Archivio audiovisivo
del movimento operaio e democratico

Annali 14
2011

Il film negli archivi

Il punto di vista di Ansano Giannarelli

a cura di
Letizia Cortini

edizioni effigi

Archivio audiovisivo
del movimento operaio e democratico

Annali 14
2011

Il film negli archivi

Il punto di vista di Ansano Giannarelli

a cura di
Letizia Cortini

Il volume è stato realizzato con il contributo della Direzione Generale per il Cinema - Ministero per i Beni e le Attività Culturali

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Nota redazionale
I testi di Ansano Giannarelli riportati nel volume contengono alcuni adattamenti di stile e la normalizzazione delle formattazioni, rispetto alla varietà di scelte stilistiche e di criteri redazionali che presentavano.
I saggi sono preceduti da una breve introduzione che ne illustra il contesto ideativo e comunicativo.

Produzione
C&P Adver Effigi, Mario Papalini

Grafica
Silvia Filoni

edizioni effigi

Via Roma 14, 58031 Arcidosso (GR)
Tel. e Fax 0564 967139
cpadver@mac.com
www.cpadver-effigi.com

©2011

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
Via Ostiense 106, 00154 Roma – italia
Tel. (39) 06 57289551 – 06 5742872 – 06 57305447 – Fax (39) 06 5758051
info@aamod.it – www.aamod.it

Roma, 24 luglio 2011

Riprendo il progetto del libro sugli archivi audiovisivi. Ma vorrei dare una struttura e una finalità diverse da quelle finora perseguite. Non dovrà essere un libro di archivistica, sarà un libro sulle immagini in movimento e i relativi suoni dinamici (quando coesistano). Tratterò anche questi aspetti, ma al fondo dovrebbe essere un libro sulla memoria audiovisiva, tanto che ho immaginato come titolo "Quando la morte cesserà di essere assoluta".

Ansano Giannarelli

Indice

Presentazione
Paola Carucci . . . . . pag. 9

Appunti su un'esperienza di politica culturale
Paola Scarnati . . . . . pag. 14

Ansano Giannarelli e la tutela degli
"archivi di cinema". Una lezione continua…
Letizia Cortini . . . . . pag. 18

Il punto di vista
Ansano Giannarelli . . . . . pag. 21

GLI SCRITTI DI ANSANO

Premessa allo statuto dell'Archivio storico
audiovisivo del movimento operaio. . . . . pag. 35

Modello di archivio audiovisivo . . . . . pag. 39

I "documentari": conservarli per conoscerli . . . . . pag. 49

Il futuro delle memorie. . . . . pag. 63

La descrizione del film . . . . . pag. 75

Accesso alla memoria.
La catalogazione degli audiovisivi . . . . . pag. 97

La memoria ricomposta: una risorsa da utilizzare. . . . . pag. 103

Il filmaker e il documentalista . . . . . pag. 127

Multimedialità come produzione delle mediateche. . . . pag. 145

Archivi e innovazione tecnologica . . . . . pag. 157

La catalogazione dei materiali dell'archivio audiovisivo
del movimento operaio e democratico. . . . . pag. 165

Appunti su un progetto nuovo
di catalogazione audiovisiva . . . . . pag. 175

Delta Padano. Storia di un film e del suo restauro . . . . . pag. 181

Tra F.I.A.F., Benjamin e Matuszewski. . . . . pag. 185

I documenti cartacei nel processo
produttivo filmico . . . . . pag. 195

Panoramica sugli archivi audiovisivi in Italia. . . . . pag. 219

Intervista sull'accesso e la fruizione
degli archivi audiovisivi. . . . . pag. 233

APPENDICE

Il trattamento di un "fondo" filmico *speciale* . . . . . pag. 243

Un'iniziativa di memoria attiva: conservare migliaia
di ore di film del Movimento Social Forum . . . . . pag. 265

MNEMOSINE-Laboratorio per la descrizione e il restauro
della memoria visiva. . . . . pag. 269

Presentazione

Paola Carucci,
Sovrintendente dell'Archivio storico della Presidenza della Repubblica

Il volume n. 14 degli "Annali" dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico raccoglie una cospicua selezione degli scritti di Ansano Giannarelli sugli archivi audiovisivi. Dalla lettura in sequenza dei saggi emerge un quadro organico generale e articolato delle tematiche fondamentali legate alla conservazione, all'uso e al riuso di questa importante tipologia di fonti. A fini didattici il volume risulta funzionale come un manuale, ma nello stesso tempo è ricco di riflessioni problematiche sugli aspetti formali e culturali degli audiovisivi, intesi come fonti, che egli stesso presenta come il suo "punto di vista", titolo del saggio iniziale.

Giannarelli ha una sua lunga attività di regista di film, di documentari, di opere televisive e solo in conseguenza dell'istituzione, nel 1980, dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio di cui è stato a lungo presidente, affronta in maniera specifica i problemi della conservazione degli audiovisivi. Ricorda nell'intervento in un convegno di Ancona del 1994 che il riconoscimento dell'Archivio audiovisivo come fondazione fu sancito in un incontro al Quirinale tra Sandro Pertini, all'epoca Presidente della Repubblica, e Cesare Zavattini, presidente dell'Archivio audiovisivo. "Due vecchi giovanissimi", scrive Giannarelli nel ringraziare il Segretario generale della Presidenza della Repubblica Maccanico per l'udienza, svoltasi il 28 ottobre 1983: forse non ha poi descritto nei dettagli quell'"incontro abbastanza straordinario", al quale aveva partecipato anche lui insieme a Paola Scarnati.

I materiali audiovisivi – come film e come documenti – meritano tutti pari considerazione e, pertanto, Ansano Giannarelli rifiuta ogni gerarchia di generi e di tecnologie e, ovviamente, di soggetti che producono fonti audiovisive. È una posizione teorica che si fonda sulla sua specifica esperienza di regista, sul suo modo di fare film che mette in crisi, fin dal suo primo cortometraggio del 1960, *16 ottobre 1943*, la tradizionale distinzione tra la "fiction" e la "non fiction" e rende difficile una classificazione delle sue opere cinematografi-

che. Autore di film e studioso delle fonti, è anche consapevole di come l'immagine in movimento abbia mutato il concetto stesso di memoria e il rapporto individuale e collettivo con il tempo. Ripercorre, nell'analisi del rapporto tra audiovisivi e memoria, il dibattito teorico su questa tipologia di fonte, inquadrandolo in una dimensione politica e storiografica e, nello stesso tempo, si batte per una normativa che riconosca il valore di bene culturale degli audiovisivi e ne garantisca la salvaguardia.

Convinto dell'esigenza di diffondere i contenuti degli audiovisivi, ritiene se ne debba favorire l'uso come conoscenza e il riuso come creatività, prefigurando con anticipo il tema della complessità di una difesa rigida del *copyright* quando la riproduzione digitale non consente più di distinguere un originale dalle copie e opta per un uso più libero dei materiali, per una "proprietà sociale della produzione intellettuale".

Spesso nei suoi scritti emergono riferimenti alle considerazioni anticipatorie di Boleslaw Matuszewski e poi a quelle di Walter Benjamin degli anni Trenta che ben coniugano la natura di fonte per la storia e le implicazioni tecnologiche per la conservazione e l'accesso alle registrazioni di immagini in movimento che costituiscono "un linguaggio iconografico (e ormai anche sonoro) dinamico". Per Ansano Giannarelli "il cinema è il linguaggio del pensiero visivo e in quanto pensiero è sicuramente uno strumento di conoscenza della realtà"; non ritiene che il pensiero razionale sia da contrapporsi al pensiero emozionale se non nella dimensione assunta dalla produzione di massa che fa leva soprattutto sull'espressione dell'emozione, mentre ritiene che il cinema debba spingere a pensare e a sentire contemporaneamente, attraverso le immagini in movimento, poi accompagnate dal sonoro. È essenzialmente il suo interesse all'attualità e il bisogno di raccontare la realtà, anche se scomoda, che lo porta a privilegiare un cinema che faccia pensare e, in questa prospettiva, riconosce nel documentario una forma espressiva fondamentale che, tuttavia, in Italia non ha trovato adeguato sviluppo. Di qui anche l'interesse per quegli audiovisivi prodotti da soggetti che non si pongono finalità estetiche, cui può comunque riconoscersi un valore di documento.

Nel saggio sulla *Descrizione del film* si sofferma sulla distinzione tra "opera" (che sottintende "d'arte") e "prodotto", rilevando che non deve considerarsi in senso riduttivo il concetto di prodotto audiovisivo o filmico come risultato di un processo di produzione, di

attività e dunque come documento a fronte del concetto di opera, appropriato per quei prodotti che attingano la sfera dell'arte: se tutti i documenti filmici o audiovisivi si configurano come prodotti, ivi incluse le opere d'arte, non tutti i prodotti sono opere d'arte, attribuzione peraltro quanto mai soggettiva.

In termini problematici analizza anche il termine "audiovisivo" e il suo rapporto con il termine "film" che correttamente la FIAF (*Fédération Internationale des Archives du Film*) definisce come "registrazione di immagini in movimento, con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto". Ma per Ansano Giannarelli, pur ritenendo più corretto e comprensivo l'uso della parola "film", risulta preferibile il termine "audiovisivi" in quanto nella cultura italiana si è fatto coincidere il significato di film soltanto con il "lungometraggio fiction destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche".

Quando si dedica alla conservazione degli audiovisivi, la sua attenzione per metodi e tecniche di catalogazione è sempre animata dalla prospettiva di facilitare lo scambio di informazioni tra più Archivi e, dunque, segue la storia e gli sviluppi delle regole dettate dalla FIAF che ha tra i suoi scopi quello di ampliare la cooperazione tra gli Archivi, assicurare la disponibilità internazionale di film e documenti, incoraggiare la ricerca storica. Consapevole della complessità della catalogazione dei materiali audiovisivi, si preoccupa della formazione professionale dei documentalisti prevedendo un ampio sviluppo nel futuro di questa nuova professione, che invece come tutto quanto attiene alla tutela dei beni culturali ha visto nel corso degli anni un progressivo disinteresse da parte del mondo politico. Coglie immediatamente l'importanza fondamentale ai fini della catalogazione dell'intreccio tra tecnologie informatiche e tecnologie audiovisive. L'attività didattica e l'attenzione alle prospettive professionali di chi persegue una formazione scientifica e operativa nell'ambito della produzione filmica induce un costante approfondimento sulle implicazioni concettuali del rapporto tra evoluzione delle tecnologie e professionalità relative al processo produttivo del film. Di qui un'attenta analisi dei caratteri e delle conoscenze necessarie per la configurazione non solo del documentalista audiovisivo/multimediale ma anche del filmaker, fondata sull'esigenza di coniugare interdisciplinarietà e specializzazione nei settori audiovisivo-informatico-telematico. E in una lezione sul processo produttivo filmico, tenuta presso l'Università della Tuscia

nell'anno accademico 2002-2003 e qui riproposta, esamina gli aspetti storici, concettuali e operativi del processo produttivo, dalla progettazione creativa e produttiva, alla definizione delle risorse, alla preparazione e alla raccolta dei materiali, al montaggio e all'edizione: in quest'ambito definisce anche il rilievo dei documenti cartacei utili per l'archiviazione dei documenti filmici. Non sottovaluta, oltre alle questioni non semplici della formazione professionale per la catalogazione e dei diritti commerciali e d'autore, il fatto che la conservazione degli audiovisivi comporti l'adozione di metodologie complesse e costose per evitare il degrado dei supporti attraverso la digitalizzazione di quantità enormi di documenti e operazioni di restauro conservativo (ricorda l'intervento sul documentario di Florestano Vancini, *Delta padano*).

Dall'analisi di una pluralità di luoghi di concentrazione di materiali audiovisivi, emersa nel corso della redazione della *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura dell'Aamod, Ansano Giannarelli riflette su quale possa essere la percentuale di distruzione dei materiali audiovisivi rispetto a quelli prodotti e sulla concentrazione della produzione televisiva, anche se il progresso delle tecnologie consente una produzione diffusa sul territorio. Auspica un progetto di organizzazione degli Archivi audiovisivi "come 'nodi' decentrati di una rete nazionale per una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata", confidando nel valore democratico del decentramento.

Nel corso degli anni, infatti, ritiene importante intensificare il confronto con altri Archivi e Istituzioni di conservazione, consapevole del ritardo concettuale e istituzionale per la formulazione di una adeguata normativa di tutela: nota con disappunto nella prima *Conferenza nazionale degli archivi*, tenuta presso l'Archivio centrale dello Stato nel luglio del 1998, la scarsa presenza di istituzioni che conservano audiovisivi in un momento che sembrava aprire nuove e importanti prospettive alla tutela dei beni culturali

Il volume attesta, pubblicando una serie di progetti dal 1996 al 2010, l'impegno e la tenacia con cui Ansano Giannarelli si prodiga per la diffusione di una cultura dell'audiovisivo, ineludibile presupposto per programmare seriamente la conservazione dei film e ottenere un adeguato riconoscimento di fonte all'audiovisivo cui si deve lo statuto di bene culturale e delle forme di tutela che ne conseguono: i progetti spaziano dalla formazione professionale alla catalogazione integrata con interventi di restauro conservativo, dal restauro

e la catalogazione informatica al Laboratorio per la descrizione e il restauro della memoria visiva.

