cultural legacy, state of (technical) conservation and public access, as has been summarised above. Often these two sets are or seem contradictory. The classical Catch-22 arises when the archivist has an important document that is under copyright protection, but is also falling apart. Technically speaking he has to transfer the original document onto a new carrier, and if he fails to do so the document as such may be lost. However, the copyrights holder is not particularly interested or cannot be found, etc. Yet this document may not be copied without his agreement. The Berne Convention allows it, but does national legislation allow it too? And what if there is a strict refusal by the rights holder? It is easy to find many more of such cases, not only technical ones but also in ethics (see the publication of FIAF, on the ethical code for audiovisual archives).

In summary the audiovisual archives needs a certain minimum number of rights to be able to function properly as the repository, or one of the repositories, of the national audiovisual heritage. These rights have two aspects: first, the acquisition of materials; second, access to materials. The International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) has succinctly formulated those rights as follows:

- The right of recording materials from broadcast or webcast, terrestrial or satellite transmissions, with the purpose of adding to the archives collection.
- The right of copying such materials, including digitisation, in order to preserve them.
- The right of showing materials free of cost on the archives premises to individuals and groups for the purpose of research and education, or to allow such materials to be copied solely for the purpose of being studied at a more convenient moment.
- The right of including materials in (cultural and educational) exhibitions and presentations on the archives premises.
- The right of including materials in loans to other cultural institutions as archives, libraries or museums, subject to written agreements that restrict the use of materials by the institutions concerned.
- The right of quotation from such materials on information sites or in publications of the archives.

In the absence of proper regulation many archives have little choice but to operate as well as they can. If archives take precautions against possible illegal use, and if they can show that they have done the utmost to implement their mandate with the rules and techniques that audiovisual materials require, they will still operate in uncharted territory, but they cannot be accused of unprofessional or improper action or of negligence.

Relations with former colonies or occupied territories

We have discussed earlier the issue of copyrights on audiovisual materials that have been produced in a country under foreign occupation. Here, we come to another aspect of the matter, i.e. the moral rights of a former colony. Since many years now former colonies have requested that objects of cultural importance that have been taken from them by the former colonising power are returned to them. This 'repatriation' of cultural property is off and on worth an article in the newspapers, for example when Greece requested the return of the Elgin Marbles from the United Kingdom or when Holland requested the return of works of art that have been stolen from the country under Nazi occupation, and were subsequently appropriated by the Red Army in 1945. Of course the matter does not stop there. Most, if not all, former colonising powers have programmes that provide for the return of archival documents to the colonies, either in the original or in copy. These programmes may be only partial and some say that their effectiveness could be improved, but they work - for written documents. On the whole former colonies, in particular in Africa, seem to concentrate on the traditional written archives records from colonial days, whilst they emphasise at the same time that their original cultures are primarily reflected in documents of oral and visual history and tradition. These sound recordings and moving images are essential sources of information that should be available locally, and not only after an expensive journey to a European capital. However, there is no legislation and no international recommendation or guideline to the effect that such audiovisual materials may be returned or copied as a matter of course and under suitable protection of existing rights, for use within the former colony or the former occupied territory. The audiovisual archives should therefore also have at least the moral right, if not duty, to initiate or carry out such a programme, even though this means it has to operate on an *ad hoc* basis.

As has been pointed out in the beginning, the purpose of this article is to give an introduction into the complex rules and regulations of the various kinds of legal issues that an audiovisual archives is confronted with. The

purpose of doing so is to encourage discussion among archivists regarding the state of affairs in their respective countries and to see what measures must be taken to clarify or improve the situation. For this to be more effective, they are invited to participate in the discussion.

RECOMMENDED READING

- BIRGIT KOFLER, *Legal Questions facing Audiovisual Archives* (RAMP Study PGI-91/WS/5; UNESCO)
- RAY EDMONDSON, *A Philosophy of Audiovisual Archiving* (RAMP Study CII-98/WS/6; UNESCO)
- COMMITTEE OF THE EUROPEAN COMMUNITIES, *Draft Directive regarding the Harmonisation of certain Aspects of Copyrights and Neighbouring Rights in the Information Society*, Brussels 2000
- EUROPEAN PARLIAMENT AND COUNCIL, *Directive 96/9/EC of 11 March 1996 on the Legal Protection of Databases*, Brussels 1996
- VINCENT LÉTANG, *Étude sur les systèmes de dépôt obligatoire des films*, Paris, Centre national de la Cinématographie, 1996
- AA.VV, *Patrimoni cultural i drets d'autor. Instruments per a la seva gestió*, Gerona, Ajuntament de Girona, 1998
- CATHERINE PINION, *Legal Deposit, Access and Management of Audiovisual Archives*, [UNESCO, 1998]
- FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, *Code of Ethics*, Brussels 1998.

Tavola Rotonda

Quali prospettive per gli
archivi del cinema?

Il mio compito è introdurre un confronto sul cosa fare, su quali sono i passaggi che abbiamo di fronte per migliorare, qualificare e strutturare il problema della conservazione del patrimonio audiovisivo oggi nel nostro paese. Quando Isabella Orefice venne a trovarmi la prima volta mi disse «ho visto uno sterminato patrimonio audiovisivo, filmico, documentario, digitale, su pellicola, di cui nessuno si occupa e che invece è un patrimonio immenso, lasciato un po' andare»; allora aggiunse «candiderei l'ANAI, gli archivisti a esserne un po' i responsabili». Io la guardai con un'aria stupita dicendo «sì è vero! è un problema drammatico questo della conservazione del patrimonio audiovisivo (quindi avevi assolutamente ragione), però dire che è un territorio lasciato libero è abbastanza sorprendente, invece notoriamente è un territorio di bande, occupatissimo, di eserciti, di commandos, di persone per bene o per male che se ne occupano. Ti faccio tanti auguri perché il tema della conservazione del patrimonio audiovisivo è un tema difficilissimo dal punto di vista tecnico e bollente dal punto di vista personale e soggettivo». La ritrovai un mese o due mesi fa, ormai a convegno strutturato e mi disse «Quanto avevi ragione, chi me lo ha messo in testa di fare questo convegno!».

E invece hai fatto benissimo, come risulta dalla qualità altissima degli interventi, ma soprattutto perché mi pare che l'ANAI abbia messo con grande forza sul tappeto un problema che c'è e che non è un problema minore, ma anzi uno dei grandi problemi della cultura del nostro tempo.

Devo dire che ci sono già stati due tentativi: ci fu un congresso a Venezia, *Il cinema come bene culturale*, in occasione di una Biennale di Venezia di una ventina di anni fa, in cui forse per la prima volta si parlò del «cinema come bene culturale» e si pose il problema di catalogarlo, raccoglierlo, ordinarlo, restaurarlo ecc; c'è stata poi più recentemente una seconda stagione legata al lancio del restauro di film fatto dal ministro Veltroni e alla proposta di Micciché di far sì che la Cineteca nazionale acquisisse una funzione di coordinamento ... E devo dire con qualche successo, ma con scarsa poi efficacia operativa. Ed ora questo convegno.

Una frase su Torino ovviamente va detta. Torino mi sembrava la sede naturale di questo dibattito, perché davvero qui istituti, persone, soggetti, rappresentati nel corso del dibattito, pongono una ricchezza di esperienza, un patrimonio acquisito di lavoro fatto, anche se forse un po' disordinatamente.

Ma venendo al merito, la riflessione che volevo proporre è: perché questo tema della conservazione del patrimonio filmico e audiovisivo in generale è così difficile da trattare nel nostro paese? Noi abbiamo una esperienza storica, anche documentata dall'inizio dell'800, proprio sul tema della conserva-

zione del patrimonio culturale, esiste addirittura un ministero intero, più tante regioni, più tanti comuni, più istituti specializzati, esiste una grande esperienza. Perché vi è questa difficoltà di trasferire, anche sul patrimonio cinematografico, filmico, quantomeno la parte buona, che è tanta, che è il novanta per cento di questa straordinaria esperienza, sul problema della conservazione? Esiste nelle biblioteche una burocrazia bibliotecaria, negli archivi una burocrazia archivistica, nella storia dell'arte una burocrazia degli storici dell'arte e così via. Il tema è se non si debba costruire anche una burocrazia della conservazione del patrimonio filmico.

Da dove viene quel carattere bollente dei rapporti sul cinema? Dal fatto che non essendo definita e normata una procedura di conservazione, di restauro e di resa alla pubblica fruizione del patrimonio audiovisivo, le persone che se ne occupano svolgono in genere tutte e due le funzioni: quella di essere critici, studiosi, storici, appassionati e quella, conseguentemente, anche di occuparsi del problema della conservazione, del restauro, della resa alla pubblica fruizione. A me pare che l'esperienza italiana è forte, nel campo delle biblioteche, degli archivi, dei musei, delle pinacoteche, ecc., perché esiste in qualche modo una divisione del lavoro, che presuppone una divisione di competenze; esistono uffici, strutture, istituzioni (poi possiamo andare più nel merito) che hanno in qualche modo un dovere di neutralità, che hanno come funzione essenziale pubblica, di servizio pubblico, quella di raccogliere, riconoscere, conservare e rendere fruibile il patrimonio, in qualche modo con una certa neutralità rispetto al giudizio e alla qualità che del patrimonio stesso si darà. Un bibliotecario raccoglie e mette a disposizione del pubblico, del più ampio numero di pubblico possibile, il più ampio numero di libri; un archivistista mette a disposizione del più ampio numero di pubblico il più grande numero di carte. È ovvio che un archivistista è anche uno storico, è anche uno studioso, ha le sue manie, le sue passioni, il suo libro da scrivere, ed è altrettanto ovvio che un bibliotecario probabilmente è un bibliofilo e avrà i suoi gusti letterari, o saggistici e in qualche modo privilegerà certe raccolte, certi fondi, però la sua funzione non è una funzione di raccogliere e conservare finalizzata a una valorizzazione specifica di un patrimonio, ma è una funzione in qualche modo neutrale.