Fondamentale, in ogni caso, rimane la forte motivazione politica che ha portato alla costituzione dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, ovvero quella di salvaguardare fonti audiovisive direttamente prodotte dalle "classi subalterne" e dalle loro organizzazioni politiche e sindacali, tuttavia poco sensibili all'esigenza della conservazione. Ansano Giannarelli ricorda il recupero di materiali RAI sul fenomeno del 1969 considerato dal punto di vista sindacale grazie all'opera di Paola Scarnati presso la società di produzione Unitelefilm, poi confluiti nell'Aamod. E propone come un dovere per l'Aamod non solo la funzione di conservazione e di accesso alla consultazione ma anche quella di produrre o stimolare la produzione di ulteriori documenti audiovisivi (uso, ri-uso, produzione di nuovi documenti), attività che per varie ragioni segna un declino a partire dalla fine degli anni Settanta. Una considerazione di Cesare Zavattini del 1980 ben sintetizza il pensiero di A. G. sulla conservazione delle fonti:

"L'Archivio audiovisivo del movimento operaio è un archivio più del presente che del passato, e i materiali valorosamente raccolti non stanno là nelle scaffalature in una indeterminata attesa, diventando cioè sempre più archivio, secondo il vecchio vocabolario, ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare una informazione più libera dalla sua radice".

Appunti su un'esperienza di politica culturale

Paola Scarnati,
Fondazione Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico

Quando l'Archivio si costituì, alla fine del 1979, la concezione prevalente era quella di considerare gli archivi filmici degli scrigni chiusi; nessuno doveva o poteva sapere cosa in particolare quel singolo archivio conservasse. Per molti motivi: dalle questioni relative ai diritti, alle problematiche della conservazione e della catalogazione. Qualche volta solo recandosi proprio nel singolo archivio si riusciva a vedere qualcosa.

Oggi, a distanza di oltre trent'anni, questo può sembrare assurdo, ma potrei ricordare alcuni esempi molto concreti.

La situazione oggettiva in cui si trovavano gli archivi audiovisivi era una situazione connotata dal "vecchio": vecchie strutture, vecchie mentalità, vecchi atteggiamenti.

Viceversa, l'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio, come inizialmente era denominato, si pose subito il problema della diffusione e della conoscenza dei documenti audiovisivi e del proprio patrimonio. "Patrimonio che non può essere ritenuto tale se non grazie alla possibilità di un suo utilizzo culturale".

Dopo la prima idea dell'Archivio come soggetto autonomo, fu proprio con la collaborazione di Ansano Giannarelli che il progetto assunse un'alta valenza politico-culturale. Non a caso sarà proprio Giannarelli che scriverà la premessa al primo Statuto dell'Archivio (pubblicata nelle pagine seguenti) e riguardò scelte politiche, scelte culturali generali, scelte specifiche nell'ambito in cui si intendeva operare.

Si trattava di un progetto molto articolato, che forse proprio per i caratteri innovativi che lo connotavano e per la complessità che lo contraddistingueva è stato molto spesso ignorato o sottovalutato.

Bisogna anche tenere presente che l'Archivio audiovisivo visse i suoi primi anni in un clima politico terribile. Dopo l'assassinio di Aldo Moro, nel 1978, da parte delle brigate rosse, il 1980 si aprì con l'assassinio del vice presidente del Consiglio Superiore della Magi-

stratura Vittorio Bachelet. Il 2 agosto un attentato terroristico alla stazione ferroviaria di Bologna provocò la morte di 85 persone.

Dominava uno schieramento formato dal PSI di Craxi in una nuova alleanza con la Democrazia Cristiana che puntava ancora una volta all'emarginazione del più grande partito della sinistra italiana, il quale, peraltro, aveva sacrificato molte delle sue istanze di riforma, di rinnovamento e di cambiamento, in nome e a causa dell'emergenza derivante dal terrorismo di sinistra.

Quindi, anche per l'Archivio audiovisivo, nato come "istituzione autonoma e indipendente e aperta a quanti si battevano (e si battono) per la trasformazione della società italiana e per il rinnovamento culturale del paese", la vita fu particolarmente dura: mancarono attenzione e i sostegni necessari per una istituzione appena nata.

Ma se ripercorro mentalmente la storia dell'Archivio come esperienza di politica culturale, penso a una storia caratterizzata dal porsi sempre nei processi sociali più innovativi, cercando di stare a ridosso dei cambiamenti e anzi di provocarli.

Una delle questioni che Giannarelli immediatamente pose fu quella della catalogazione. Catalogazione non fine a se stessa, ma con l'obiettivo di far circolare il proprio patrimonio, di non farlo impolverare sugli scaffali, come diceva Zavattini, ma di renderlo strumento prezioso di memoria e conoscenza. Fu e rimane un capitolo molto particolare e molto importante nella storia dell'Archivio audiovisivo che, grazie proprio ad Ansano, si mosse da allora in questa direzione con una tempestività sorprendente.

Negli Annali n.2 del 1999, nel saggio introduttivo "Vent'anni: memoria e futuro" firmato da Giannarelli e da me, che ricoprivamo rispettivamente le funzioni di presidente e segretario generale, a proposito della catalogazione, scrivevamo:

La concezione elaborata a proposito della catalogazione si svincola dalla tradizione catalografica la quale,ispirata dalla biblioteconomia classica,riconosceva in negativo i materiali audiovisivi: noi sosteniamo infatti che non si tratta di "nonbook material", bensì di espressioni di un nuovo linguaggio il quale nasce insieme alla tecnica che lo produce, che ha una sua dignità pari a quella di tutti gli altri linguaggi culturali e artistici e che necessita di una descrizione apposita,autonoma corrispondente alla complessità con cui si manifesta sotto il profilo tecnico e di contenuto. Insieme, la catalogazione elaborata intende anche rispondere alle esigenze di un'utenza larga

e non specialistica, deve avere quindi una chiarezza e un'ampiezza che la rendano accessibile a tutti. Insomma è un altro caso in cui emerge la non neutralità di una pratica culturale anche specialistica com'è la funzione catalografica.[1]

Naturalmente, parallelamente agli aspetti della catalogazione, non potevano non essere affrontati quelli relativi alla conservazione, che ponevano altrettanti problemi urgenti e soprattutto costosi per un Archivio come il nostro, che aveva pochissime risorse. Ansano si pose subito il problema dell'utilizzo delle nuove tecnologie, dai riversamenti su nastro videomagnetico alla digitalizzazione, che permettevano non solo operazioni di restauro conservativo a costi sostenibili, ma ampliavano il raggio della diffusione e della socializzazione dei documenti filmici.

Mi interessa infine sottolineare un aspetto con il quale l'Archivio audiovisivo ha sempre cercato di misurarsi, innovando una tradizione caratterizzata prevalentemente dalla funzione conservativa dell'Istituto, cioè quella della produzione della documentazione filmica, ovvero la registrazione audiovisiva di eventi e situazioni quasi sempre trascurate, ignorate dagli apparati dominanti, grandi e piccoli.

Ma un organismo come l'AAMOD come avrebbe dovuto e dovrebbe affrontare la questione della documentazione audiovisiva dei fatti, dei fenomeni, degli avvenimenti che quotidianamente si verificano? Come superare una documentazione descrittiva per approfondire l'indagine, per restringere il campo di analisi dalla "descrittività" giornalistica a un'analisi più circostanziata, più verticale e quindi meno generica?

A questi interrogativi Ansano Giannarelli rispondeva che forse era necessario intraprendere una sperimentazione continua. Dopo un periodo di assenza dall'attività dell'AAMOD, all'inizio del 2010, Giannarelli, con altri garanti, promosse un gruppo di lavoro proprio sulla documentazione filmica, per riprendere un discorso, purtroppo interrotto, ribadendo l'importanza di realizzare una documentazione filmica e sottolineando la necessità di esprimere un punto di vista critico.

1 A. Giannarelli e P. Scarnati, *Vent'anni: memoria e futuro*, in «Annali 2», Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1999, p. 19.

Dopo aver raccomandato quanto fosse importante curare la qualità della progettazione e della registrazione, sottolineò ancora il valore autonomo dei materiali raccolti, in quanto documenti audiovisivi anche "non finiti", con la possibilità di essere la base per successivi interventi di montaggio per realizzare prodotti finiti, ovvero pronti per un "riuso".

Subito dopo la sua costituzione, poco più di un anno fa, il gruppo di lavoro discusse i temi sui quali intervenire; furono quindi individuati quelli del lavoro, della scuola, della casa, del territorio e del dissesto idrogeologico. In rapporto alle proprie forze e risorse, il gruppo di lavoro decise di dare la precedenza al tema del lavoro, scegliendo in particolare come ambito degli interventi lo ***Statuto dei lavoratori***, nato nel 1970, spesso non applicato o violato, poco conosciuto dalle giovani generazioni di lavoratori.

Un tema quindi, dove la dinamica tra memoria e attualità è fortemente evidente.

Un esempio concreto di politica culturale.

Ansano Giannarelli e la tutela degli "archivi di cinema". Una lezione continua…

Letizia Cortini,
Fondazione Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico

Ho conosciuto Ansano Giannarelli nel 1999. Nel 2000 iniziai a collaborare con lui all'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Avevo avuto già modo di ascoltarlo in seminari e convegni dedicati al tema del trattamento dei documenti audiovisivi. La mia formazione di archivista paleografo, "tradizionale", con una tesi post laurea, allora sperimentale, sulla tutela dei patrimoni di immagini in movimento (in particolare dell'Istituto Luce e delle Teche Rai) mi aveva portato ad approfondire una serie di temi attraverso i suoi saggi e interventi. Sono rimasta colpita e affascinata, fino alla fine della sua vita, dall'impegno e dall' "immersione" di Ansano, con la testa e con il cuore, a 360°, nelle questioni della tutela e della valorizzazione del "cinema" *tout court*; trovavo soprattutto incredibile che un regista si potesse tanto appassionare, e con competenze e intuizioni ben superiori a quelle degli stessi specialisti del settore, anche ad argomenti quali la descrizione dei documenti audiovisivi, la gestione dei patrimoni audiovisivi, la loro catalogazione, il restauro, la fruizione.

Inizialmente non capivo bene la sua ostinata determinazione nell'affermare il valore di qualsiasi elemento filmico in un archivio, ai fini anche del *riuso creativo*. Non capivo bene nemmeno cosa lui intendesse per *riuso*, né la differenza con l'*uso* delle immagini. Intuivo soltanto l'importanza della distinzione tra *finito*, *non finito*, *girato*, *materiale di raccolta*. C'era allora, negli anni novanta, ma forse tuttora, una sorta di "piatta" e non approfondita riflessione, direi una mancanza di "profondità di campo" nell'approccio "furioso" alla catalogazione informatizzata di questi beni – in particolare dalla metà degli anni novanta del Novecento –, ai fini del loro recupero per consentirne anche lo "sfruttamento" (culturale ed economico). Ma per Ansano si trattava di valorizzare i documenti d'archivio per un loro riuso creativo, nel rispetto degli stessi e certamente non per sfruttarli e "consumarli banalmente", o, peggio ancora, in modo non corretto.

Non entro nel merito di spiegazioni, illustrazioni, argomentazioni che il lettore troverà ampiamente articolate negli scritti di Ansano contenuti in questo volume e nelle brevi introduzioni ad essi, a cura della sottoscritta.

La lezione "altra" di Cesare Zavattini per "un cinema subito", vivo, aderente alla realtà, strumento di conoscenza e di cambiamento della realtà, che potesse diventare democraticamente alla "portata di tutti", Ansano l'ha applicata anche ai documenti audiovisivi d'archivio: documenti da catalogare con rigore e aderenza ai loro contesti di produzione, considerati sempre come fonti, da rendere soprattutto accessibili a tutti, al mondo della scuola, ai giovani che volessero sperimentare, ai docenti che volessero utilizzarli per l'insegnamento della storia, ma anche di altre discipline, oltre che a registi e studiosi di cinema.

Ciò che i documenti audiovisivi narrano non lo possono raccontare altre fonti o altri linguaggi, e non avere la possibilità di accedere a questa parte fondamentale della memoria del Novecento, sia per conoscerla attraverso gli innumerevoli punti di vista degli autori, dei produttori, dello "spirito del tempo" che ha contribuito a realizzarla, e senza, al tempo stesso, poterne usufruire per sperimentarne il linguaggio specifico, era inconcepibile per Ansano. Infatti la sua "idea", e potremmo dire anche "ideale", d'archivio audiovisivo era avanzatissima, come il lettore potrà verificare.

La sua ostinata passione per questi temi ci lascia il sapore dell'utopia di una libertà assoluta nell'uso creativo di queste fonti, che giungeva in Ansano fino all'ipotesi, comunque sentita come "problematica", di un totale superamento del diritto d'autore. Aveva accolto con estremo interesse, e, anche in tal caso, con passione e curiosità, le nuove prospettive offerte dal copyleft e dalle licenze creative commons, fin dalla loro prima diffusione[2].

Ansano Giannarelli mi ha lasciato soprattutto una lezione di militanza, di etica, di impegno appassionato nell'affrontare le questioni relative alla diffusione e alla valorizzazione del cinema, in particolare documentario e di documentazione, e al trattamento di queste fonti e di quelle ad esse correlate, di qualunque tipologia. Ca-

2. Cfr. A. Giannarelli e L. Cortini, *Diritto d'autore, copyright e copyleft nell'audiovisivo. Norme e posizioni a confronto*, Annali 13, Fondazione archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Effigi Edizioni, 2010.

pire, grazie a lui, cosa significasse il processo produttivo di un film e cosa e quanto si "producesse" durante le sue fasi di realizzazione, in termini di documentazione di ogni tipo, è stata una lezione incredibile, per una "messa a fuoco" nitida sulle questioni del recupero e dell'organizzazione di un *complesso documentario filmico*.

La curiosità e l'esigenza di non accontentarsi di facili e immediate soluzioni, spesso solo di tipo tecnologico (campo che pure lo ha sempre incuriosito moltissimo fino all'ultimo), ai fini della conservazione e della valorizzazione dei documenti audiovisivi, sono stati altri tratti distintivi del fervore intellettuale di Ansano, per il quale ogni scelta, in ambito di salvaguardia di questi patrimoni e di queste fonti, oltre che tecnologica, nonché culturale, presupponeva sempre una posizione e una concezione anche politiche.

Se ho avuto la possibilità di imparare, scoprire, godere, nel lavorare in questo ambito e, a mia volta, di poter trasmettere l'amore per le fonti filmiche, per la "storia della documentazione audiovisiva", per la loro tutela e valorizzazione, lo debbo ad Ansano e naturalmente all'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Grazie per questo e per tanto altro!

Il punto di vista

Ansano Giannarelli

Il testo che segue è la bozza del primo capitolo di un volume dedicato agli archivi audiovisivi al quale stava lavorando e continuamente pensando Ansano Giannarelli, fino a poco prima di morire. Per questo abbiamo deciso di proporlo nella parte introduttiva ai suoi scritti, dal momento che assolve molto bene alla funzione di introduzione agli gli scritti che seguiranno. Quasi tutti i temi di questo testo ricorreranno in quelli successivi, dagli anni ottanta al 2011, così come si sono venuti evolvendo o definendo sempre meglio in Ansano.

Ansano Giannarelli esordiva quasi sempre, all'apertura di una lezione, di un intervento, di una comunicazione dicendo che quello che avrebbe detto non sarebbe stato altro che il "suo punto di vista", così come "un punto di vista" è sempre presente in ogni forma di comunicazione, a cominciare da quella audiovisiva. Il volume a cui lui stava lavorando, come anticipato nell'ultima sua testimonianza scritta relativa ad esso e proposta in apertura a questo *Annale*, doveva stimolare a riflettere sulla memoria audiovisiva in generale, oltre a trattare delle strutture di conservazione dei documenti filmici e delle modalità di trattamento dei patrimoni audiovisivi.

Tra i file, consegnati in archivio da Ansano Giannarelli già prima di morire, abbiamo trovato delle cartelle (alcune con qualche testo di seguito riportato, nonché raccolte di testimonianze e saggi di altri autori, altre vuote) le cui denominazioni avrebbero potuto/dovuto coincidere con l'indice tematico del volume che desiderava realizzare:

Cap. 1 – Il punto di vista
Cap. 2 – Il lungo cammino verso gli archivi
Cap. 3 – Il percorso della comunicazione iconica
Cap. 4 – Forme e cronologia della comunicazione tecnologica
Cap. 5 – Strutture di conservazione
Cap. 6 – Punti di vista delle strutture
Cap. 7 – Tecnologia e linguaggio
Cap. 8 – Prodotti, documenti, opere
Cap. 9 – Funzioni delle strutture
Cap. 10 – Catalogazione
Cap. 11 – Professionalità
Cap. 12 – Appendice con Cronologia
Indici
(ndr)

La materia trattata

Questo studio riguarda strutture di conservazione indicate fin dal titolo come archivi audiovisivi Il campo d'indagine di questo studio è quello degli *archivi audiovisivi* e del loro contenuto, *immagini dinamiche e suoni* conservati su varie tipologie di supporti fisici.

Si tratta di documenti che cominciano a essere realizzati nella seconda metà del sec. XIX. Sono documenti che hanno una loro natura particolare. Esistono come oggetti concreti, pellicole ottiche, nastri magnetici, dischi, schede di memoria informatiche, che sono definiti nel loro insieme con un termine generico *supporti*. Con questa parola si vuole indicare il fatto che quegli oggetti concreti sulle loro superfici o al loro interno contengono strati di differenti elementi chimici sui quali forme di energia (onde provenienti dall'esterno producono *segni*. Questi segni sono fisicamente rilevabili, perché si presentano come dislocazioni multiformi in sequenza degli elementi chimici. Ma quei segni manifestano la loro specifica natura soltanto se sono percepiti dai sensi della vista e dell'udito; ma, per essere quindi *visti e uditi,* i supporti che contengono quei segni devono *muoversi* attraverso strumenti tecnici.

Origini e destinatari del testo

Questo testo si basa su una duplice esperienza: quella di una serie di corsi su questa materia che ho tenuto all'Università della Tuscia, nella facoltà di conservazione dei beni culturali, negli anni 1999-2006[1,] e quella svolta all'interno della Fondazione Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico, del quale sono stato uno dei soci fondatori, e poi presidente dal 1995 al 2004. Esso utilizza, rielaborandoli, scritti già apparsi in varie sedi.

---

1 In questo periodo – 7 anni – il corso che ho curato presso la Facoltà di conservazione dei beni culturali dell'Università della Tuscia (Viterbo) ha avuto due nomi: il primo è stato "Conservazione di documenti di archivio non cartacei", che risentiva di una concezione archivistica e biblioteconomica di "superiorità" dei documenti cartacei: si veda più avanti nel testo il riferimento ai "non-book materials"; poi è avvenuta la modifica in "Archivi audiovisivi". Essendo un docente a contratto, la legge prescrive una interruzione dopo 7 anni. Mi ha sostituito – dietro mio suggerimento – il prof. Antonio Medici, critico cinematografico, che ha avuto una lunga collaborazione con la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, e che insegna anche cinematografia documentaria presso l'Università di Roma 3.

Una regola utile nella comunicazione è l'individuazione dei destinatari. In questo caso, ritengo che il testo possa dare una serie di informazioni utili a più categorie di lettori:

- studenti di corsi di conservazione di beni culturali
- studenti di biblioteconomia e archivistica nelle facoltà di lettere e di scienza delle comunicazioni
- addetti[2] agli archivi, nelle biblioteche, nei musei, nelle cinetechemediateche
- insegnanti delle scuole dell'obbligo e superiori che utilizzano i documenti audiovisivi e multimediali nella loro didattica[3]
- chi lavora comunque, a diversi livelli, in enti, istituti, istituzioni associazioni culturali che agiscono nell'ambito dell'archiviazione.

Il settore degli archivi audiovisivi e multimediali è destinato a una progressiva espansione come numero di strutture, e quindi inevitabilmente anche come numero di addetti, a livelli differenti di specializzazione, che naturalmente possono crescere attraverso la formazione permanente, la partecipazione a corsi di specializzazione, a master post-universitari, ecc. Ma mi piace anche ipotizzare un altro ambito in cui almeno alcune, se non molte, delle indicazioni che saranno date in questo testo possono essere utili. Mi riferisco a quella che è sicuramente una diffusione crescente di archivi personali o individuali, che raccolgono soprattutto prodotti culturali di tipo audiovisivo e sonoro (videocassette, CD-Rom, DVD), attraverso due fonti: una è l'acquisizione di immagini e suoni attraverso la pratica sempre più ampia dello "scaricamento"[4] dalle reti tv digitali e dai siti web soprattutto di film (in prevalenza di finzione, ma an-

2 Uso questo termine generico e generale proprio perché le figure professionali interessate alle questioni che sono la materia di questo testo sono in evoluzione, e vanno da quelle consolidate e tradizionali – per le quali si pone però l'esigenza di un adeguamento dei loro saperi alle nuove necessità imposte dalla sviluppo vertiginoso che c'è stato in questo settore – a quelle "nuove", anche nelle definizioni ("documentalisti"), delle quali devono essere ancora definiti non soltanto i percorsi formativi, ma i livelli diversi di mansioni che possono dover svolgere nella loro attività. Si veda il capitolo dedicato alle professionalità, in particolare il paragrafo "La professionalità del documentalista audiovisivo e multimediale" [L'autore non ha poi potuto realizzare il capitolo e il paragrafo citati, ndr].

3 A questo proposito, una formazione di base degli insegnanti sulle tematiche dell'archiviazione audiovisiva (conservazione, uso, riuso) è un'esigenza sempre più avvertita.

4 Ho tradotto così il termine sicuramente più diffuso di *download*.

che documentari) e di musica; e l'altra è la crescita esponenziale della registrazione di immagini e suoni a livello individuale, attraverso l'esplosione delle nuove tecnologie che hanno messo a disposizione strumentazioni di uso molto semplice[5]. Mi appare auspicabile che maturi l'esigenza di un passaggio dall'attuale sistema generalizzato di accumulo disordinato e disorganico a una organizzazione più razionale dei materiali raccolti, anche in funzione di un loro uso più ampio di quelli che sono oggi dominanti, quasi esclusivi, della visione e dell'ascolto: e anche in questo caso una conoscenza di elementi fondamentali dell'archiviazione audiovisiva e multimediali non può che essere utile.

Il punto di vista di chi scrive

Questo primo capitolo ha anche una funzione di premessa. E penso sia doveroso – proprio per mettere i lettori fin dall'inizio in una posizione consapevole – chiarire preliminarmente qual è il "punto di vista" di chi scrive.

È utile ricordare una delle sue definizioni:

"Punto di vista: quello dal quale viene osservato l'oggetto; fig. modo particolare d'intendere o di valutare una realtà. Dal suo punto di vista ha ragione"[6].

Quella del "punto di vista" è una questione della quale mi sono occupato anche in rapporto ad altri contesti, per esempio quello del linguaggio filmico. E implica una scelta precisa nel dilemma filosofico "obiettività-soggettività". In un senso molto lato, fa parte di quella problematica indicata recentemente dai massimi livelli del pensiero religioso cattolico come "relativismo culturale", nel quale si individua uno dei mali del mondo contemporaneo. È utile, o forse è soltanto corretto, che chi legge sappia che chi scrive si colloca, nella sua modestissima dimensione, tra coloro che sono indicati come un pericolo epocale per la civiltà umana; e già questo comporta l'esclusione – "per la contraddizion che nol consente"[7] – di una contempo-

5 Tratterò più avanti anche delle contraddizioni di questo fenomeno.

6 Definizione tratta da G. Devoto-G. C. Oli, *Vocabolario illustrato della lingua italiana,* Le Monnier..

7 Dante Alighieri, *La divina commedia*, Inf. XXVII 112-123:
… ch' assolver non si può chi non si pente,
né pentere e volere insieme puossi

ranea pratica da parte mia dell'oggettività (che peraltro considero illusoria). Pertanto questo testo sarà soggettivo, esprimerà quindi le mie idee e le mie posizioni, che sono maturate nel corso di un'attività pratica e di una riflessione teorica. Chi legge potrà avere idee e posizioni diverse o contrarie, in tutto o in parte: e in ogni caso quella che mi propongo non è una "campagna di evangelizzazione" (se questo termine appare, usato da me, come leggermente blasfemo, adopererò quello diffuso dalla liturgia comunista, di "proselitismo"): no, non mi propongo di fare "proseliti", appunto, ma soltanto di esporre idee che – questo sì – sono sicuramente minoritarie e quindi poco conosciute, poco esaminate, poco contraddette, per la tendenza crescente non al confronto, anche conflittuale, tra posizioni diverse, ma invece ad accantonare, rimuovere o addirittura eliminare le diversità, ignorandole: insomma, la spinta a un "pensiero unico".

In più, rispetto alla materia trattata, il mio percorso formativo[8] non è quello "canonico" di coloro che se ne occupano "normalmente". Nella mia esposizione si potranno pertanto rintracciare non solo mancanze di richiami a posizioni consolidate, ma anche ipotesi eterodosse e "tendenziose". Peraltro, la circostanza che le posizioni espresse nelle pagine che seguono siano personali, e non pretendano di avere un carattere di obiettività e quindi di verità generale, è consona al fatto che quello delle immagini fotodinamiche è, tra le attività umane contemporanee, un ambito in cui è diffuso, più che in altre, un livello elevato di soggettività delle opinioni.