Io ho l'impressione che, per una serie di motivi – soggettivi, politici e forse anche tecnici – nel campo del cinema e audiovisivo questo sia più complicato; comunque, al di là di questo, non vi è nemmeno un forte tentativo di adeguare il settore cinematografico e audiovisivo al modello della conservazione del resto del patrimonio culturale. In che senso? Non si profila nel campo del cinema e dell'audiovisivo un istituto centrale che abbia il compito formale di definire gli standard di catalogazione, di interconnessione dei dati e di sperimentare e rafforzare modelli di restauro, dare delle manuali-

stiche, degli standard di intervento non da solo, non come ufficio, ma con commissioni, aperto alla collaborazione degli studiosi. Non vi è analogamente l'individuazione di alcuni luoghi, pubblici o privati, ma comunque con riconoscibilità pubblica, che hanno come dovere formale la conservazione del patrimonio filmico e audiovisivo, ma in forma ordinata, ordinamentata, con diritto di farlo.

Più o meno è così, salvo qualche donazione, qualche acquisto, perché è la dinamica dei diritti qui, diversamente (penso alla relazione di poco fa) che nel campo degli archivi storici, della storia dell'arte, delle cose, dove peraltro esiste, ma qui è economicamente preponderante: cioè tutte le televisioni, i siti internet ecc. vivono proprio della patrimonializzazione del patrimonio filmico; sì certo un'immagine dell'autoritratto di Leonardo da editare vale duecentomila lire, le paghi alla Biblioteca reale e poi lo pubblici: qui la vera disponibilità del patrimonio filmico vuol dire, per le case televisive, per le case distributrici, miliardi di miliardi. E rimane poi il problema della proprietà, cioè mentre un libro è della biblioteca che lo acquista, mentre un'opera d'arte prima o poi arriva al patrimonio pubblico e dopo i cinquanta anni peraltro si dissolve il problema dell'autore, qui il problema della produzione del patrimonio legato al processo produttivo specifico dei film e documentari è pesante. A me pare che noi dovremmo, anche come bilancio del convegno di Torino, lanciare al ministro la proposta di un disegno di legge nazionale sul problema del cinema, con cui, pensandoci bene, promuovere o un'agenzia nuova o la trasformazione della Cineteca nazionale in un istituto nazionale per la conservazione e il restauro, staccandola dalla scuola. Bisognerebbe costruire una rete, non dico regionale, forse è troppo, ma quantomeno di alcuni poli a livello interregionale.

Sono tutti temi dei quali peraltro, io ricordo, si discuteva in quel convegno di Venezia di 20 anni fa: in alcune aree, ogni due o tre regioni, dovrebbero esistere delle cineteche alle quali estendere, per esempio, l'obbligo di deposito quantomeno dei film prodotti o distribuiti in Italia, in modo da restituire loro una legalità, anche solo per un'utilizzazione culturale; a questi istituti spetterebbe il compito di definire standard di catalogazione, tariffari ecc. in modo da poter arrivare a mettere un po' d'ordine in questa materia.

Un altro interrogativo è se, ad esempio, debba essere il Dipartimento nazionale del cinema ad occuparsi del cinema come bene culturale.

Io credo sia un errore, perché ciò toglierebbe neutralità. Provate a pensare se gli archivi fossero in mano agli studiosi in quanto studiosi: in qualche modo la funzione neutrale dell'istituto si perderebbe; quindi mettere in mano a chi si occupa di spettacolo, anche politicamente, il tema della conservazione pone dei dubbi, e sarebbe meglio, invece, che se ne occupassero i Beni culturali. Occorre cioè capire bene chi sceglie una carta di neutralità di fun-

zione di servizio e chi sceglie una carta di studioso e critico del cinema, simulando l'altra esperienza.

L'altro dubbio, l'altro problema che pongo è: si può estendere a chi ha già una competenza la funzione sull'audiovisivo? Quando ero giovane, appena assunto, parlavo di archivi e biblioteche e c'era chi mi obiettava che «archivisti e bibliotecari sono due mondi assolutamente inconciliabili per professionalità». Adesso l'ho capito, non ci assomigliamo per niente. Allora il tema è: la conservazione audiovisiva può essere una estensione della funzione dell'archivistica o richiede un'altra professionalità assolutamente specialistica, autonoma, che può raccogliere molto dell'esperienza dell'archivistica, ma che in qualche modo ha bisogno di essere un qualcosa di diviso, di disgiunto, di autonomo? Qui ho più dubbi, anche se mi rendo conto che la complessità della problematica della conservazione dell'audiovisivo è tale da richiedere una enorme specializzazione. Quante volte parlando di conservazione di audiovisivi si sentono dire sciocchezze dai non addetti ai lavori, quindi forse qui si pone un problema di professionalità e anche un problema di formazione e sarei orientato a prevedere una figura professionale nuova anche per gli archivisti dell'audiovisivo, i cinetecari e così via.

Ripeto, vista anche la presenza di così importanti autorità, non potrebbe uscire da Torino una proposta da sottoporre al ministro e ai presidenti di regione, che ponga il tema della necessità di un riordino generale, anche attraverso una qualche forma di coordinamento, come una commissione nazionale che studi il problema di una normativa in materia?

In genere sono abbastanza favorevole alla delegificazione, ma credo che questo tipo d'intervento non si possa fare con decreto o con delibera, ma sia davvero necessario un quadro di riferimento normativo e quindi un passaggio politico, peraltro con tutte le problematiche connesse all'armonizzazione con le direttive europee. Quindi la mia proposta è la possibilità di costituire un organismo informale nazionale di riferimento per questo problema, che svolga, in una prima fase, un'attività di coordinamento, di dibattito, di studio e di approfondimento e parallelamente proceda alla revisione normativa, alla verifica di un quadro nuovo di organizzazione della conservazione del patrimonio culturale.

Maria Grazia Pastura

Com'è noto, con la emanazione del decreto legislativo n. 490/1999, recante il Testo unico della legislazione in materia di beni culturali ed ambientali, le fotografie, riconosciute come *species* dell'articolato *genus* di 'bene culturale', sono state assoggettate alle disposizioni di tutela recate dallo stesso provvedimento normativo. L'innovazione normativa non fa che registrare, in questo come in altri casi, una prassi di tutela già da tempo avviata dall'Amministrazione, nei suoi vari settori ed articolazioni, sulla scorta di un nuovo concetto di bene culturale, sostenuto da un dibattito scientifico e giuridico molto più orientato, rispetto al passato, ai valori storici ad esso connessi.

La locuzione 'bene culturale' è nata in ambito internazionale; per la prima volta è stata utilizzata nella Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato (L'Aja 1954). Nel nostro ordinamento l'espressione è ufficialmente entrata, sul finire degli anni Sessanta, con i lavori delle commissioni Franceschini e Papaldo, quando ormai si era aperto il dibattito dottrinale intorno alla definizione di bene culturale: nozione che, contrapposta a quella di 'cosa' definita dalla legislazione di tutela allora vigente, implicava concettualmente il superamento della concezione estetizzante, cui era prevalentemente ispirata la legislazione del 1939: l'attenzione si spostava, infatti, sul valore immateriale intrinseco alla cosa ed espressivo di un contesto e di una realtà storica e culturale *lato sensu*. La definizione di bene culturale quale «testimonianza materiale avente valore di civiltà» proposta dalla Commissione Franceschini evidenziava tale mutamento di prospettiva.

La legge 352/1997, che ha delegato il Governo ad emanare il Testo unico della legislazione in materia di beni culturali, adotta come referente un concetto, quello appunto di bene culturale, che il legislatore delegato implicitamente è chiamato a definire. Questi, a sua volta, operando una mediazione tra le due differenti impostazioni teoriche, utilizza una sorta di non definizione, come ha affermato il Consiglio di Stato, nell'intento di non cristallizzare nel tempo una categoria concettuale destinata, per forza di cose, ad evolversi. Il Testo unico reca infatti una definizione di bene culturale funzionale a delimitare l'ambito di applicazione della disciplina di tutela, senza pretesa di esaustività. Introduce poi, con l'articolo 4, un principio normativo in virtù del quale nuove categorie di beni culturali, in quanto testimonianza avente valore di civiltà, potranno essere individuati dal legislatore e quindi assoggettati alla disciplina del Testo unico: un'apparente petizione di principio, o se volete un'indicazione per il legislatore del futuro, che però introduce una riserva di legge, s'intende statale, per l'estensione della disciplina di tutela ad altri beni.

In applicazione di questa filosofia, sono entrati a far parte dell'ampia famiglia dei beni culturali, accanto alle 'cose' di interesse artistico e storico definite dalla legge 1089/1939, tra gli altri, i beni archivistici, cioè gli archivi dello Stato e degli enti pubblici e quelli privati di notevole interesse storico, come pure, dopo una riflessione molto più sofferta, i beni librari.

Nella formulazione dell'articolo 2, le fotografie, con i relativi negativi e matrici, aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico, secondo la locuzione suggerita dal Consiglio di Stato, che le apparenta concettualmente alle stampe e incisioni presenti all'esperienza del legislatore del 1939, sono elencate tra le cose che presentano interesse artistico, storico, archeologico o demotnoantropologico, come le stampe e le incisioni, le carte geografiche e gli spartiti musicali. Particolare degno di essere sottolineato, esse sono escluse, a differenza delle stampe ecc., dal concetto di 'bene librario', definito dallo stesso articolo.