Matuszewski – Benjamin

Ci sono due personaggi ai quali mi piace fare riferimento in questo primo capitolo, proprio perché costituiscono un esempio appropriato a proposito del "punto di vista" e della sua eliminazione, quando sia "scomodo".

Verso il primo – Boleslaw Matuszewski – c'è un debito di etica

---

per la contraddizion che nol consente".
Oh me dolente! come mi riscossi
quando mi prese dicendomi: "Forse
tu non pensavi ch' io loico fossi"!

8 Ho svolto a lungo un'attività come regista e la continuo periodicamente tuttora.

intellettuale, una necessità resa ancora più evidente proprio dallo studio per ora solitario[9] che gli è stato recentemente dedicato, il quale mette in rilievo come siano dovuti passare circa cinquant'anni prima che si cominciasse a riflettere sulle proposte avanzate da questo pioniere non soltanto del cinema, ma di una concezione assolutamente avanzata dei documenti filmici, intuita pressoché contemporaneamente alla nascita del nuovo straordinario linguaggio costituito dalle immagini in movimento. Matuszewski è un nome citato talvolta tra i pionieri della archivistica filmica ma probabilmente sulla base di notizie sommarie. Nel più anticipatorio dei suoi scritti, *Una Nuova Fonte della Storia*, 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."

E già questa affermazione è rivoluzionaria (o eversiva: proprio secondo i punti di vista). fatta diversi anni prima che nel 1929 sorgessero gli *Annales,* la rivista fondata dagli storici francesi Marc Bloch e Lucien Febvre, determinando quello che è stato considerato come un vero e proprio movimento storiografico, con la proposta di un confronto permanente tra storia e scienze sociali, ponendo le premesse per un'attenzione anche a documenti diversi da quelli cartacei, che avevano una sorta di carattere sacrale[10]. Siamo nel 1898. In quegli anni iniziali nei confronti del cinema prevale – e prevarrà per anni, nella cultura ufficiale – l'opinione espressa ancora nel 1913 dallo zar Nicola II, il quale 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…"[11].

Era lo stesso zar che – per fortunata incoerenza – consentiva nella sua sfera privata e pubblica l'uso di questa nuova invenzione in un'applicazione che oggi si chiamerebbe di "cinema familiare": magari non era lui a effettuare le riprese che lo riguardavano con la

9 G. Grazzini, *La memoria negli occhi – Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci, 1999. Il testo ricostruisce la storia di questo personaggio e mette a disposizione tutti i testi dallo stesso elaborati.

10 Il nome completo era *Annales d'histoire économique et sociale*, che poi si trasformerà nel 1946 in *Annales. Economies. Sociétés. Civilisation,* e dal 1994 in *Annales. Histoire et sciences sociales*. Personalità di rilievo che ne hanno fatto parte sono Fernand Braudel, Jacques Le Goff, George Duby.

11 In *La memoria negli occhi* cit., p. 34.

sua famiglia e nelle cerimonie ufficiali, forse erano opera di un suo aiutante di corte, ma resta il fatto che furono realizzati documenti di grande interesse storico: molte di queste riprese furono utilizzate dalla regista sovietica Esfir Šub in quello che è considerato uno dei primi film a base totale di archivio, *La caduta della dinastia dei Romanov* (Urss, 1927, 67')[12].

Ma Matuszewski non si limita all'intuizione sopra indicata: propone la "Creazione di un deposito di cinematografia storica", indicando la necessità di una normativa riguardante il "deposito legale", qualcosa che in Italia esiste, in modo peraltro assai approssimativo, da pochissimo tempo; e così anticipa di circa trent'anni la nascita delle prime cineteche (a parte gli archivi di alcune strutture produttive che per fortuna conservarono parte della loro produzione). Per non parlare della considerazione del film come "fonte per la storia": E c'è voluto ancora più tempo prima che gli studiosi accettassero di inserire i documenti fotografici e filmici tra quelli d'interesse storico: sarà l'opera di studiosi e sociologi francesi come Marc Ferro e Pierre Sorlin, in anni tutto sommato recenti, a diffondere anche in quest'ambito le innovazioni della storiografia degli *Annales*[13].

Voglio avanzare un'interpretazione provocatoria.

A me sembra evidente che il silenzio che per decenni ha relegato nell'oblio un personaggio come Matuszewski e le sue anticipazioni singolarmente preveggenti sia dovuto soprattutto al fatto che si trattava di un personaggio sicuramente non appartenente alle élites accademiche (o politiche), essendo un "tecnico", un "semplice" operatore di ripresa delle cineattualità dei fratelli Lumières. Matuszewski è un "pratico": eppure le sue riflessioni e anticipazioni sono molto più avanzate delle considerazioni di chi si occupa del cinema, fin dai suoi primi anni, da un punto di vista teorico e storico; e "pratici" sono del resto anche i primi grandi teorici sovietici (Dziga Vertov, Ejzenstejn, Kulešov, Pudovkin). È soltanto una coincidenza che le elaborazioni più ricche di sviluppi siano fatte da persone che "fanno teoria" dall'interno dei processi produttivi concreti che vivono, e

12 In Italia, una copia è conservata dall'Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico.

13 Si vedano M. Ferro, *Cinema e storia*, Feltrinelli, 1980 (si tratta di una ricerca effettuata nel 1976), e P. Sorlin, *Sociologia del cinema,* Garzanti, 1979 (prima edizione francese del 1977).

non da puri "teorici"? E d'altra parte il cinema, nato nell'atmosfera degli spettacoli dal vivo, dei varietà, dei circhi, insomma nell'ambito di forme di spettacolo e intrattenimento destinati alle classi subalterne, che non frequentavano i teatri della borghesia, nasce e si sviluppa con una sorta di "complesso d'inferiorità", che induce chi è interessato a questo nuovo linguaggio a ricercare legittimazioni in altri linguaggi espressivi (teatro, pittura, letteratura). È un complesso che durerà a lungo, oltre cinquant'anni, soprattutto nelle culture europee. Sotto questo profilo, la "cultura alta", quella che avrebbe il dovere di analizzare e di prevedere, non dette una grande prova di capacità in tal senso: e per un lunghissimo tempo. Aveva intuito molto di più le implicazioni larghissime del nuovo linguaggio, che nasceva da una tecnologia, un giornalista dal nome sconosciuto, che proprio nei giorni della prima proiezione pubblica a Parigi organizzata dai fratelli Lumière avanzava un'interpretazione molto avanzata proprio sul piano della psicologia di massa, quando scriveva:

> quando l'uso di tali apparecchi si diffonderà tra la gente e tutti potranno fotografare i loro cari non più in stato di immobilità ma in movimento, in azione, nei gesti familiari e con la parola sulle labbra, allora la morte cesserà di essere assoluta[14].

La lungimiranza dell'intuizione dello sconosciuto giornalista è confermata da una notizia apparsa su recentemente sulla stampa[15]:

Washington. Una video-tomba a energia solare, posta sulle lapidi, con la quale ascoltare la voce dei propri cari defunti mentre le immagini della loro vita scorrono sullo schermo […] L'idea del video come tributo alle persone scomparse negli Usa non è nuova: già oggi alcune pompe funebri offrono alle famiglie la possibilità di creare filmati del caro estinto, accompagnati da una colonna sonora.

---

14 Il testo è attribuito a un "giornalista evidentemente affascinato" da Emmanuelle Toupet, conservatrice del dipartimento di Arte e Spettacolo presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, in *Il cinematografo invenzione del secolo*, Universale Ellecta/Gallimard, ed. francese 1993, ed. italiana 1994, dove è riferito tra virgolette. Il grassetto è mio, perché la frase del giornalista sul cambiamento di un tabù millenario come la morte mi appare di grandissima importanza [Si tratta della traduzione non letterale di un testo pubblicato su «La Poste» il 30 dicembre 1895, *ndr*.].
15 «*La Repubblica*», 10 agosto 2005.

C'è un sintomo paradigmatico della "sufficienza" con la quale per decenni il cinema è stato considerato dalla cultura accademica ufficiale. Nel 1952 appariva in Italia una nuova rivista, *Cinema nuovo*, che sarebbe stata per tanto tempo una delle pubblicazioni più importanti per la diffusione di una cultura cinematografica nel nostro paese. Nel 1952 erano già state realizzate, nel corso della storia del cinema (per ricordare alcune delle esperienze più significative), le opere di Griffith e di Chaplin, di Ejzenstejn e di Pudovkin, c'era stata l'avanguardia francese degli anni '20 (Buñuel, Clair, Cocteau, Mar Ray…), l'espressionismo cinematografico tedesco che precede il nazismo (Murnau, Lang, Wiene…), il realismo francese di Carné e di Renoir, le esperienze del cinema documentario di Flaherty, Greerson, Murnau, Ivens, il neorealismo di Rossellini, De Sica e Zavattini: una grande quantità di opere di altissimo valore artistico che hanno sicuramente fatto ammettere questa nuova forma espressiva nell'empireo dell'arte. Ma evidentemente il direttore della rivista, Guido Aristarco, avvertiva ancora la necessità di una legittimazione, tanto da indurlo a presentare, nel primo numero della rivista, una testimonianza di una personalità, dominante nella filosofia di quegli anni in Italia, che riconoscesse che "un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire": l'affermazione è di Benedetto Croce, del quale è superfluo ricordare il peso che ha avuto nella cultura italiana di gran parte del XX secolo. Croce ammette il "malumore o […] la diffidenza di cui uomini di fine gusto dànno segno sovente verso il cinematografo", e li spiega come riferiti "ai pervertimenti che l'intervento degli interessi industriali favorisce per soddisfare le esigenze extraestetiche del pubblico". In una nota alla lettera, si legge anche un brano della testimonianza di un altro letterato importante, che si è a lungo occupato di cinema, Emilio Cecchi.

Circa dieci anni fa, ebbi modo di interrogare sul cinema Benedetto Croce. Mi rispose, con qualche mia meraviglia, che a quella fusione di dramma o racconto e d'immagini visive, non gli pareva potersi negare piena qualità d'arte.[16]

Se questo era il clima culturale complessivo alla metà del secolo

16 *Un "chierico" che non ha tradito*, titola Guido Aristarco la lettera di Croce a p. 6 di *Cinema nuovo*, n.1, 15 dicembre 1952, La scuola di Arzignano editrice.

scorso, si può immaginare quindi facilmente l'assoluta mancanza di reazioni che ci fu alle proposte anticipatrici avanzate sin dal 1898 da un fotografo e cine-operatore delle origini come Matuszewski.

Ma non è un caso isolato.

C'è infatti un altro personaggio su cui si esercita un'operazione, permanente da molti anni, di rimozione. È Walter Benjamin, le cui elaborazioni filosofiche che ci interessano in questa sede risalgono agli anni '30[17].

C'è un primo elemento da considerare. Nelle sue elaborazioni concettuali, Benjamin si occupa di questi "oggetti" (sia pure nella loro accezione di opere d'arte[18]) individuando la "riproducibilità" come nuovo carattere da prendere in considerazione da un punto di vista estetico. Infatti il carattere essenziale della loro origine tecnica rende possibile la loro duplicazione in più copie: ma questo non è concepito come un elemento negativo; esse perciò hanno una natura del tutto diversa rispetto all' "esemplare" unico di una secolare tradizione artistica, che è connotato da un valore speciale, un'"aura" la definisce Benjamin, per la quale chi guarda un quadro come la Gioconda di Leonardo prova un' "emozione", derivante appunto dalla consapevolezza dell' "unicità", aura che non avverte invece davanti a una "copia" – anche ottima – dello stesso quadro: naturalmente se sa che si tratta di una copia![19] Se quest' "aura" è comunque

17 W.Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, 1966 (più volte rieditata). Non è questa 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" n.6 del 1996: al governo c'era il centrosinistra, 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 individuarlo in tre strutture responsabili *del patrimonio artistico e ambientale, delle tecnologie culturali, della formazione.*

18 Su questo si veda più avanti, in questo volume, il capitolo dedicato alla terminologia e alle definizioni, come quella di "film": un tema, come si vedrà, di profondo conflitto culturale. [Ansano Giannarelli non ha poi potuto scrivere il capitolo a cui fa riferimento in questa nota *ndr*].

19 A questo proposito è utile ricordare un film che è anche un "saggio" sul concetto di falsità nell'arte (e di tanti altri aspetti), *F for Fakes (*Verités et mensonges), di Orson Welles (1975).

avvertita da uno spettatore in rapporto a un film "opera d'arte", ciò non avviene osservando la materia inerte della pellicola, tra l'altro racchiusa in scatole di metallo (e che spesso lo spettatore non vede), ma si "sprigiona" dallo schermo durante la proiezione sullo schermo, che "svanisce", insieme all' "aura", appena terminata la proiezione. L'evoluzione tecnologica ha agito su questo terreno in modo profondo, e ne tratterò più avanti.

Un secondo aspetto della riflessione di Benjamin da sottolineare è quello della necessità di ricordare sempre, a proposito della registrazione (e quindi della riproduzione) delle immagini fotografiche dinamiche, che quello filmico è un linguaggio iconico dinamico (e dagli anni '30 iconico-sonoro: ma la registrazione del suono risale all'800, e diventa comunicazione di massa con la radio) e che per la sua stessa esistenza sono indispensabili strumenti tecnici (se non si possono "muovere" i supporti su cui esistono le registrazioni, se non si fanno "scorrere" in una apparecchiatura, un film in pellicola o in videonastro è materia inerte, che in quanto tale dà a chi la tratta, la tocca, la osserva, poche informazioni sul suo aspetto esteriore e di natura tattile, ma è totalmente "muta" sullo specifico linguaggio che "contiene". Si stabilisce in questo modo un rapporto di importanza primaria tra il film e la tecnologia, ma anch'esso sottovalutato in tutte le sue implicazioni: e questa sarà materia dei due prossimi capitoli.

GLI SCRITTI DI ANSANO

Ansano Giannarelli alla moviola con gli studenti Foto di Antonio Spino, Lugo 1992

Premessa allo statuto dell'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio[1]

in *Modello d'archivio audiovisivo*, Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, Roma 1981, pp. 91-92

L'ASAMO si costituì in associazione il 20 novembre 1979, con la denominazione Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (Asamo). In un documento filmico che riprende la seduta di costituzione, tra i soci fondatori si riconoscono intellettuali, giornalisti, studiosi di discipline diverse, tra cui scienziati, registi, politici, militanti della sinistra italiana: G. Arnone, C. Bernardini, G. Cesareo, G. Chiarante, I. Cipriani, B. Ghiglia, A. Giannarelli, F. Maselli, F. Mussi, R. Napolitano, F. Ottolenghi, L. Pavolini, G. Procacci, P. Scarnati, E. Scola, B. Trentin, L. Vanni. Le fonti cartacee raccontano che fossero rappresentati per delega anche G. Amendola, A. Andriani, S. D'Albergo, F.M. De Sanctis, P. Ingrao, R. Ledda, P. Spriano, C. Zavattini. Quest'ultimo è stato il primo Presidente dell'Archivio dal 1979 al 1989.

Nel 1983, durante la presidenza di Cesare Zavattini, amico dell'allora Presidente della Repubblica Sandro Pertini, fu avviata la pratica per il riconoscimento dell'associazione in Fondazione culturale, ottenuto nel 1985 (Dpr 43/1985). Venne allora cambiata la denominazione in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod). Il patrimonio dell'Archivio audiovisivo venne per la prima volta riconosciuto di notevole interesse storico dalla Soprintendenza archivistica per il Lazio. Nella *Premessa* al primo statuto dell'Asamo, del 1979, redatta da Ansano Giannarelli vengono esplicitati i caratteri innovativi dal punto di vista politico-culturale dell'associazione. Caratteri e finalità che ne hanno fatto e ne fanno tuttora un organismo unico di conservazione e trattamento di un patrimonio filmico eccezionale, al tempo stesso di militanza, con finalità di utilità storico-sociale nonché produttive con il riuso creativo dei documenti audiovisivi. Una premessa, quella che segue, di grande respiro ideale. *(ndr)*

L'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio viene fondato sulla base del materiale fotografico, cinematografico, televisivo e sonoro raccolto nel passato dall'archivio dell'Unitelefilm.

Esso sorge come struttura autonoma e indipendente, aperta a

1 Si tratta della *Premessa*, a cura di Ansano Giannarelli, al primo Statuto dell'Associazione Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio, fondata nel 1980.

quanti si battono per la trasformazione della società italiana e per il rinnovamento culturale del paese.

I presupposti che hanno spinto i suoi promotori a fondare l'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio sono i seguenti:

1.

La considerazione che tutti i prodotti audiovisivi hanno innanzi tutto un proprio valore culturale autonomo; e hanno comunque sempre un valore di conoscenza che può concorrere, alla pari di qualsiasi altro documento, all'analisi scientifica dei processi storici, della vita degli uomini, della trasformazione dell'ambiente e della natura.

In questa prospettiva, particolare importanza assume l'utilizzazione larga e continua dei prodotti audiovisivi da parte di tutti i cittadini, per favorire lo sviluppo di coscienza critica nei confronti dei sistemi di comunicazione; e ciò in particolare nell'ambito della scuola, anche per concorrere ad adeguarla, nelle metodiche e nei contenuti, allo sviluppo complessivo della società.

2.

La considerazione del particolare valore che ha la cinematografia riguardante il movimento operaio in Italia e nel mondo, in quanto documentazione della storia di classi e di popoli che le culture delle classi dominanti hanno teso a sminuire, ignorare, emarginare, ostacolare.

3.

La considerazione del particolare valore autonomo della documentazione audiovisiva, finora considerata interessante prevalentemente come fonte di materiale di repertorio per operazioni di montaggio.

4.

La considerazione della documentazione audiovisiva (registrata su qualsiasi supporto) come bene culturale.

Questa considerazione deve essere estesa ai prodotti di fantasia, di ricerca, di documentazione del reale, didattici e scientifici.

L'immagine e il suono (registrati su qualsiasi supporto) – anche quelli scartati ("varianti"), anche quelli mai diffusi, anche quelli di attualità giornalistica – sono sempre il risultato di un lavoro, indi-

viduale e collettivo, che va salvaguardato in quanto tale; e possono costituire documenti preziosi della storia quotidiana degli esseri umani in ogni suo aspetto.

Viceversa, nell'epoca della riproducibilità delle opere d'arte e dei prodotti culturali, si verifica l'apparente paradosso di una perdita permanente proprio dei prodotti audiovisivi realizzati con moderne tecnologie; perdita gravissima sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo.

Diffondere e affermare la considerazione della documentazione audiovisiva come bene culturale comporta una azione rigorosa e costante di sensibilizzazione di responsabilizzazione delle strutture – pubbliche e private, centrali e decentrate – e degli operatori culturali che svolgono la propria attività in questo ambito specifico. La realizzazione completa di questo obiettivo pone certamente complessi problemi economici, giuridici e organizzativi, che occorre affrontare in una programmazione complessiva del settore audiovisivo, nel quadro di una nuova e diversa utilizzazione delle risorse disponibili, finalizzate all'interesse della collettività.

5.

La considerazione della cinematografia come un bene culturale da diffondere e da socializzare in modo permanente (e tanto più nel caso di una cinematografia riguardante il movimento operaio), senza conservarla nel chiuso di musei e archivi a disposizione pressoché esclusiva degli specialisti.

Modello di archivio audiovisivo

in *Modello d'archivio audiovisivo*, Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, Roma 1981, pp. 47-55

Questo saggio è il risultato di un intervento di Ansano Giannarelli al primo seminario organizzato dall'Asamo nel 1981 sui temi annunciati nella *Premessa* al suo statuto. Con esso, egli avvia la lunga riflessione, condivisa da molti altri intellettuali impegnati nella "costruzione" di un "modello di archivio audiovisivo", sul senso e sulle necessità di battersi per il riconoscimento del valore di bene culturale dei patrimoni audiovisivi, senza alcuna distinzione gerarchica o estetizzante, e sull'importanza di creare reti e sistemi in modo da rendere sempre vivo e attuale il dibattito sul riuso creativo dei materiali filmici. Argomento quest'ultimo che allora appariva "provocatorio", nel sottolineare l'importanza di un accesso democratico e diffuso ai giacimenti audiovisivi, compresi, e forse soprattutto, quelli della Rai. *(ndr)*

Una prima considerazione che mi preme fare – anche in rapporto a ciò che vorrei dire in seguito – riguarda i caratteri e le finalità di questo seminario, che non vanno dimenticati per uno sviluppo organico della discussione.

Quando l'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio ha impostato e progettato il nostro seminario, aveva naturalmente presente il lavoro fin qui verificatosi in Italia per ciò che riguarda la progettazione di attività permanenti di conservazione/diffusione di materiali audiovisivi. E quindi sia le analisi e i dibattiti che le iniziative concrete che hanno avuto luogo in questi anni sulla questione delle cineteche – chiamiamole così, ora, per intendersi – regionali, nonché di altre strutture pubbliche quali l'Archivio della Biennale di Venezia, la Cineteca Nazionale, l'Archivio dell'Istituto Luce, la cinevideoteca della RAI, ecc. A questo proposito cito sinteticamente i seminari e i convegni di Cagliari, di Bologna, di Venezia.

Ma l'Archivio aveva anche presente che questo seminario dovrebbe essere propedeutico a un convegno pubblico da promuoversi, come scadenza, entro la fine del 1981, per sottoporre all'attenzione di tutte le forze interessate la proposta di un vero e proprio "sistema di archivi audiovisivi in Italia".

Ecco, è soprattutto in questa prospettiva che noi dovremmo porci in rapporto alle questioni che stiamo discutendo oggi.

Nell'introduzione di Giovanni Cesareo – molto ricca e stimolan-

te proprio per il suo carattere fortemente progettuale, che si proietta quindi nel futuro, anche se poi ovviamente occorre tener conto del passato e del presente, che convivono insieme – vengono posti diversi problemi sui quali, oltre a continuare a discuterli oggi, dovremmo lavorare ulteriormente, approfondendone l'analisi, una volta terminato questo seminario, e prima del convegno pubblico che appunto ci poniamo come prossimo obiettivo.

Un primo problema che mi sembra particolarmente interessante e significativo, per tutte le implicazioni che esso comporta, è quello relativo alla proposta che Cesareo fa di una vera e propria ridefinizione concettuale e teorica del termine di "audiovisivo".

In effetti, si tratta di un termine ambiguo e poco definito, anche da parte di chi lo usa per indicare un sistema, un processo produttivo, una serie di prodotti per i quali i termini tradizionali "cinema" e "televisione" si presentano come inadeguati nella loro parzialità settoriale. A questo uso molto ampio del termine "audiovisivo" si contrappone viceversa una concezione arretrata e riduttiva da parte di molti altri. Basti pensare che il Ministero dello spettacolo, attraverso la sua burocrazia, quando sente o legge il termine "audiovisivo" considera la materia non di sua competenza: tant'è vero che chiede la presenza – addirittura negli statuti degli enti o delle associazioni che presentano domande per finanziamenti previsti dalla legge – del termine "cinematografico". Insomma, nella concezione di molti, anche meno formalisti e conservatori dei burocrati del Ministero dello spettacolo, "audiovisivo" è riduttivamente inteso come "filmstrips" o "set" di diapositive, ecc.

Cesareo, a questo proposito, fa una proposta che rilancia una definizione del termine "audiovisivo" a un livello molto più alto, più onnicomprensivo; e pone – questo è l'aspetto a mio avviso particolarmente interessante – in questa definizione, l'accento sul momento del consumo e non del prodotto: valorizzando cioè il punto di vista della fruizione dei prodotti da parte dei cittadini.

Questo è un aspetto che, per le sue implicazioni teoriche ma anche pratiche, vale la pena di essere approfondito proprio in rapporto alla elaborazione progettuale di un "sistema di archivi audiovisivi"; e forse questo seminario potrebbe anche concludersi con la proposta di costituire dei piccoli gruppi di lavoro che approfondiscano nei mesi futuri determinati temi di rilevanza non indifferente, quale a me sembra quello che ho richiamato.

Un altro elemento messo in rilievo da Cesareo è il problema dei

diritti di proprietà del prodotto audiovisivo "classico": per intenderci quello cinematografico e televisivo. È un altro nodo decisivo, in quanto poi incide in modo determinante su quello che potrebbe essere definito il "diritto di circolazione" dei prodotti audiovisivi.

È una questione all'ordine del giorno, sul piano nazionale e internazionale, per molte forze: in primo luogo quelle più direttamente impegnate nel processo produttivo; e quindi gli autori, le strutture produttive. Ed è una questione che implica interessi "morali e materiali" molto precisi e di peso tutt'altro che indifferente. Le rivendicazioni portate avanti per esempio dagli autori cinematografici italiani e stranieri contengono aspetti anche molto positivi – nell'ambito di una ridefinizione del concetto di "diritto d'autore" – nel senso per esempio di impedire che si verifichino fenomeni tutt'altro che rari, come addirittura la perdita di opere cinematografiche o televisive; o nel senso di condizionare e comunque regolamentare l'utilizzazione spesso "selvaggia" che dei prodotti cinematografici e televisivi viene fatta dalle società di produzione e distribuzione cinematografica o dagli apparati televisivi, soprattutto privati: basti pensare ai "tagli" indiscriminati che tutt'altro che raramente vengono apportati ai prodotti per le più diverse ragioni, o alla loro diffusione televisiva periodicamente interrotta dalla pubblicità.