Com'è a tutti noto, è in corso una nuova elaborazione della normativa di tutela, con l'emanazione del codice dei beni culturali, che accoglierà le disposizioni del decreto legislativo 490/1999. In questa nuova versione, anche le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico, entrano, al pari delle fotografie, a far parte della famiglia dei beni culturali. Si amplia in tal modo la tutela accordata al film, prima ridotta ai soli aspetti legati all'esportazione di pellicole che avessero più di venticinque anni, coerentemente con quanto stabilito in ambito europeo.

Anche in questo caso il legislatore non fa che registrare una consapevolezza già maturata in ambito scientifico, oltre che seguire, sotto il profilo del coordinamento della legislazione di tutela, un risultato già conseguito sul piano organizzativo, con la costituzione del Ministero per i beni e le attività culturali, che ha ricondotto alle competenze del Ministro per i beni culturali anche le attività legate al cinema, al teatro e allo sport.

Da qualche anno si assiste all'emergere di una particolare attenzione per la salvaguardia e la valorizzazione della produzione cinematografica. Diverse e varie le motivazioni e i contesti in cui questa attenzione è maturata. Infatti, le prime iniziative, sviluppatasi all'interno dei settori più direttamente legati al mondo del cinema, presentavano come obiettivo principale quello di salvaguardare il documento filmico visto come opera d'arte. Da qui la realizzazione di una serie di importanti campagne per il restauro dei film considerati come capolavori del nostro cinema.

Una parte della storiografia ha iniziato però a riconoscere ai film un valore di fonte storica e di documento per leggere la contemporaneità. Tale riconoscimento ha determinato l'ampliarsi delle tipologie degli approcci e delle letture del documento-film: all'interesse per gli aspetti stilistico-formali del

film come opera d'arte, si è aggiunto l'interesse per gli aspetti storici ed antropologici che i fotogrammi raccontano o documentano. Così l'immagine ha acquistato una nuova vita ed è diventata oggetto di analisi complessa che cerca di individuarvi e riconoscervi i riflessi della cultura, della mentalità e dell'ambiente all'interno dei quali la stessa immagine è stata prodotta. Cioè, il film diviene anche testimonianza e dunque documento.

Parafrasando un'osservazione che Giulio Bollati dedica alla fotografia¹ possiamo dire che la pellicola cinematografica «non sta a metà strada tra documento e opera d'arte, ma in un *altrove*», all'individuazione del quale Bollati dedica molte intense pagine, con una densa esplorazione delle riflessioni maturate sul fenomeno, relativamente recente e tuttavia in tumultuosa crescita: tale da condurre la società contemporanea a misurarsi con un problema efficacemente enunciato da Susan Sontag² quando dice che le società industriali (e, aggiungiamo noi, anche quelle post-industriali) trasformano i loro cittadini in drogati di immagini: una forma irresistibile di 'contaminazione mentale', che si appaga di simulacri, maschere, spettacoli. Ma non è qui il caso di affrontare un discorso tanto impegnativo.

Dal nostro punto di vista, non ci dispiace che, sia pur con tutte le implicazioni appena accennate, l'opera cinematografica, come quella fotografica possa essere considerata, comunque, un documento. Documento tra i documenti, cioè tutto quel patrimonio di informazioni che è contenuto negli archivi, cartacei e non, generati per e intorno alla produzione del film.

Ha pesato e pesa sulla storiografia l'indisponibilità di una cospicua parte di quest'ultima documentazione, come quella, per esempio, delle case produttrici, che consentirebbe di colmare, con la ricostruzione della produzione cinematografica, una serie di lacune sulla storia dell'economia e dell'industria, o dei rapporti tra cultura e mondo politico, tra cinema e istituzioni. Fonti che integrerebbero, dal punto di vista delle imprese produttrici, quelle conservate negli archivi delle istituzioni pubbliche, che, come dirò, dovrebbero essere ulteriormente valorizzate.

In una parola, sebbene tanto sia stato scritto intorno al cinema, ancora molto rimane inesplorato di tutti quei materiali documentari che sono testimonianza di ciò che è avvenuto prima, durante e dopo la realizzazione del film stesso e sono tecnicamente definiti 'non film': documenti cartacei, materiali a stampa di vario genere, pubblicazioni, foto di scena, cartelloni, ecc.,

¹ GIULIO BOLLATI, *Note su fotografia e storia*, in *L'immagine fotografica 1845-1945*, I, a cura di CARLO BERTELLI e G. BOLLATI, Torino, Einaudi, 1980 (*Storia d'Italia. Annali*, 2), pp. 5 e seguenti.

² SUSAN SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 10.

che servono a contestualizzare il cinema ed in particolare il film stesso, offrendo chiavi di ricerca multiple.

Delle une e degli altri ci siamo occupati in questo convegno, che ha messo a confronto archivisti, bibliotecari e conservatori che si occupano di questi territori in parte inesplorati.

Alcune cose sono state fatte, e molto pregevoli, come nelle scorse sessioni è stato illustrato. Per i profili che riguardano più strettamente il compito dell'Amministrazione archivistica, da alcuni anni è stata avviata una politica di tutela degli archivi del cinema, mediante acquisizione di fondi documentali e fotografici (penso al fondo Civirani acquistato per l'Archivio centrale dello Stato), ma anche, direi soprattutto, mediante interventi su archivi di notevole pregio conservati fuori degli Archivi di Stato. Poiché ci troviamo a Torino, e nel sottolineare l'importanza di tutte le altre iniziative delle quali si è parlato ieri in particolare, vorrei qui ricordare gli interventi di tutela e valorizzazione dei pregevoli fondi del Museo nazionale del cinema, portati avanti con risorse dello Stato e della Regione dalla Soprintendenza archivistica del Piemonte. Moltissimo resta ancora da fare.

Occorre dunque trovare strumenti e risorse per affrontare il tema con criteri di sistematicità. E occorre anche, in questo sforzo, poter condividere progetti e metodi. Lo dico con cognizione di causa, poiché l'esperienza compiuta con i diversi progetti nazionali varati dalla Direzione generale mi ha insegnato che è soltanto dalla condivisione di progetti, metodi e risorse che ci si può aspettare un risultato efficace. Tanto più che, se è vero che tutto non si può salvare, è anche vero che intorno alla produzione cinematografica convergono interessi diversi, che fanno capo ad una molteplicità di soggetti e, dunque, di archivi. E poiché la conoscenza è la base di ogni azione di tutela e di valorizzazione, una corretta impostazione del problema postula il censimento degli archivi che, a vario titolo, conservano documentazione di interesse, che appartengano a registi, attori, sceneggiatori, o piuttosto ai produttori, alle banche (abbiamo ascoltato la bella relazione sulla Banca nazionale del lavoro), agli organismi pubblici che hanno influito, attraverso sostegni economici, sulla produzione filmica: primi tra tutti, quelli dell'Amministrazione dello Stato.

L'esperienza maturata in particolare dal 1999 ad oggi ci ha insegnato che, per quanto complessa, l'opera che ci sta dinanzi può essere affrontata, purché si possa contare sulla collaborazione di quanti per diverso profilo e titolo sono coinvolti.

Mi riferisco, anzitutto, ai privati possessori degli archivi, che custodiscono il patrimonio delle carte e delle pellicole e che debbono saper vedere nell'intervento pubblico un'occasione, non un danno: occasione di valorizzazione di un bene di grande pregio, strumento di conoscenza per tutti, segna-

tamente per gli utenti interni, cioè per il management e dunque, in definitiva, strumento anche di progettazione del futuro aziendale. Esperienze positive sono state fatte, in questo campo, con il progetto nazionale degli archivi degli architetti del Novecento. Per il successo dell'iniziativa, sostenuta dalle risorse dello Stato e, in alcuni casi (mi riferisco in particolare al Piemonte) delle Regioni, e portata avanti dalle Soprintendenze archivistiche, ha giocato un ruolo fondamentale l'interesse degli architetti alla valorizzazione del proprio archivio, considerata anche strumento di promozione, oltre che di riflessione sulla produzione architettonica e sulle scelte urbanistiche del secolo scorso.

Mi riferisco alle Istituzioni pubbliche a diverso titolo coinvolte nel progetto. Anzitutto alla Direzione generale per il cinema, che ha elaborato un progetto di intervento sui propri archivi (in parte conservati all'Archivio centrale dello Stato), nonché di censimento e valorizzazione degli archivi altri, ma di interesse per la storia del cinema, in alcune regioni campione. Il progetto, che coinvolge l'attività dell'Archivio centrale dello Stato e delle Soprintendenze archivistiche, è stato elaborato d'intesa con la Direzione generale per gli archivi. Presentato lo scorso anno alla Presidenza del consiglio dei ministri, per un finanziamento a valere sulla quota otto per mille IRPEF a diretta gestione statale, è stato favorevolmente valutato, anche se, per motivi economici, non è stato finanziato l'anno scorso. Ci auguriamo, tuttavia, che quest'anno possa ottenere il finanziamento richiesto. Ma mi riferisco anche alle Regioni che, insieme con lo Stato, sono chiamate dalla vigente normativa, anche di rango costituzionale, a svolgere un ruolo fondamentale nella trasmissione del nostro patrimonio culturale.