Ma è anche una questione sulla quale occorre avere un'attenzione seria, in quanto certe proposte, sia normative che economiche, relative al problema rischiano anche di configurarsi come una vera e propria "gabbia" per una diffusione dei prodotti audiovisivi possibile anche in ambiti privi di rilevanti risorse finanziarie; cosicché la circolazione dei prodotti resterebbe sostanzialmente accentrata – per il loro costo elevato – nei grandi apparati di diffusione. Sotto questo profilo, mi sembra quindi importante riesaminare quella che è tradizionalmente definita come "diffusione non commerciale": proprio per intervenire e condizionare un processo che altrimenti si imporrebbe come connotato esclusivamente da finalità "commerciali" e di lucro.

Ma in quest'ambito si pone poi anche un'altra questione, tutt'altro che secondaria: quella relativa alla possibilità di "intervenire" sui prodotti. E a questo proposito personalmente concordo del tutto sia con Cesareo che con la specificazione ancora più provocatoria che ha fatto Di Giammatteo. Ma questo "diritto" a "intervenire" sui prodotti – in sedi e in modi ovviamente diversi da quelli della fruizione di un'opera – a "manipolarli", a utilizzarli come "materiali"

per altre operazioni e sperimentazioni conoscitive, va sostenuto, rivendicato, "legittimato": anche in vista di una qualche regolamentazione, certo difficile anche a formularsi, ma necessaria se non altro "in negativo" (nel senso cioè di riconoscerne l'ammissibilità).

Per concludere su questo aspetto, insisto sull'importanza – anche per gli "archivi" audiovisivi, e tanto più se essi non vogliono essere soltanto strutture di raccolta e conservazione museale: Paola Scarnati e Marino, nella loro attività concreta di responsabili di archivi, potrebbero fare tanti esempi a questo proposito sulle difficoltà, gli ostacoli, gli impedimenti, i costi – di una regolamentazione internazionale del "diritto d'autore", e sulle grosse implicazioni che ne derivano. Esistono per esempio tendenze a instaurare sui materiali audiovisivi altri "diritti", anche legittimi, se vogliamo, come quelli degli operatori di ripresa soprattutto per quel che riguarda i materiali di "attualità", in cui effettivamente, in molti casi, gli "autori" sono gli operatori di ripresa. Ma il pericolo è che tutti questi "diritti" alimentino un processo di vera e propria privatizzazione dei prodotti audiovisivi, diminuendone ulteriormente, o almeno condizionando pesantemente la loro utilizzazione sociale.

Dopo aver sottolineato l'importanza a mio parere rilevante di due problemi affrontati da Cesareo, vorrei fare qualche osservazione invece su aspetti che nella discussione non sono ancora emersi con l'attenzione che meritano.

A uno di questi aspetti ha accennato, in termini anche polemici, Marino. Marino dice:

> Attenzione! Quando parliamo di un modello di archivio che deve muoversi con una strategia di ricerca, raccolta, conservazione e diffusione e addirittura di rielaborazione dei materiali, dobbiamo sempre ricordarci la situazione oggettiva e concreta in cui ci troviamo a questo proposito.

Ed è una situazione realisticamente connotata dal "vecchio": vecchie strutture, vecchie mentalità, vecchi atteggiamenti, che pesano in modo drammatico sulle prospettive di sviluppo. È noto a questo proposito il dato realmente impressionante dei sei milioni di metri di pellicola – sui dodici milioni di metri che sono il patrimonio dell'Istituto Luce – ancora e unicamente esistenti su supporto infiammabile. Sei milioni di metri, cioè circa 3.300 ore di «memoria storica», inutilizzati e in pericolo. Trasferirli su pellicola "di sicurez-

za" *(ndr)*, e quindi salvarli e renderli utilizzabili, è una delle tipiche operazioni tecniche di un archivio: ma è un'operazione che costi alti. E mancano le disponibilità finanziarie per effettuarla.

È un esempio significativo dell'aspetto economico del settore che ci interessa: un aspetto decisivo. Si apre quindi il problema dei costi, specifici e complessivi, di un'attività come quella che ipotizziamo per gli "archivi audiovisivi", e dei relativi investimenti. E sappiamo bene che in Italia è assai improbabile, se non impossibile, l'ipotesi di investimenti privati in quest'ambito; l'esempio costituito dalle fondazioni nord-americane che operano in questo settore è inapplicabile da noi.

Si pone allora, sotto questo profilo, l'esigenza di una programmazione degli investimenti pubblici nel complesso del settore audiovisivo in Italia: una programmazione che consenta insieme di superare le "vecchie" situazioni cui si riferiva Marino, e di progettare lo sviluppo che noi auspichiamo. Ma la programmazione degli investimenti è una questione che va approfondita: occorre uscire dalla semplice enunciazione del principio per scendere nel dettaglio delle proposte. Ciò in rapporto anche all'armonizzazione delle competenze pubbliche in materia: competenze assai diversificate, che vanno da quelle centrali a quelle regionali; e, nell'ambito del potere centrale, quelle di organi diversi come i ministeri dello spettacolo, dei beni culturali, della pubblica istruzione, delle poste e telecomunicazioni; e poi quelle delle istituzioni pubbliche: dall'Ente Gestione Cinema alla Biennale di Venezia alla RAI (lasciando adesso da parte la questione della natura giuridica della RAI).

Una programmazione degli investimenti pubblici nel settore audiovisivo in Italia, e più specificatamente nell'ambito che qui ci interessa, dove tener conto delle risorse realmente disponibili nell'attuale quadro complessivo della situazione italiana, nonché degli obiettivi di risanamento da un lato e dello sviluppo dall'altro: ma questa "finalizzazione" è tutt'altro che neutra, implica scelte, e inevitabilmente colpisce interessi precostituiti assai forti. D'altra parte, la progettazione di un "sistema di archivi audiovisivi" che non affronti, e in termini concreti di proposta, anche questo aspetto, assumerebbe un valore puramente teorico e astratto.

Ma c'è anche un'altra carenza che va affrontata e analizzata, per avanzare poi proposte concrete: ed è quella della formazione professionale di quadri operativi in quest'ambito. Un "modello di archivio" quale andiamo delineando, e un progetto di "sistema di archivi

audiovisivi" che promuoviamo, pongono sotto questo profilo altri grossi problemi. Si tratta infatti di sviluppare una "nuova professionalità" – il termine è abusato ma continua a essere necessario – che organizzi competenze e specializzazioni insieme diversificate e interdisciplinari. Si pone per esempio l'esigenza di utilizzare – per quell'aspetto così importante sotto tanti profili che è la catalogazione – la strumentazione elettronica, con tutti i vantaggi che ne derivano. Ebbene, che io sappia, non esiste ancora un progetto di catalogazione elettronica del materiale audiovisivo, almeno in Italia: e qui le regioni potrebbero dare un contributo decisivo, soprattutto quelle che hanno – come la Toscana o il Piemonte – un ottimo centro di elaborazione dei dati, collaborando alla definizione di un progetto che poi sia utilizzabile anche da altri soggetti, evitando sprechi nella ripetizione di progetti analoghi.

Il problema dei quadri che operano in questo settore non si pone però soltanto per quel che riguarda certe specializzazioni: esso concerne, a mio avviso, in primo luogo proprio i quadri "dirigenti" di organismi quali sono, o dovrebbero essere, gli "archivi audiovisivi" che noi auspichiamo. Se le funzioni di queste strutture sono quelle della ricerca, raccolta, conservazione, diffusione e produzione di materiali audiovisivi – poi dirò, in conclusione, qualche parola a proposito della produzione – bene, ci si rende subito conto della complessità che assume la figura professionale del "dirigente" di un archivio audiovisivo, considerando inoltre la necessità di sviluppare l'attività in un continuo rapporto con le realtà istituzionali e sociali che sono gli interlocutori "naturali" di un archivio audiovisivo.

Vorrei riferirmi brevemente, a questo proposito, a una esperienza alla quale ho partecipato personalmente, insieme a Michele Conforti: l'iniziativa audiovisiva che l'Archivio ha sviluppato nel 1980 e nel 1981 a Portoferraio, nell'isola d'Elba. E mi riferisco a essa anche perché è stata l'occasione di sperimentare noi stessi, individualmente, in un'attività che certo ha rapporti e contatti con il complesso delle tradizionali attività cinematografiche e televisive, ma che si presenta anche con caratteri suoi propri e peculiari che difficilmente appartengono alla figura "classica" degli "autori" o registi, che è la nostra.

Si trattava di organizzare – nell'ambito di una manifestazione culturale "estiva" promossa dal Comune di Portoferraio per il 1980 – una rassegna cinematografica su un tema e un'epoca precisi: *Come una città rilegge la propria storia – anni 1900-1940* (si tratta, com'è evidente, di una tematizzazione significativa, che rende la manifesta-

zione di Portoferraio "diversa" da altre manifestazioni più "famose" ma anche assai più discutibili). Noi abbiamo fatto la proposta di presentare una serie di "spettacoli cinematografici", composti da un film lungometraggio di spettacolo, da *Cabiria* a *Gli uomini che mascalzoni*, ecc., nonché da cinegiornali Luce che contenessero al loro interno "servizi", brani, dedicati all'isola d'Elba. Questi "spettacoli cinematografici" erano accompagnati anche da materiali audiovisivi di inquadramento storico generale del periodo preso in esame, scelti e organizzati dall'Archivio tra il proprio "repertorio": e quindi materiali sulla prima guerra mondiale, sulla rivoluzione d'Ottobre, sul fascismo, sulla guerra di Spagna, ecc. Questi materiali, trasferiti su videocassetta, consentivano una visione, una fruizione, individuale e collettiva, durante la manifestazione, ma anche in seguito, tant'è vero che la loro diffusione è continuata, dopo l'estate, nelle scuole di Portoferraio. Un corredo di schede grafiche forniva informazioni su tutti i materiali audiovisivi presentati.

L'iniziativa è andata molto bene, le reazioni degli spettatori sono state molto positive, e un particolare rilievo hanno assunto i brani dei cinegiornali Luce sull'Elba: essi hanno determinato discussioni appassionate tra i cittadini dell'Elba, confronti, scoperte, scontri anche tra vecchie generazioni – protagoniste di quei "servizi" – e nuove generazioni, polemiche e critiche sulla retorica fascista che emergeva da quei materiali.

Il successo dell'iniziativa ha portato alla decisione di ripeterla quest'anno, mettendo al centro della manifestazione la "rilettura" della storia di Portoferraio e dell'Elba nel decennio 1940-1950: un periodo di estremo interesse, che comprende la guerra, la liberazione, la trasformazione dell'Elba da zona operaia e industriale a zona turistica, ecc.

Ma nella progettazione di questa nuova iniziativa audiovisiva ci siamo trovati di fronte a un grosso problema: l'assenza di materiali audiovisivi specifici sull'isola d'Elba (a differenza del periodo precedente), e viceversa la necessità di una presenza di questi materiali, per "saldare" in un quadro organico i film lungometraggi e i materiali generali di inquadramento storico.

In una serie di incontri, riunioni e discussioni avvenute all'Elba, insieme con le forze istituzionali e sociali, si è presa allora la decisione di "produrli", questi materiali audiovisivi sulla storia dell'Elba: cioè di raccogliere, con i mezzi audiovisivi, testimonianze, reperti, documenti che costituissero appunto un recupero di "memoria sto-

rica" diretta da parte dei cittadini di Portoferraio e dell'Elba che di quel periodo erano stati i "protagonisti". Ma questa decisione apriva un nuovo problema: come produrli? Era corretto un intervento totalmente "esterno", da parte di "autori" e tecnici venuti da fuori, oppure andava affrontato il rischio di promuovere una produzione audiovisiva locale, nella prospettiva di una valorizzazione delle forze culturali locali, e nell'ambito di un disegno che prevedesse un'attività audiovisiva permanente nell'isola d'Elba, anche in rapporto alle televisioni locali? Decidemmo di affrontare questo rischio: e il primo obiettivo che ci ponemmo fu quello di effettuare un lavoro di formazione professionale di base, che si è poi concretato in un seminario teorico-pratico che ha avuto luogo nel mese di febbraio di quest'anno. In questo modo riteniamo di aver innescato un processo che – sicuramente tra ostacoli, errori, difficoltà, verifiche e ridimensionamenti – punta però proprio alla creazione di quadri audiovisivi che divengano "dirigenti" delle attività audiovisive nell'isola d'Elba: e sarà certamente interessante verificare periodicamente gli stadi di questo processo.

Ecco, in questa esperienza, insieme con Michele Conforti abbiamo toccato con mano la complessità e la difficoltà – per noi stessi – di svolgere un'attività audiovisiva di "ricerca, raccolta, conservazione, diffusione, produzione", che esige appunto figure professionali molto più articolate di quelle richieste da una attività audiovisiva, cinematografica e televisiva, di tipo tradizionale: sia per quel che riguarda l'attività dei cosiddetti "operatori culturali" che l'attività produttiva (dell'intero processo produttivo).

Ma a proposito del momento produttivo specifico, quello cioè della realizzazione di prodotti audiovisivi, vorrei fare un'ultima riflessione. Giovanni Cesareo dice: un avvenimento di oggi diventa già esso stesso memoria. E i grandi apparati di produzione audiovisiva, soprattutto quelli televisivi, producono giornalmente materiali audiovisivi di documentazione su processi che si sviluppano. Da questo punto di vista, la situazione è molto diversa rispetto al passato, quando – proprio soprattutto per il movimento operaio – si poneva il problema di documentare fatti e avvenimenti che la produzione cinematografica di attualità trascurava e ignorava completamente (basti pensare ai cinegiornali di questo dopoguerra, Incom in testa). Oggi il problema si pone in altri termini: e ciò riguarda innanzi tutto un organismo come il nostro, che è l'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio. Ecco, un organismo come

l'Archivio come deve affrontare la questione di una propria documentazione dei fenomeni, dei fatti, degli avvenimenti che quotidianamente si verificano? Si tratta di progettare un'iniziativa in questo settore molto articolata, e sulla quale occorre un serio lavoro di analisi e di elaborazione. Da un lato, esistono, continuano a esistere temi trascurati, ignorati, discriminati dai grandi apparati di produzione di attualità audiovisiva: e questo è un primo campo di intervento. Carlo Bernardini mi faceva a questo proposito un rilievo assai interessante; si sta svolgendo in questi giorni, sotto i nostri occhi, un fenomeno in sostanza trascurato dall'informazione telegiornalistica, e invece tutt'altro che secondario, proprio anche sotto il profilo della documentazione per immagini: l'intervento del "movimento per la vita" nella battaglia referendaria. Perché non documentarla? E come documentarla? Questo da un lato. Dall'altro, i grandi apparati di produzione audiovisiva di attualità "documentano" in un certo modo, magari anche massiccio, come nei casi di "dirette", ma sempre con una certa ottica, un certo taglio, una certa selezione. E allora, anche su questi avvenimenti che – per la loro rilevanza – sono al centro dell'attenzione dei grandi apparati, come documentarli, come superare una pura documentazione "descrittiva" (pensiamo a una manifestazione, a uno sciopero generale, a un comizio, per fare qualche esempio "classico") per approfondire l'indagine, per restringere magari il campo di analisi appunto dalla "descrittività" giornalistica a un'analisi più circostanziata, più verticale e meno orizzontale, e quindi sostanzialmente meno generica? Probabilmente non possono esistere indicazioni e soluzioni di carattere generale; ma allora si pone l'esigenza di una serie di sperimentazioni, di una sperimentazione continua, per individuare appunto modalità di documentazione audiovisiva nuove e diverse, che contribuiscano all'arricchimento del patrimonio audiovisivo di documentazione della "memoria storica".

È un problema che ho verificato personalmente – e mi scuso per questa seconda "auto-citazione" – quando andai a Genova per effettuare le riprese sui funerali di Guido Rossa: che la RAI trasmise in diretta, appunto, con più telecamere piazzate in punti strategici. Pur disponendo di due macchine da presa, noi non potevamo certo "competere" con l'apparato RAI nella trasmissione integrale del funerale: integrale, ma anche inevitabilmente "ufficiale". Scelsi allora un'altra soluzione: quella di raccogliere le testimonianze di alcuni compagni di Rossa, la sera prima, in una piccola stanza

disadorna di una sezione del PCI. E girammo poco più di quindici minuti: ma credo particolarmente intensi e significativi. Il giorno del funerale, invece, giranno qualche immagine "descrittiva"; e ancora la riflessione di un portuale – isolandolo nel corteo – anch'essa ritengo tutt'altro che priva di interesse. Ecco: forse la «memoria storica» audiovisiva di quel drammatico episodio oggi è documentata insieme dalla registrazione della diretta televisiva (e da altri materiali esistenti: e in ogni modo si pone a questo proposito il tradizionale problema della disponibilità dei materiali RAI) e dalle immagini girate da noi, efficaci proprio perché non "sostitutive", ma "diverse" dalle altre.

Ritengo che – se quella fu una "sperimentazione" – abbiamo necessità di molte altre esperienze, tentativi, verifiche. Così come abbiamo bisogno di un'attenzione molto maggiore, su questo aspetto, di quanta ne è esistita finora proprio tra coloro che operano in modi e a livelli diversi, in questo settore.

I "documentari": conservarli per conoscerli

in *Il documentario in Italia: sopralluoghi*, Libro Bianco, a cura del SNCCI Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, Media Desk Italia, in collaborazione con Festival dei Popoli, novembre 1994, pp. 51-58

In questo saggio Ansano Giannarelli si inserisce nel movimento di quegli autori cinematografici italiani che darà uno dei più importanti, forse il maggiore contributo alla rivalutazione e alla diffusione della cultura del cinema "documentario" (secondo le specificità e con le precisazioni terminologiche da lui stesso illustrate) in Italia e in Europa. Tra le preoccupazioni principali emerge, nel testo che segue, quella che porta alla constatazione della discriminazione nei confronti di un cinema ritenuto "inferiore" rispetto al lungometraggio di finzione, al punto da determinarne l'assenza di conoscenza. Discriminazione che d'altra parte e produce la noncuranza nella stessa opera di conservazione, catalogazione, restauro, diffusione dei "documentari", attività necessarie per la loro conoscenza e soprattutto per evitare la perdita e la dispersione di queste fonti. *(ndr)*

Il tema del "film documentario" ha un'ampiezza e una complessità che costringono, nell'affrontarlo, a scelte precise. Gli aspetti da trattare si definiscono ulteriormente se il punto di osservazione del fenomeno è quello particolare di una struttura – la Fondazione "Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico[1] – che ha un proprio radicato e specifico interesse per il cinema di documentazione. Il tema assume inoltre caratteri differenti a seconda delle diverse situazioni nazionali: ma in questa sede il discorso sarà limitato all'Italia, dove attualmente si registrano alcuni segni di movimento, dopo un lungo periodo di stasi e di immobilismo (che naturalmente hanno generato regressi vistosi).

Due precisazioni mi appaiono però necessarie preliminarmente.

La prima riguarda il termine stesso di "documentario". Le virgolette intorno a esso – anche nel titolo, e poi all'inizio, e che conti-

1 Si tratta dell' Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, nato nel 1980, riconosciuto come Fondazione nel 1985: lo dirige Paola Scarnati, è specializzato in particolare nella documentazione audiovisiva di fenomeni sociali e politici, relativi all'Italia post-fascista, nonché di grandi eventi mondiali riguardanti le lotte dei popoli per la loro indipendenza e libertà.

nuerò a usare – hanno appunto lo scopo di sottolinearne il carattere approssimativo e ambiguo, già messo in rilievo fin dagli anni '30 da John Grierson, il grande autore e teorico della scuola cine/documentaristica inglese: "il documentario è una definizione grossolana: accettiamola per quel che vale"[2]. In attesa di dedicare a questo aspetto qualche riga, affidiamoci a una nozione insieme intuitiva ed empirica del termine: magari ricordandoci che si tratta della prima modalità in cui ebbe inizio, con Lumière, la registrazione delle immagini in movimento.

La seconda precisazione riguarda l'equivoco che fa coincidere il "documentario" con il "cortometraggio". Una possibilità e una circostanza certamente assai diffusa – la breve durata di molti film "documentari" – sono diventati un assioma generalizzato, peraltro del tutto inconsistente e incongruo (tipico della pigrizia del "senso comune"), perché equipara due aspetti del tutto diversi, quali i connotati stilistico formali e di contenuto di un film con una misura lineare-spaziale (che è in realtà temporale: la durata)[3]. Anche su questo ritornerò brevemente, ma intanto sgombriamo il campo da questo grossolano malinteso: "documentario" non significa automaticamente cortometraggio; e tanto meno viceversa.

Dall' "osservatorio" ricordato all'inizio mi sento di cominciare con una constatazione: il film documentario è uno degli oggetti meno conosciuti della galassia audiovisiva, per una serie di ragioni.

Una delle ragioni è di carattere generale, e investe la produzione di immagini in movimento nella sua globalità: è una questione che pongo senza timore di aprire conflitti, convinto come sono che un confronto su questo aspetto sia soltanto positivo.

Si è affermata a mio avviso – nella pratica quotidiana di tutti i media di massa e quindi nel senso comune, ma anche nell'ambito delle competenze e degli specialismi, quindi in una certa misura con il loro avallo e la loro corresponsabilità (se non altro per l'accettazione passiva della tendenza dominante) – una sorta di grande

2 Cfr. J. Grierson, *Documentario e realtà*, in «Bianco e Nero», s.i.d., p. 41.

3 Un tempo, quando c'erano soltanto film su pellicola, si usava indicare la lunghezza di un film, non la durata: poi chi aveva le tabelle di conversione tra misure lineari nei differenti standard e misure temporali si faceva le sue operazioni, e otteneva la durata. Oggi è avvenuta un'unificazione valida per tutte le tipologie di supporti con la durata.

divisione gerarchica per quel che riguarda opere e prodotti contenenti immagini in movimento. Al primo posto – di una presunta scala di valori – c'è il "film": s'intende il film di fiction destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche (quindi un film della durata standard di circa un'ora e trenta, cioè il lungometraggio). Questo è il "mito" dominante nell'immaginario collettivo di massa; questo è il "massimo oggetto del desiderio" di chi aspira a operare in questa attività. Poi, in sott'ordine, ma lontanissimo, c'è tutto il resto, definito approssimativamente in tanti modi: appunto documentario, oppure cortometraggio, inchiesta, cine/attualità, ecc., per restare all'ambito cinematografico; se poi si passa alla televisione, l'elenco dei termini sostitutivi sfiora il grottesco; e se si mescolano insieme cinema e tv, il risultato è un blob: un ammasso indistinto di oggetti diversi, che io ho indicato altre volte, in modo esplicitamente polemico verso la concezione di film indicata sopra, come il "non-film"[4]: un limbo di tipica marginalità riservata al diverso e al povero. Da qui scaturisce una conseguenza che riguarda anche il "documentario": che è – nel senso comune di massa e specialistico – una componente (sia pure di un certo peso e importanza) della grande categoria del "non film": ignorarlo è perciò normale.

Oltre questo motivo generale, ce ne sono altri che rendono precaria e scarsa la conoscenza del film "documentario". È questo un ambito dove la perdita e la scomparsa dei prodotti – che è già altissima mediamente per tutte le tipologie di produzione filmica passata ma anche presente – raggiungono ampiezze inimmaginabili. Se non si

4 Per esempio in "Cinema, cortometraggio e documentario sulla Resistenza italiana", pp. 89-112 del volume *Cinema storia resistenza 1944-1985*, di AA.VV., Franco Angeli editore, 1987. Sono passati diversi anni da allora, ma devo dire che l'auspicio che facevo, di una considerazione unitaria della produzione audiovisiva, almeno in sede storiografica, non ha fatto molti passi in avanti: e l'"universo" audiovisivo continua a essere diviso in "film" e "non film" o "filmato", orrendo aggettivo sostantivato inventato dai "televisivi" che odiano il cinema, e ripetuto pappagallescamente da addetti e non addetti). Questa è tra l'altro, sostanzialmente, la ragione per la quale si è cercato e adottato, prima in Europa e poi faticosamente anche in Italia, un termine – "audiovisivo" – che nel senso comune unificasse "film" e "non film" (e cioè cinema e tv, pellicola e videonastro, ecc.), ma anche questo mi sembra un tentativo parzialmente riuscito: si continuano a usare espressione come "cinema e audiovisivi" per esempio, che reintroducono non distinzioni fondate, ma unicamente insensate gerarchie di valori. In quella sede, ma anche altrove, m'ero divertito a fare elenchi di termini che erano tutti assurdi sinonimi di "film" (o di "non film").

riesce a salvare tanti "film", come pretendere che ci si possa preoccupare della fine che fanno tanti "non film"? Al di là della polemica, se c'è un settore in cui si pone, da subito, l'esigenza che si affermi una sensibilità più ampia verso il recupero e la salvaguardia di un patrimonio cospicuo di opere e di prodotti i quali costituiscono comunque una fonte insostituibile di conoscenza della società contemporanea e della sua storia, questo il film "documentario".