Com'è noto la formulazione dell'art. 117 della Costituzione, recata dalla legge costituzionale n. 3 del 18 ottobre 2001, attribuisce allo Stato la legislazione esclusiva in materia di «tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali» mentre la disciplina della «valorizzazione» di tali beni e la «promozione e organizzazione di attività culturali» viene assegnata alle Regioni salvo che per la determinazione dei principi fondamentali mantenuta in capo allo Stato, secondo lo schema della potestà legislativa concorrente. È questo, per il momento e fino all'approvazione della nuova legge costituzionale di riforma del titolo V, pure *in itinere*, l'assetto al quale fare riferimento. D'altronde, anche la legislazione ordinaria, a partire dal decreto legislativo 112 del 1998 e dal decreto legislativo 490/1999, che preesiste alla normativa di rango costituzionale, prevede forme di cooperazione tra lo Stato e le Regioni e le autonomie locali nell'opera di tutela e valorizzazione del patrimonio documentario, proprio a partire dalle attività dirette alla conoscenza dei beni culturali: censimento e inventariazione. È in questo spirito che la Conferenza unificata ha sancito un accordo Stato-Regioni e autonomie locali per gli standard di descrizione archivistica, che è stato pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 19

maggio 2003, n. 144, con il titolo *Accordo per il censimento ed inventariazione del patrimonio archivistico*. In realtà l'accordo si basa su una riflessione a tutto campo sugli standard di descrizione archivistica, che ha visto archivisti dello Stato e archivisti delle Regioni confrontare le rispettive esperienze e accordarsi su un modello concettuale coerente con gli standard descrittivi elaborati a livello internazionale, e sull'adozione di un sistema realizzato con la collaborazione della Scuola normale superiore di Pisa, noto con l'acronimo bene augurante di SIUSA, o di sistemi SIUSA compatibili.

Come ho già detto, alla luce dei principi recati dalla legge costituzionale sopra citata sta per essere ridisegnata anche la legislazione di tutela. L'art.10 della legge 137/2002 impegna il legislatore delegato ad aggiornare gli strumenti di individuazione, conservazione e protezione dei beni culturali ed ambientali, anche attraverso la costituzione di fondazioni aperte alla partecipazione di regioni, enti locali, fondazioni bancarie, soggetti pubblici e privati, senza determinare ulteriori restrizioni alla proprietà privata, né l'abrogazione degli strumenti attuali, e rendendoli coerenti con i principi recati dalla legge costituzionale di riforma del titolo V. Ma, al di là delle alchimie normative – chiunque sia appena al corrente dei problemi inerenti al progetto di tradizione, nel senso etimologico del termine, del nostro patrimonio culturale sa bene quanto sia difficile tracciare nettamente un discriminante tra attività di tutela e attività di valorizzazione – il principio dal quale non è politicamente possibile a mio avviso deflettere, anche perché richiamato dalla legge costituzionale, è quello della leale cooperazione tra istituzioni. Io credo che vi sia più bisogno di risorse, umane e finanziarie, che di modelli istituzionali o di metodi di governo. Il che, in periodo di drammatiche difficoltà economiche, non è questione di poco conto.

Nel relativamente breve periodo di vigenza delle leggi sopra commentate, nuovi passi in avanti sono stati compiuti sulla strada della collaborazione interistituzionale che, per gli archivi, peraltro, è prassi consolidata, sostenuta anche da leggi regionali emanate in alcuni casi agli inizi degli anni Ottanta.

Dunque l'invito che rivolgo alle Regioni, con le quali abbiamo condiviso, in questi anni, progetti e aspettative, ma anche alle Province e alle autonomie locali, non presenti a questo tavolo, è: progettiamo insieme, mettiamo in comune, ora come in passato, le risorse materiali e intellettuali disponibili e gli strumenti che abbiamo. Mettiamo in comune metodologie di intervento, allo scopo di costruire anche intorno agli archivi del cinema un 'sistema', che aggiunga, al dato inventariale, il valore dell'intreccio di informazioni e della pluralità di indirizzi di ricerca che soltanto il sistema riesce a garantire.

Alessandro Zucchini

Il mio intervento è influenzato dalla visione 'tangenziale' che ho di questo settore specifico. Pur ritenendomi un discreto conoscitore dell'intero insieme dei beni culturali e dei problemi connessi alla loro tutela e valorizzazione, la mia conoscenza non è di fatto compiuta in nessuna dei settori specifici. In previsione di questo incontro, mi sono aggiornato grazie alla dott.ssa Rosaria Campioni, nostra soprintendente, ma non per questo mi sento preparato nello specifico.

Però proprio questa conoscenza generica, e quindi neutrale rispetto agli archivi del cinema, mi permette di fare alcune osservazioni, che sono poi le stesse che forse anche altri fanno al di fuori della vostra ristretta cerchia di esperti. Il cinema è un bene culturale, mi pare evidente, ma non lo vedo diverso da altri beni culturali, non lo vedo diverso dalle rappresentazioni teatrali, non lo vedo diverso dal teatro di figura, dai burattini alle marionette, ai copioni, alle fotografie, alle lettere degli autori, alle famiglie che fanno spettacolo È solo più giovane!

È una situazione uguale a quella degli altri settori, quindi non capisco, sempre da uomo tangenziale a questo problema, perché non ci sia una crescita verso il livello di attenzione degli altri beni culturali, di attenzione soprattutto all'aspetto della conservazione, come dicevamo prima. Questo ci deve essere. Mi pare che già il nostro Istituto abbia tenuto l'anno scorso a Ferrara un convegno sulla conservazione del digitale, dove i temi erano anche dibattuti proprio su questo aspetto, cioè sulla conservazione dei filmati, delle foto, in generale del digitale. Su questo tema apro una piccola parentesi rispetto all'intervento di Luciana Duranti: allora si parlò delle due possibilità di conservazione della produzione digitale (emulazione del vecchio ambiente di base su nuovo hardware o trasferimento su altro supporto), e ora come allora, ma in questo caso forte della laurea in ingegneria elettronica, le mie preferenze vanno all'emulazione. A mio parere in questo modo si cerca anche di conservare l'originalità dell'opera iniziale, seppur con i limiti ed i problemi di documentare poi come viene fatta l'emulazione. Strada di successo già seguita in un settore che come al solito non ha bisogno di standard perché tira da solo: i videogame. In genere sono questi settori che poi fanno in alcuni casi la scuola. È un italiano, credo, che ha scritto i primi software di emulazione del processore 80 che era alla base di molte consolle di videogiochi. Adesso tutto il mondo vive con migliaia di giochi prodotti dal 1986 al 1992 emulati benissimo sui PC attuali.

Tornando al tema, c'è quindi bisogno di elevare il livello di attenzione a quello di altri beni. Su questo però, anche qui, mi pare ci sia un punto di vista dove è stato detto il film e il non film. Quando ho iniziato a lavorare nei beni

culturali ero anche responsabile della biblioteca e mi hanno detto che per catalogare c'erano le norme BM (*Book Material*), chiedo «e per il resto?», «ci sono le NBM (*Non Book Material*)»; ribatto che mi sembra un punto di vista un po' centrato su un unico oggetto. In risposta mi hanno raccontato il metodo di classificazione degli animali che utilizzava l'imperatore cinese: elefanti, cani e tutto ciò che da lontano sembra un puntino. L'interesse era ovvio: i cani li mangiavano quindi dovevano conoscerli, gli elefanti erano belli grossi, il resto era residuale.

Volevo arrivare a dire questo: chi non fa del cinema il suo specifico interesse non percepisce perché il film debba essere al centro di tutto e il resto che ruota attorno debba essere, mi viene da dire, banalizzando a 'non film'. Tutti i materiali sono parimenti importanti; ognuno deve essere trattato secondo le sue specifiche esigenze: film, documenti, foto, copioni, manifesti, lettere ... ed essere collegato agli altri materiali da percorsi multipli; questo è il compito fondamentale degli archivisti.

Si possono quindi individuare infiniti centri di gravità: una volta può essere il film, l'altra può essere la vita di un attore, la vita di un artista ... L'importante è che le descrizioni siano coerenti, standardizzate e legate fra loro.

La dottoressa Pastura citava l'accordo sugli archivi. Gli archivi sono l'unico settore (credo) che non ha norme nazionali; le ha di fatto, mettiamola così, ma non sono emanate e riconosciute a livello nazionale. Ci sono invece enti normatori, istituti centrali che hanno regolato con normativa quelle sulle biblioteche, quelle su altri beni culturali.

Io non so più che fine ha fatto il costituendo ICAR. Tutti lo hanno perso e ora pare che se ne perdano altri due perché nell'ultima riforma organizzativa del Ministero non si trovano. Quindi abbiamo perso anche quello che si credeva consolidato.

Su questo un'altra riflessione: la dottoressa Pastura parlava di eventuale emendamento all'organizzazione del Ministero per avere un istituto per il cinema. Come rappresentanti delle regioni, vediamo questo come una questione nazionale più che dello Stato, cioè noi riteniamo che sia giusto avere norme e riferimenti per un'azione unitaria a livello nazionale, anzi poi lo potremo anche elevare a livello internazionale. Però questo deve essere fatto in una forma che coinvolga tutti gli interessati, non solo le regioni, non solo lo Stato, ma tutti gli specialisti che primariamente detengono queste conoscenze. Devo dire che sul disegno di legge ho le stesse perplessità sollevate dagli altri, in un momento come questo c'è abbastanza confusione, si può lavorare al disegno di legge da qui a cinque anni quando si saranno sedimentate alcune situazioni, quando avremo scoperto che fine hanno fatto gli istituti centrali.

Volevo chiudere parlando di un altro tema affrontato in questi giorni: la necessità di figure professionali specifiche su questo settore. Certo che ce n'è necessità, però se si intende necessità di una 'nuova' figura professionale, non mi convince. Preferisco constatare la necessità di formazione su questo settore; c'è bisogno di meglio qualificare chi già opera, integrando le basi di conoscenza archivistiche con le nuove necessità e specializzazioni emergenti, sia in termini di nuovi materiali da trattare che in termini di nuove tecnologie da utilizzare. Non ritengo opportuno che nascano nuove figure professionali di settore perché altrimenti diventano troppo specializzate e numericamente non rilevanti. Trovo invece opportuno parlare di competenze che vanno trasferite alle persone che di fatto si trovano ad operare in questo settore. Quindi, dal punto di vista 'tangenziale', come dicevo, che ruota attorno e ogni tanto per effetto del moto rotatorio diverge, credo sia importante arrivare, come primo passo, a una definizione normativa di come si conservano, documentano, inventariano, gli archivi.

Aurelio Aghemo

Al di là dei modi spesso stereotipi con cui la biblioteca è stata rappresentata nei film, questa istituzione può svolgere una notevole funzione di supporto per gli studi sul cinema e per la critica cinematografica. Probabilmente tanto il sentire comune degli addetti ai lavori quanto quello di un pubblico più vasto ritiene che tale funzione sia propria di una biblioteca specialistica che abbia nel cinema, nella tecnica cinematografica, nella regia e nella biografia degli interpreti il centro del suo interesse. Se questa è l'impressione, essa è senz'altro parziale e fuorviante poiché qualunque biblioteca di tipo generale, dalla più grande alla più piccola, pone a disposizione tanto dei professionisti quanto degli amatori una quantità di documenti fondamentali per inserire la conoscenza tratta dagli archivi cinematografici nel contesto sociale e culturale del tempo. E condivide con altri soggetti che operano nell'ambito della documentazione cinematografica molti campi di attività, dalla conservazione ai problemi di copyright come si vedrà oltre.

Il deposito obbligatorio degli stampati, di cui le biblioteche sono per legge destinatarie, è un primo forte esempio a dimostrazione di quanto appena detto. Le Biblioteche nazionali centrali di Firenze e di Roma, per quanto riguarda tutto il territorio nazionale, e la biblioteca più importante di ogni provincia, per quanto concerne la produzione locale, formano, grazie ai documenti a stampa che a esse pervengono obbligatoriamente, un archivio bibliografico complessivo di primaria importanza per gli studiosi di cui a molti pare sfuggire l'incredibile potenzialità.

Per esemplificare concretamente quanto si è appena accennato ci si riferirà come modello alla Biblioteca nazionale universitaria di Torino - che ho l'onore di dirigere - proprio nell'intento di evidenziare l'importanza che un istituto bibliotecario non specializzato in discipline cinematografiche riveste per gli studiosi e gli appassionati di cinema; importanza che, qui preme ribadire, è posseduta da ogni biblioteca generale, indipendentemente dalla consistenza e dall'appartenenza giuridica.

Fondata nel 1723 da Vittorio Amedeo II di Savoia, ultimo duca sabauda e primo re di Sardegna, la Biblioteca nazionale universitaria di Torino, appartenente al Ministero per i beni e le attività culturali, con più di un milione di volumi, milleottocento periodici correnti e più di diecimila testate storiche, più di tremilacinquecento manoscritti tra musicali e non, comprendenti la maggiore collezione vivaldiana esistente al mondo, è la più importante biblioteca del Piemonte. Le sue attività e le professionalità del personale spaziano dalla codicologia alla digitalizzazione, dalla storia della stampa alla catalogazione, dalle tecniche di restauro librario alla bibliografia, ma non esiste una specifica specializzazione in ambito cinematografico.

Gli studiosi della decima Musa, tuttavia, per riprendere l'accento al deposito obbligatorio degli stampati, hanno a loro disposizione i saggi sul cinema pubblicati da case editrici - si cita senza un ordine preciso - come Einaudi, Rosenberg, CELID, Tirrenia, Utet (si pensi alle opere di Gianni Rondolino o alla strenna su Giovanni Pastrone), Lindau; o ancora ERI³ e Tallone⁴. Per le case editrici che vengono annoverate tra le minori, si ricorda Quartana⁵ o la SEI⁶.

Le collezioni di periodici, raccolte sia per deposito legale sia per acquisto, sono fonti documentarie di altrettanto enorme ricchezza e interesse⁷.

In merito all'utilità documentaria dei quotidiani possiamo menzionare che il 6 marzo 1908 «La Gazzetta del Popolo» ospitò l'articolo di Papini dal titolo *I pericoli del cinematografo*; il 4 febbraio del 1908 la stessa testata istituì una rubrica cinematografica fissa affidata a Mario dell'Olio. Nel corso degli anni il

³ Per esempio il volume di GIULIO CESARE CASTELLO, *Il divismo. Mitologia del cinema*, Torino, Radio Italiana, 1957.

⁴ Con ERNESTO CABALLO, *Cavalcata torinese*, Alpignano, A. Tallone, 1960, pp. 336-337.

⁵ Di cui si cita il volume di ADRIANO GIOVANNETTI, *Figure mute*, Torino, Quartana, [s.d.].

⁶ Di cui si menziona il volume di REMO BRANCA, *Il tuo cinema*, Torino-Milano-Genova, Società Editrice Internazionale, 1941.

⁷ Come esempi significativi di quanto un utente può scoprire presso la Biblioteca nazionale universitaria ricordiamo: «La cinematografia italiana ed estera» di Gualtiero Fabbri (1910-1926), «Bianco e Nero», posseduto fin dal 1936; «Film Quarterly», posseduto dal 1945; «Cinema nuovo» (1952-); «Rassegna del film», edito a Torino dal 1952 al 1954; «Ikona» posseduto dal 1962; «Cinema d'aujourd'hui» (1975-); «Essai dell'AIACE»; «Il nuovo spettatore cinematografico» e «Visual» posseduti rispettivamente dal 1981 e dal 1982; «Cahier du cinema» (1987-).

giornale, oggi scomparso, si avvalse di una serie di valenti critici cinematografici come, per esempio Gian Maria Guglielmino, che fu tra i fondatori della rivista «Sipario». Per quanto concerne il quotidiano torinese per antonomasia, «La Stampa», è indubbia l'utilità di poter recuperare tutti gli articoli di Lietta Tornabuoni dal CDRom del quotidiano per le proprie esigenze di documentazione.

Si pensi inoltre al rapporto tra le riviste di cultura e il cinema fin dai primi periodi di esistenza della nuova arte: su «Nuova Antologia» del 16 agosto 1913 compare un articolo di Edoardo Boutet intitolato *Il cinematografo*.

La ricerca bibliografica, poi, non può dimenticare alcune bibliografie specifiche possedute dalla Biblioteca nazionale universitaria⁸ e non si può neppure tralasciare la funzione di punto di riferimento di questa biblioteca, e di tutte le biblioteche, per i servizi di prestito o di diffusione della conoscenza sugli articoli apparsi su periodici segnalati dall'Archivio corrente nazionale dei periodici (ACNP) o dall'OPAC Servizio bibliotecario nazionale (SBN) in altre biblioteche italiane. Né può dimenticare la funzione delle biblioteche per quanto riguarda i servizi cosiddetti di *reference* con i quali si assiste l'utente in cerca di informazione in biblioteca.

Questo breve accenno alle potenzialità delle biblioteche per le discipline storiche e documentarie del cinema – è bene ricordare che in Italia ne sono censite oltre dodicimila – scorre parallelo al discorso sulle affinità tra alcuni importanti campi d'azione e temi di interesse che gli istituti bibliotecari condividono con gli archivi e, in particolare, con gli archivi del cinema.

Citando appena la necessità di conservare materiale microfilmato e quindi di garantire la durata nel tempo delle pellicole così come accade nel mondo del cinema, anche le biblioteche hanno sperimentato e sperimentano le esigenze e i problemi, citati in questo convegno, del trasferimento dei propri documenti da un supporto all'altro. Se i puristi dell'arte e i conservatori tradizionalisti di archivi cinematografici vivono con sofferenza la migrazione dalla pellicola al digitale, dalla 'pizza' al DVD, le biblioteche hanno dovuto fronteggiare transizioni simili nel corso dei secoli con passaggi plurimi dal manoscritto alla stampa, al microformato e, oggi, al digitale tanto nelle sue forme in rete quanto in quelle su CDRom e DVD, dovendosi inoltre confrontare più volte con la dicotomia tra conservazione del contenuto e conservazione del supporto materiale.

La migrazione su altri supporti, in particolare su quelli digitali, ha imposto alle biblioteche di attrezzarsi sia per affrontare nuovi problemi tecnici sia per sviluppare competenze nell'ambito dell'applicazione degli standard e nel-

⁸ *Art Index*, comprendente il cinema, in edizione su CDRom a partire dal 1984, *Internationale Filmbibliographie* (1952-) e *Bibliographie internationale du cinéma* (1966-).

la definizione di metadati descrittivi e gestionali degli oggetti digitali creati in rappresentazione degli originali analogici. Oltre a questo l'attenzione si è dovuta e si deve rivolgere anche ai problemi connessi con i diritti di proprietà intellettuale e di copyright, senza tralasciare le possibili resistenze degli autori a derogare dal loro diritto di mantenere immutata la loro creazione intellettuale (e il trasferimento dalla carta al supporto elettronico per molti autori è uno snaturamento inaccettabile dell'originale) e confrontandosi con quelle degli editori che non ritengono di consentire nei confronti di un'opera digitale lo stesso trattamento ammesso in biblioteca per le opere cartacee.

A proposito dei diritti degli autori e di libere utilizzazioni, è utile ricordare che l'articolo 69 della legge 633/1941 sul diritto d'autore, così come oggi vigente, consente che il prestito delle biblioteche e discoteche dello Stato e degli enti pubblici, «ai fini esclusivi di promozione culturale e studio personale» non sia «soggetto ad autorizzazione da parte del titolare del relativo diritto, al quale non è dovuta alcuna remunerazione» e ha per oggetto, tra l'altro, «i fonogrammi e i videogrammi contenenti opere cinematografiche o audiovisive o sequenze d'immagini in movimento, siano esse sonore o meno, decorsi diciotto mesi dal primo atto di esercizio del diritto di distribuzione ovvero non essendo stato esercitato il diritto di distribuzione, decorsi almeno ventiquattro mesi dalla realizzazione delle dette opere e sequenze di immagini».

Lo stesso articolo di legge, inoltre, consente che gli stessi enti precedenti riproducano in unico esemplare, per i loro servizi, «i fonogrammi e i videogrammi contenenti opere cinematografiche o audiovisive o sequenze d'immagini in movimento, siano esse sonore o meno, esistenti presso le medesime biblioteche e discoteche dello Stato e degli enti pubblici».

Ritornando ancora alla digitalizzazione, essa è un elemento importante dello stemperarsi delle barriere e delle diversità professionali tra biblioteche, archivi e centri di documentazione, in quanto la similarità dei problemi e delle necessità di individuazione e di conservazione degli originali introduce argomenti e temi con un forte contenuto di trasversalità che suscitano una gamma di reazioni tra gli addetti ai lavori che spaziano dall'entusiasmo sfrenato alla strenua resistenza ma che non possono sottrarsi a un confronto ineludibile.

Per concludere, è evidente che le biblioteche svolgono una funzione primaria per la documentazione del cinema in termini di raccolte (dove si possono trovare libri, manifesti, copioni, musiche a stampa, fotografie, documenti sonori, documenti audiovisivi, film, archivi e risorse elettroniche) e in termini di professionalità nell'ambito degli standard catalografici, delle tecniche di conservazione, della diffusione dell'informazione e della digitalizzazione delle risorse.

Agli studiosi, ai professionisti dell'informazione, agli addetti ai lavori e agli amatori non resta che avvicinarsi e trarne il massimo profitto e, qualora già le conoscano, usufruire ancor di più delle loro potenzialità.

Erica Gay

Mi sembra che il percorso che abbiamo fatto in questi giorni confermi come fosse necessario fare il convegno; bibliotecari, archivisti e conservatori sono ancora alla fase del confronto. Non si individua ancora il tracciato di un lavoro comune, ma forse è stato chiarito quale sia il linguaggio di ciascuno. Ci siamo conosciuti l'un l'altro. Abbiamo capito quali sono le necessità di ciascuno e dobbiamo ancora stabilire il percorso per proseguire insieme.

Mi sembra che, nonostante rivolgano sempre più l'attenzione ai contenuti, bibliotecari e archivisti lavorino essenzialmente sullo scritto, mentre la dimensione dell'immagine e l'interconnessione fra i vari linguaggi espressivi non siano loro così congeniali. Penso sia questo l'elemento che differenzi le professioni e complichì il dialogo.

Certamente ci sono anche sensibilità e visioni diverse, come diceva Alessandro Zucchini. Le biblioteche hanno sicuramente una maggiore propensione al servizio pubblico e di tipo generale. La biblioteca civica decentrata presta gratuitamente i CD e i DVD, anche quelli che non si trovano dal distributore sotto casa. Oggi le biblioteche hanno una funzione di distribuzione gratuita (una specie di cineteca a portata di mano), seppure non con una ricchezza di proposte quale può essere quella di una cineteca.

L'attenzione degli archivisti è invece rivolta al contesto, alle relazioni fra diversi documenti e al soggetto produttore. È un'attenzione che si concentra sull'autenticità del documento. Lo abbiamo sentito stamattina. A queste due sensibilità (quella bibliotecaria per la circolazione pubblica e quella archivistica per la certificazione) occorre affiancarne una terza, che riporti il discorso sui supporti e sull'integrazione fra più linguaggi. E questo può essere l'apporto di chi si occupa di cinema.

Due anni fa la Regione ha promosso un convegno di confronto tra le tecniche di descrizione catalografica degli archivisti e dei bibliotecari. Due mesi fa è stato fatto un altro incontro per bibliotecari e archivisti il cui titolo è già una indicazione di quali possono essere i campi di condivisione: abbiamo infatti parlato di *authority file* dei nomi, un reale terreno di lavoro congiunto. Per il futuro stiamo pensando a organizzare un incontro, di nuovo trasversale fra le due professioni, sulla conservazione e la descrizione del materiale audiovisivo. Sono tematiche da affrontare. Le biblioteche hanno regole stabilite per decreto, nel campo degli archivi le regole si stanno definendo a

livello internazionale, mentre è da costruire una dimensione consolidata per questo materiale.

Ciò non vuol comunque dire che non ci sia la possibilità di trovare dei terreni comuni, così come ci è richiesto dagli interlocutori con cui lavoriamo. La necessità di dare una risposta al desiderio di integrare fra loro le descrizioni di diverse tipologie di materiale nasce dal fatto che lavoriamo con il Museo del Risorgimento, con il Museo del cinema e con molti istituti culturali, dove sono presenti fotografie, documenti di archivi, libri e reperti museali. Ci viene obbligatoriamente posto dal fatto di lavorare non soltanto con le biblioteche e gli archivi, ma essenzialmente con gli istituti culturali, cioè importanti istituzioni che hanno l'obiettivo di raccogliere ogni tipo di materiale riguardante un determinato contenuto, a prescindere dalla forma attraverso cui esso è veicolato.

Un altro terreno che accelera i tempi del confronto è sicuramente quello del digitale e del web. Non è un caso che il lavoro trasversale sia fatto soprattutto in relazione alla creazione della biblioteca digitale (biblioteca nel senso di deposito, archivio), ovvero sul tema della raccolta dei documenti nati su supporto digitale o riprodotti in digitale. Non a caso, per esempio, esiste un gruppo di lavoro sui metadati che ha l'obiettivo di costruire una griglia che faccia parlare fra loro standard diversi. Nel gruppo sono presenti esponenti di settori diversi, ma manca il rappresentante del mondo del cinema. Un altro aspetto importante è che sulla rete si realizza quella ricomposizione tra immagini, contenuti e parole che ci impone di rivedere gli strumenti metodologici dei bibliotecari o degli archivisti. Il web è per sua natura veicolo di multimedialità, di compresenza di linguaggi eterogenei che vanno però a comporre una nuova unità. Il web viene affrontato, anche qui, con visioni diverse. Gli archivisti si pongono il problema dell'autenticità delle uscite su web. I bibliotecari si pongono il problema della catalogazione delle pagine che mutano ogni giorno. Forse una dimensione più attenta all'immagine dovrebbe avere il compito di studiare l'evoluzione del linguaggio proprio nella relazione fra immagine, parola e suono, permessa dalla trasmissione telematica. Rispetto alla proposta di Alberto Vanelli, credo che le leggi si possano fare quando si abbiano delle linee comuni attorno a cui lavorare.

È bene trovare delle forme organizzative per cui il confronto che si è creato a Torino intorno al lavoro del Museo del cinema abbia una rilevanza nazionale. Anche per non ritrovarci con uno scarto fra la vivacità, la discussione e i primi risultati che si ottengono a livello locale e le normalizzazioni successive, che giustamente devono avere una dimensione nazionale (non statale), ma dove a volte la periferia non si trova pienamente rappresentata. È dunque con questo spirito che ci candidiamo, come gruppo piemontese, a essere co-attori in un processo più ampio, di respiro nazionale.

Gabriella Serratrice

Non ero preparata a parlare, ma lo faccio con piacere e ringrazio la moderatrice per l'occasione che mi dà.

Condivido in tutto quanto ha appena detto Erica Gay: lavoriamo insieme e queste sono tutte considerazioni che nascono dalla nostra esperienza di lavoro. Anche per non rubare tempo ai relatori successivi, di cui mi interessano molto gli interventi, vorrei solo portare una suggestione relativa ai rapporti tra professionalità, tanto più che siamo nel contesto di un convegno dell'associazione professionale.

È vero quanto raccontava prima Alberto Vanelli, che quando ho cominciato a lavorare in Regione una dozzina di anni fa facevo una sorta di 'divulgazione dell'archivistica', sottolineando in particolare le differenze con la biblioteconomia: soprattutto mi ricordo che insistevo sul fatto che per gli archivi è centrale il concetto di provenienza originaria e spontaneità nella formazione degli archivi, mentre nelle biblioteche contano la volontà e le scelte personali.

A parte il fatto che mi pare riconosciuto da eminenti studiosi che oggi queste differenze sono andate sfumandosi, vorrei soprattutto spezzare una lancia per la collaborazione tra professionalità diverse. Mi sono resa conto di quanto questo possa essere utile lavorando in un ambito come quello della Regione - in cui il collega bibliotecario sta nella stanza di fronte, il collega che si occupa di musei sta tre stanze più in là - e anche perché, attraverso la competenza che ho sulle istituzioni culturali, ho spesso a che fare con archivi non tradizionali, archivi fotografici, raccolte del Museo del cinema ecc.

Un esempio di come uno scambio fecondo di 'buone pratiche' ma anche di nozioni di ciascuna professionalità possa avere l'effetto di moltiplicare la competenza è stato a mio parere l'interessante intervento di ieri l'altro del Museo del cinema, dove si vedeva che dieci anni di lavoro in comune tra un'archivista e una conservatrice di beni museali hanno dato buoni frutti: superate alcune posizioni preconcepite della propria professione, si è arrivati a un buonissimo livello di integrazione sia sul fronte della conservazione del bene sia su quello della sua valorizzazione e della sua esposizione al pubblico.

Alberto Barbera

Non c'è dubbio che i problemi, molti dei quali sono stati evocati in queste giornate di convegno, sono davvero numerosi. Non si può non condividere il sentimento a cui faceva riferimento Isabella Orefice nel suo intervento introduttivo, accennando all'alternanza di entusiasmo e di depressione che dice di aver provato in questi giorni. Non c'è forse modo migliore per descrivere la condizione abituale di tutti coloro che operano in questo settore e sono costretti a confrontarsi con problematiche complesse e in continua evoluzione. Come sempre, si può vedere la situazione da due punti di vista opposti ma complementari, secondo la vecchia formula del bicchiere mezzo pieno o mezzo vuoto. Mi riferisco al fatto che sono stati compiuti molti passi in avanti, ma moltissimi ne restano da fare. Ho seguito la relazione divertente e lamentosa di Gian Piero Brunetta, per esempio, che denunciava l'arretratezza della situazione italiana rispetto ad altri paesi, lamentando difficoltà di accesso e di condivisione delle informazioni relative alla mole di documenti e dati conservati nei diversi archivi nazionali. Tutto certamente vero: siamo consapevoli di essere ben lontani da una situazione assestata, che ci offre il conforto di obiettivi ormai raggiunti, di confini stabiliti che possiamo dare per scontati e rispetto ai quali si può impostare una progettualità certa per gli anni a venire.

Ma certamente molto è stato fatto, alcuni esempi di concrete realizzazioni sono stati ricordati nei giorni scorsi, inutile forse raccontarli ancora una volta. Molto ha fatto il Museo del cinema in questi dieci anni, come molto hanno fatto le altre istituzioni museali e cinetecarie italiane nello stesso periodo di tempo. Mi sembra perciò superfluo rivendicare meriti che pure esistono, anche se non sono sempre conosciuti come meriterebbero.

Si è giustamente ribadita la necessità di un incontro professionale tra due mondi che finora sono stati spesso e volentieri separati, ma che da qualche tempo, pur se in situazioni ancora troppo delimitate, stanno imparando a condividere le rispettive conoscenze e competenze con risultati importanti, di cui si comincia finalmente a percepire il valore. Sono momenti che possono diventare punti di riferimento, tesaurizzando esperienze realizzate in ambito locale e proiettandole in un contesto più ampio, di respiro nazionale e forse anche internazionale. Perché è vero che talvolta soffriamo di un complesso di inferiorità nei confronti di altri paesi, che si rivela fuori luogo quando andiamo a verificare con esattezza quanto succede altrove, scoprendo che non sempre gli altri stanno meglio di noi. Ma, ripeto, è ovvio che ci sono una infinità di problemi che devono ancora essere semplicemente affrontati, e problemi di una complessità tale da spaventare chiunque sia chiamato a mettere mani in questo settore.

Vorrei richiamare la vostra attenzione su una questione che rischia di diventare uno dei problemi principali con cui musei del cinema e cineteche dovranno fare i conti nel futuro. Mi riferisco al problema dei diritti d'autore o, se preferite, dei copyright (che non sono la stessa cosa, come giustamente ha fatto rilevare Toffetti nel suo intervento di stamani). Anche Alberto Vanelli vi ha fatto riferimento, citando l'aspetto del deposito legale dei film alla Cineteca nazionale, che mette in qualche misura questa istituzione al riparo dai problemi connessi, anche se non del tutto, come vedremo. Diciamoci la verità: a parte la situazione prevista dalla legge sul deposito legale, il fatto è che la maggior parte dei musei del cinema, delle cineteche e degli archivi cinematografici sono assolutamente illegali (vi prego di prendere questa affermazione con le dovute cautele). Intere collezioni sono sorte prescindendo e ignorando completamente i problemi connessi alle legislazioni vigenti sul copyright e i diritti d'autore. Se così non si fosse fatto, oggi non esisterebbero i musei del cinema e non potrebbero funzionare. D'altra parte, la problematica che (in parte almeno) si è preferito sinora ignorare o sottovalutare rischia di mettere una seria ipoteca sul futuro stesso degli archivi e dei musei. Anche perché questa materia sta assumendo una rilevanza inedita, acquisendo un peso specifico che in passato non possedeva, a seguito della trasformazione del mercato degli audiovisivi. È una conseguenza del fatto fondamentale che il cinema, a differenza di altre arti o più di esse, è anche e soprattutto un'industria, prima di essere un fenomeno artistico. Il futuro della gestione del patrimonio culturale rappresentato dalla storia della settima arte vi appare strettamente collegato e, anzi, dipende in gran parte dalla capacità di dare delle risposte ai problemi collegati.

Perché questo? Perché, come sapete e come è stato più volte ricordato in questi giorni, la situazione del mercato cinematografico si sta modificando con una rapidità impressionante alla quale è difficile stare dietro, sotto la spinta di innovazione tecnologiche che sono di estrema importanza e che influiscono sull'intero processo legato alla creazione, alla produzione, alla diffusione, alla commercializzazione e al consumo di immagini audiovisive, talmente rilevanti da avere ricadute enormi anche su chi si occupa di conservazione del patrimonio culturale.

Non so se qualcuno di voi ha avuto occasione di leggere un libretto, un *pamphlet* apocalittico e apodittico scritto da Paolo Cherchi Usai. Tutti gli archivisti dovrebbero leggerlo, se non lo hanno già fatto: non per aggiungere motivi di frustrazione al proprio lavoro, ma per la precisione con cui mette a fuoco alcuni problemi fondamentali con cui gli archivisti di cinema di oggi (e non da oggi), devono fare i conti. Uno di questi è, ripeto, il problema dei diritti. Fino a una decina di anni fa, i vecchi film non interessavano più nessuno, se non i cinetecari e i conservatori. Oggi il patrimonio cinematografico

del passato, l'eredità lasciata dai produttori e dai registri cinematografici del secolo scorso, è tornata ad avere un valore di mercato a seguito dell'avvento del digitale, della moltiplicazione dei canali di consumo e di diffusione dei film. La conseguenza è che anche i vecchi film tornano ad avere un valore che sembravano aver perso nel momento in cui avevano esaurito il loro naturale ciclo di sfruttamento commerciale.

La riapertura di questo fronte (se così possiamo dire), ha avuto e sta avendo immediate ricadute sull'attività delle cineteche e dei musei del cinema. Vi faccio due esempi concreti, dai quali si può risalire a considerazioni di carattere generale. Eviterò tuttavia di fare i nomi delle persone coinvolte, anche se i colleghi possono facilmente immaginare di chi si tratta. Un paio di mesi fa l'Istituto italiano di cultura di Londra, in collaborazione con lo *Slow Food* londinese, intendeva proiettare una copia di *Riso Amaro* (film di Giuseppe De Santis del '49) in una proiezione privata ad inviti, riservata a duecento persone. L'unica copia al mondo con sottotitoli inglesi di *Riso Amaro* è conservata al Museo del cinema di Torino, facente parte di un deposito della società di produzione Lux. Per prestare la copia, il Museo del cinema ha invitato i richiedenti a ottenere una liberatoria dagli attuali detentori dei diritti. La società che li possiede ha chiesto la bellezza di cinquemila euro per autorizzare la proiezione non commerciale di un film che appartiene al patrimonio culturale italiano. Dopo interminabili trattative, e a seguito del coinvolgimento del Ministero degli affari esteri e della Direzione generale dello spettacolo, la richiesta è scesa a 'soli' tremilacinquecento euro, che gli Inglesi sono stati costretti a pagare per avere il film. Il Museo lo aveva tuttavia sconsigliato, per il rischio di creare un precedente gravissimo: il risultato è che, d'ora in poi, *Riso Amaro* non si potrà più proiettare, essendo evidente che nessuno potrà assumersi il rischio di prestare la copia senza autorizzazione, né si potrà pagare alla società che detiene i diritti una cifra esorbitante, al di là di ogni ragionevolezza. Si tratta di un fatto gravissimo, che rimette in discussione la possibilità stessa per i musei e le cineteche di utilizzare le copie acquisite, preservate e, in molti casi, restaurate. Sottraendo loro il diritto non scritto, ma sinora tacitamente osservato, di poterle utilizzare per attività di tipo esclusivamente culturale, e quindi pregiudicando la possibilità stessa che i musei possano continuare a svolgere la funzione per cui sono stati creati.

Il secondo caso, analogo, si riferisce a quella Cinoteca nazionale che dovrebbe essere tutelata dal famoso deposito legale di cui si parlava prima. Quando, due mesi fa, il Museo del cinema – in occasione di un omaggio a Ettore Scola, impegnato nella regia di *Così fan tutte* al Teatro Regio di Torino – ha chiesto il prestito della copia di *Una giornata particolare*, legalmente depositata in Cinoteca nazionale, se l'è visto rifiutare perché un'altra società, di cui non faccio il nome ma che sta acquisendo, da qualche anno, i diritti della

maggior parte dei film italiani prodotti nel nostro paese dagli anni '50 agli anni '70-'80, ha negato l'autorizzazione. Il motivo del rifiuto è che era in corso, a cura della Philip Morris, il restauro del film e che prima della sua presentazione pubblica esso non poteva essere visto a nessuna condizione e in nessun altro posto. Vi rendete conto di cosa voglia dire se passa questo principio: significa che i detentori dei diritti hanno per legge la possibilità di bloccare qualsiasi proiezione, in attesa per esempio che vengano fatti determinati restauri. Significa che possono negare l'autorizzazione della proiezione anche se il restauro non è previsto, o se è previsto ad anni di distanza, soltanto perché temono che una qualsiasi proiezione possa influire negativamente sull'impatto mediatico dell'operazione di restauro realizzata con i soldi di uno sponsor.

Possiamo discutere a lungo se il principio sia giusto o meno, ma credo si debba anzitutto prendere atto del fatto che precedenti come questi costituiscono un attentato grave alle possibilità stesse di azione dei musei del cinema, alle attività connesse alle collezioni e agli archivi. La casistica, peraltro, è pressoché infinita. Esistono, ad esempio, società italiane che pretendono di possedere i diritti della maggior parte delle foto di scena realizzate sui set del cinema italiano dagli anni '30 ad oggi. Chiunque intenda utilizzare una foto di scena senza pagare diritti a questa società incorre nel rischio concreto di essere denunciato e di dover pagare penali rilevanti. Il principio si applica anche a situazioni non commerciali, diverse cioè da quelle di chi intenda realizzare, che so, uno spot commerciale. È ovvio che in quel caso sia tenuto a pagare degli oneri. Mi sembra invece alquanto discutibile che alle stesse normative debba sottostare un museo del cinema, che utilizza immagini (in movimento o meno) all'interno di una attività che è di tipo prevalentemente, se non esclusivamente culturale.

Un altro aspetto della complessa problematica riguarda la possibilità di valorizzazione del proprio patrimonio. In un clima di crescente disimpegno degli enti pubblici, locali e statali, dal finanziamento diretto delle attività di acquisizione, ricerca e conservazione dei musei e degli archivi, gli stessi vengono caldamente sollecitati e invitati a reperire e individuare risorse di altro tipo. È quello che sta succedendo – per fare riferimento ad un altro caso concreto – alla Cineteca di Bologna. Nel passaggio da ente comunale a fondazione, la cineteca rischia di vedersi ridurre progressivamente il finanziamento da parte della città, senza che il disimpegno di questa sia contestualmente bilanciato (e in ugual misura) dall'ingresso di nuovi soci nella fondazione. I quali, peraltro, hanno già fatto sapere che una delle priorità dei prossimi anni sarà l'individuazione di nuove risorse finanziarie per sostenere l'attività della cineteca stessa. Il reperimento di possibili sponsor, l'attivazione di partnership a vario titolo e natura, e soprattutto la possibilità di valorizzazione

ne commerciale del proprio patrimonio archivistico costituiscono pertanto tappe obbligate per la sopravvivenza e lo sviluppo delle attività di musei e cineteche. Non è chi non veda che ciò potrà darsi solo in presenza di norme certe e specificatamente dedicate, in grado di garantire un quadro di riferimento dal quale siano bandite tutte le iniziative discrezionali e le intenzioni speculative, tutelando in primo luogo l'interesse della collettività alla salvaguardia e alla conservazione del patrimonio culturale che è di tutti.

Come ho detto, l'indicazione generalizzata alla valorizzazione commerciale delle proprie collezioni è una conseguenza della progressiva contrazione delle risorse pubbliche a sostegno della cultura. Essa però si scontra con una realtà di fatto, entrando in evidente e palese contraddizione con la normativa che regola la gestione dei copyright e il riconoscimento dei diritti d'autore. Una normativa destinata a ulteriori complicazioni, se è vero che è in discussione al Parlamento europeo una bozza di legge intesa ad aggiornare la materia in senso sempre più restrittivo. Le notizie che giungono da Bruxelles informano, ad esempio, della possibilità che sia introdotto il principio della transitorietà del diritto di possesso delle opere acquistate da parte dei privati, in base al quale un CD musicale, o una videocassetta o un film su DVD, potranno essere ascoltati o visti per un numero limitato di volte, esaurite le quali il disco si autocancella e non sarà più leggibile. Cioè, non si acquisterà più una copia del prodotto originale ma la possibilità di un utilizzo temporaneo della stessa.

Tutto ciò per dire quanto il quadro legislativo si stia avviando a diventare decisivo per il futuro dei musei e per sottolineare l'urgenza di prendere coscienza delle possibili conseguenze che le normative esistenti, così come quelle in arrivo, rischiano di avere sulla nostra attività. Andrebbe benissimo se i musei potessero continuare la loro attività di acquisizione, catalogazione e preservazione dei materiali a fronte del fatto che qualcuno si fa carico di tutti gli oneri e di tutte le spese connesse. È ovvio invece che, nel momento in cui il quadro di certezze istituzionali ed economiche viene rimesso in discussione da una somma di eventi di portata epocale, e sempre più si chiederà ai musei e agli archivi di individuare altre modalità di reperimento delle risorse indispensabili alla loro sopravvivenza, il problema della gestione dei copyright e dei diritti d'autore assuma un ruolo centrale, vincolandone e condizionandone le possibilità stesse di sviluppo. Su questo interrogativo, che ha bisogno di ben altri approfondimenti, interrompo il mio intervento, ripromettendomi eventualmente di intervenire ancora in un secondo momento, se ce ne sarà il tempo.

Isabella Orefice

Arrivati alla fine di questo nostro convegno, vorrei esprimere la mia soddisfazione per il successo della nostra iniziativa: grazie a tutti i relatori ed ai numerosi partecipanti, tanti dei quali sono anche intervenuti con contributi stimolanti; le grandi tematiche a cui abbiamo dedicato le sessioni di lavoro di questi giorni sono state sviluppate in modi interessanti che hanno offerto a tanti di noi nuove conoscenze e nuovi spunti di lavoro e di progetti. Soprattutto mi pare di poter dire che si è avviato concretamente su diversi fronti quel dialogo più approfondito e concreto fra operatori del mondo del cinema e del mondo degli archivi e delle biblioteche che era nei nostri auspici e che speriamo possa dare ulteriori frutti, magari anche in future nuove occasioni di incontro come questa.

Tornando agli argomenti della nostra tavola rotonda, in tema di progetti anche noi, come Associazione, vorremmo fare una proposta che va nello stesso senso delle ultime proposte di Toffetti, che condividiamo, anche se si potrebbe discutere ancora molto sulla distinzione fra il film come opera d'arte o come documento storico. È chiaro che questo dilemma non ha soluzione facile e forse se ne continuerà a discutere tante volte. Per noi archivisti è comunque chiaro che, al di là delle diverse possibili valutazioni di ordine estetico e tecnico, il film è sempre potenzialmente anche un documento storico, se pur con diverse valenze quanto al grado di 'rispecchiamento' della realtà storica raffigurata e del suo contesto.

Ciò detto, la nostra proposta è la formazione di un gruppo di studio multidisciplinare sugli standard di descrizione del film e del materiale 'non film', comprendente tutte le professionalità di cui abbiamo parlato - il che già di per sé è una sfida -, tenendo ben presenti gli interessanti esempi del genere che sono emersi anche in questo convegno, come quello che ci hanno mostrato le due amiche del Museo nazionale del cinema, al quale va un particolare ringraziamento per esserci stato vicino in tutto questo iter di preparazione del convegno, e tenendo presenti ovviamente le norme internazionali di standardizzazione, che l'International Council on Archives, la FIAF e l'IFLA hanno rispettivamente elaborato. Naturalmente occorre soprattutto partire dai lavori fatti, partire cioè dal concreto, e provare ad assicurare in questi casi già strutturati chiavi di accesso ai dati che siano il più omogenee e versatili possibile affinché le diverse basi di dati locali possano dialogare e collegarsi in un network connesso, aperto alla consultazione integrata.

Invito quindi i soggetti e gli istituti che intendono collaborare a questa proposta a segnalare dei referenti al fine di preparare un incontro dove possa esser definito un iter organizzativo e di lavoro, per il quale l'ANAI non pre-

tende di svolgere alcun particolare ruolo direttivo, essendo la nostra soprattutto un'iniziativa di stimolo per la formazione di nuove ulteriori proposte specifiche in questo campo. Accanto, o coordinato con questo gruppo potrebbe esserci un gruppo di lavoro che svolgesse un utile censimento preliminare di tutta la normativa italiana esistente sul film e sulla sua produzione, fruizione e diffusione. La prima fase di lavoro del gruppo sugli standard dovrebbe naturalmente essere una ricognizione degli standard di descrizione del film e degli standard fotografici usati dagli istituti e dalle cineteche. L'obiettivo dovrebbe essere di elaborare un primo documento tecnico di indirizzo e proposta e di preparare poi un seminario di dibattito ai fini delle scelte operative su questa tematica degli standard, che è quella che ci permette di colloquiare.

Quanto poi alla formazione di una figura particolare di operatore, che riassume in sé le caratteristiche del cinetecario e dell'archivista-documentalista, mi rendo conto che si tratta di un progetto più arduo, ma sono anche convinta che una riqualificazione degli addetti alla conservazione cinetecaria, bibliotecaria o archivistica, in ogni caso debba essere perseguita. Credo che le istituzioni leader a livello nazionale, il Museo nazionale, La Scuola nazionale di cinema e la Cineteca nazionale, possano svolgere in tal senso un ruolo decisivo. Se vorranno dare qualche segnale di volersi muovere in questa direzione, noi come Associazione saremo pronti a collaborare.

Per quel che riguarda invece ciò di cui parlavano i giovani studenti ieri, quelli del gruppo del profilo dell'archivista digitale, che ha costituito di per sé in Italia una prima sfida per la creazione di questa figura ideale, devo dire che avanzo qualche piccola perplessità, e ne avanzo anzitutto una un po' triste: che sei mesi di specializzazione sicuramente costituiscono un bagaglio culturale notevole, però sembra che non diano nessuno sbocco. Questo è un problema importante, perché gli sbocchi dovrebbero in qualche misura essere assicurati o quanto meno riconosciuti dai soggetti istituzionali implicati, altrimenti questo diventa un bagaglio culturale importante però non spendibile, e quindi non utilizzabile come potrebbe essere da parte degli enti e soggetti che operano nel settore.

Nell'ambito dei percorsi formativi considerati dalle istituzioni del settore della conservazione del film, l'ANAI potrebbe dare un contributo ad integrare i *curricula* che già esistono per quanto riguarda la parte archivistica, nel senso che ci sembra più praticabile la via di una reciproca integrazione della formazione di cinetecari e archivisti già rispettivamente prevista, nonché delle figure professionali già esistenti, piuttosto che la creazione una figura nuova intermedia con *curriculum* specifico interamente distinto. Credo infatti che la multidisciplinarietà delle figure professionali sia il miglior modo, anche se anch'esso non facile, per arrivare all'obiettivo che ci siamo proposti.

Vorrei infine ringraziare tutti voi per la partecipazione ai nostri lavori e ringrazio ancora tutti coloro che hanno collaborato con noi, in particolare i miei amici della sezione ANAI Piemonte e ringraziare affettuosamente Isabella Ricci che ha seguito tutte le fasi di questa avventura.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2004
presso il Poligrafico Mucchi - Modena