È un terreno d'intervento su cui diventa preziosa l'opera di archivi, cineteche, mediateche; e in quest'ambito c'è da segnalare uno dei segni positivi cui ho accennato all'inizio: appunto la nascita di nuove mediateche audiovisive; oltre quelle tradizionali dei decenni scorsi. È un fenomeno verificato da una recente ricerca condotta proprio dal nostro Archivio, per preparare la mappa italiana di una guida degli archivi audiovisivi europei, redatta dal progetto MEDIA MAP-Tv[5]. Ebbene, l'indagine effettuata ha individuato in Italia oltre duecento strutture di conservazione di materiali audiovisivi: e quasi sempre quelle più recenti conservano appunto – naturalmente su supporto videomagnetico – film "documentari"; si tratta di un apprezzabile fenomeno nuovo che potrà contribuire a salvare, conservare, far conoscere, usare sempre di più questa tipologia filmica. Però la potenzialità di queste strutture è ancora frenata dal loro isolamento e dall'assenza di una politica complessiva del settore: per costruirla, diventa indispensabile la collaborazione delle grandi strutture di conservazione: la Cineteca Nazionale, l'archivio dell'Istituto Luce, la cineteca Rai. Un esempio che mi sembra significativo in questa direzione è quello del rapporto sviluppato dalla nostra Fondazione con l'Archivio Centrale dello Stato, e che ha portato alla scoperta di un fondo di particolare valore, proprio di film "documentari", di origine nord-americana e italiana, risalente a quegli anni cruciali per la storia dell'Italia e dell'Europa del dopoguerra nei quali fu lanciato il famoso Piano Marshall[6]. Ci sono settori di ricerca per quanto riguarda il film "documentario", già

5 *The MAP-TV Guide to European Film & Television Collections*: questo il titolo della guida europea. È prevista anche un'edizione in italiano della mappa relativa all'Italia.
6 Si veda la storia di questa esperienza in A. Giannarelli: "Selezionare/conservare/costruire/trasmettere la memoria: gli archivi", nel n. 2-3. LIII B1993) della «Rassegna degli Archivi di Stato». Il catalogo è in corso di approntamento. Per la consultazione dei film, si è in attesa della loro duplicazione su videocassetta.

individuabili, e che potrebbero essere indagati con l'appoggio del Dipartimento dello spettacolo presso la Presidenza del Consiglio; faccio un solo esempio, operando su stime del tutto prudenziali: la legge sul cinema ancora in vigore, con tutte le modifiche fino all'ultima del 1994, risale al 1965; la disciplina relativa al cortometraggio prevede 120 "premi di qualità" ogni anno: in trent'anni sono 3.600 cortometraggi (nell'ipotesi assurda che siano stati presentati sempre soltanto 120 film l'anno), se il 50% sono "documentari", siamo a 1.800 film "documentari". Chi li conosce? Sono forse disponibili pubblicamente cataloghi complessivi e completi, anche per questa sola forma produttiva, o almeno semplici inventari di titoli? Sono conservati, e se sì dove, questi film, che secondo la legge avrebbero dovuto essere depositati presso la Cineteca Nazionale?

La preoccupazione per la perdita e la scomparsa dei film "documentari" si estende anche alla questione del restauro: giustamente invocato per grandi opere cinematografiche d'autore, non può essere negato a importanti "documentari". Anche qui è possibile mettere in evidenza questo aspetto con un solo esempio. C'è un film-documentario da cui potrebbe simbolicamente iniziare la storia del cinema "documentario" dell'Italia democratica: un film di grande valore e in certi suoi momenti anche di grande forza espressiva (insieme a ingenuità e a caratteri tipici dell'epoca in cui fu realizzato: per esempio la retorica del commento parlato), al quale collaborarono cineasti come Visconti, De Santis, Pagliero, Serandrei; il suo titolo è *Giorni di gloria*[7], del 1945, e ha come tema la Resistenza, l'Italia ancora occupata dai nazisti e quella già liberata. Contiene tra l'altro immagini drammatiche sulle Fosse Ardeatine, girate dopo la liberazione di Roma: quelle immagini che nella prima trasmissione tv di *Combat Film*, su Rai1, nell'aprile 1994, si sostenne da parte del conduttore che era meglio non trasmettere: una vera e propria censura, mentre invece le durissime immagini di piazzale Loreto erano messe in onda; nessuno dei politici presenti si oppose, e allora il nostro Archivio ne promosse immediatamente la proiezione sull'emittente Telemontecarlo.

7 *Giorni di gloria*, 1945, 1h, b/n – coordinazione tecnica: Mario Serandrei, Giuseppe De Santis – riprese del processo Caruso: Luchino Visconti – riprese alle Fosse Ardeatine: Marcello Pagliero, G. De Santis – testo: Umberto Calosso, Umberto Barbaro – montaggio, M. Serandrei – produzione: Ministero dell'Italia occupata, con la collaborazione del P.W.B. Film Division.

Ebbene, *Giorni di gloria* corre il rischio di un deterioramento irreparabile se non si interviene con un'accurata opera di ricostruzione e di restauro del film nella sua integralità originale: e questa è un'occasione per rinnovare l'invito a tutti gli interessati (gli archivi che ne conservano una copia, intanto) per approntare un progetto comune di restauro e di salvaguardia di un'opera così importante ed emblematica. Ci sono anche le giuste concomitanze celebrative: il 1995 è insieme il centenario del cinema e il cinquantenario della vittoria della Resistenza contro il nazi-fascismo in Italia e in Europa. Ignorare questa esigenza e perdere quest'occasione anche simbolica nei confronti di un film "documentario" sarebbe segno di profonda insensibilità storica e culturale – tanto più nell'attuale contingenza politica – da parte italiana ma anche europea (il riferimento al "Lumiére" del progetto MEDIA è qui esplicito). Sarebbe in tal caso ribadito il destino inevitabile per un "non-film".

Tra le ragioni della scarsa conoscenza del "documentario" c'è anche quella della scarsità di una catalogazione ampia, diffusa, disponibile, che si configuri come uno strumento il quale consenta un accesso agile alla consultazione degli archivi da parte del più ampio numero di utenti, in modo da promuovere la diffusione e l'uso dei film conservati. Anche qui c'è per fortuna qualche novità positiva da segnalare. Dopo una serie di elaborazioni e di sperimentazioni condotte da diversi archivi audiovisivi, è stato messo a punto un programma informatico di catalogazione, che comincia a diffondersi presso molte mediateche audiovisive, facendo quindi sperare anche in una possibile futura rete di consultazione nelle diverse sedi di conservazione, in una interconnessione che le moderne tecnologie di comunicazione rendono possibile, quando ci sia la volontà di aprirsi all'esterno (insieme, naturalmente, alle condizioni economiche)[8].

Anche tutto il lavoro per la messa a punto della catalogazione è stato un'occasione di approfondimento di molte questioni riguardanti il cinema documentario. Per quanto riguarda il legame dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico con questa tipologia di prodotti audiovisivi, è opportuno ricordare che la maggior parte delle diverse migliaia di ore di materiali, di cui

8 Il programma si chiama ISIS/Vision, può essere richiesto gratuitamente (rivolgendosi all'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico), perché la proprietà di ISIS è dell'Unesco.

è costituito il suo patrimonio filmico, consiste in immagini di documentazione sociale e politica sull'Italia della seconda metà di questo secolo. Sotto questo profilo, quindi, esso si configura come il terzo archivio italiano, dopo la Rai e l'Istituto Luce, di raccolta, conservazione e diffusione di "documentari": con la caratteristica peculiare, rispetto alle altre due fonti citate, di possedere non una memoria audiovisiva "ufficiale" – com'è in sostanza quella dei cinegiornali e "documentari" Luce o Incom, o dei telegiornali e delle inchieste Rai – bensì la memoria audiovisiva delle forze sociali, politiche e culturali di minoranza, di opposizione: di quelle forze popolari e subalterne che sono da sempre minoritarie anche nella rappresentazione del cinema e della tv. Costituendo questa "mediateca", si è cercato di ribaltare, almeno nell'ambito audiovisivo, la tendenza dominante, così diffusa nella sinistra, sia storica che movimentista, di una scarsa attenzione ai documenti della propria storia; e in questa direzione l'Archivio sviluppa da quindici anni una costante attività tesa anche al recupero e alla salvaguardia dei "materiali di lavoro" e dei "prodotti non finiti": i "materiali di lavoro" perché nella pratica documentaristica le immagini riprese sono quasi sempre tutte diverse le une dalle altre, i ciak doppi sono pochi, e quindi anche il materiale non utilizzato nel montaggio ha un valore; i "prodotti non finiti" consistono in pratica in un'ampia documentazione, spesso non montata, di eventi di attualità sociale e politica nell'Italia dagli anni '50 ai nostri giorni.

Dalla grande varietà di tipologie in cui si presenta in un archivio il film "documentario" scaturiscono naturalmente elementi di conoscenza e quindi di valutazione i quali consentono di sfatare molti luoghi comuni o pregiudizi o inesattezze. Uno di questi scaturisce meccanicamente dal fondamento tecnico della distinzione tra "film" e "non-film": un "film" deve sere infatti in pellicola, perché soltanto su questo supporto può essere proiettato in una sala cinematografica (stando ai livelli delle tecnologie di consumo, non di quelle di ricerca); e "quindi", per aspirare ad assomigliare il più possibile a un "film", un "non-film" com'è un "documentario" dovrebbe essere in pellicola, e meglio se 35 mm.: già il 16 mm. fa storcere la bocca, il nastro videomagnetico poi lo possono usare tutti … È una logica che s'incontra più di frequente di quel che si possa immaginare. Ebbene, anche per quanto riguarda i supporti, in un archivio audiovisivo arriva di tutto: film pellicola e film su nastro videomagnetico, di tutti i formati e di tutti gli standard (fino ai film su supporti di nuovi si-

stemi tecnologici: videodischi e perfino CD-ROM e CD-I); noi li consideriamo e li chiamiamo tutti "film", rispettosi come siamo della definizione solenne che la (Federation Internationale des Archives du Film) ha dato nell'art. 1 del suo Statuto: "Per film s'intende una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od ogni altro processo conosciuto o da inventare". Per fortuna, anche se lentamente e con difficoltà, questa concezione comincia a diffondersi: e ciò implica naturalmente conseguenze precise, sotto tanti profili. Sotto quello giuridico, per esempio, e ritornando quindi a quella parte di cinema "documentario" disciplinato da una legge sul cinema, soprattutto nella categoria del cortometraggio, le recenti modifiche legislative alla legge sul cinema (DL 14 gennaio 1994) fanno propria in sostanza la posizione a proposito della definizione generale di "film", e quindi implicitamente di "documentario"[9].

Per riprendere brevemente un'altra equazione già considerata, quella del documentario = cortometraggio, essa può trovare in effetti, a prima vista, una serie di conferme; ma se si approfondisce l'osservazione, nell'analisi concreta dei singoli film, si arriva a individuare che la frequenza con cui in Italia si ritrovano film "documentari" di durata breve, intorno agli undici minuti, si riferisce soprattutto ai film realizzati appunto nell'ambito delle leggi del cinema, in genere da produttori cinematografici che molto spesso in questi casi agiscono con puri intenti speculativi; e l'analisi di documenti, e le testimonianze aiutano a capire che le brevi durate, al limite minimo della legge, permettono minimi costi di ripresa, di montaggio, di stampa delle copie; aiutano i rapporti con l'esercizio per finte proiezioni da segnalare però sui borderò degli spettacoli per trarre dalla proiezione dei film documentari i vantaggi di sgravi fiscali e di abbuoni concessi dalla legge. Allora si capisce che la ragione non è ontologica, ma tipica e pertinente del "cinema/industria"; e che la TV, sia pure nella sua dimensione di grande apparato, per quel che riguarda le durate dei "documentari", delle inchieste, ha introdotto nuove misure, di mag-

9 L'art.2 della legge sul cinema, nella sua ultima formulazione, recita: "… per *film* o *opera filmica* si intende lo spettacolo realizzato su supporti di qualsiasi natura…", una dizione meno corretta di quella, proprio per l'uso di un termine a sua volta assai complesso e ambiguo, come "spettacolo".

gior respiro, addirittura con possibilità seriali. E se si osservano con attenzione soprattutto le fonti produttive, le "committenze" che ci sono dietro tanti film "documentari"[10] che hanno durate più ampie di quelle di un cortometraggio, allora si fanno altre scoperte. Il nostro archivio conserva centinaia di film "documentari" la cui finalità prioritaria, fin dalla stessa fase di progettazione, non era quella della distribuzione nelle sale cinematografiche, bensì un'altra diffusione, forse perfino più reale, in una rete "alternativa" che per un lungo periodo ha continuato a essere a tecnologia cinematografica, e che poi è stata sostituita dalla tecnologia videomagnetica (e relativi mercati, compreso l'home video). È un tipo di produzione di film "documentari" che ha suoi caratteri specifici, i quali vanno al di là del problema "durata" (sono quasi sempre di durate maggiori rispetto agli altri "documentari" citati), dove spesso si possono perfino sperimentare nuove forme comunicative del cinema "documentario", malgrado le esigenze della committenza, e approfittando dei possibili spazi di libertà espressiva. Mi riferisco a una committenza dei partiti e dei movimenti politici (soprattutto di quelli della sinistra) e dei sindacati: una produzione che si potrebbe chiamare di "documentarismo politico", e che in Italia ha portato a risultati di grande interesse; ma penso anche, viceversa, alla produzione istituzionale degli apparati dello Stato a quella che oggi viene definita "comunicazione di servizio", formula che si applica anche alla produzione audiovisiva; al cosiddetto "cinema industriale", quello prodotto da grandi gruppi economici, pubblici e privati, e poi via via adottato anche dalla media e piccola industria.

Con queste rapide annotazioni di carattere produttivo mi sono

10 Lunghissimo è l'elenco degli autori presenti nell' "Archivio audiovisivo del movimento operaio democratico" con loro film: tra gli altri U. Adilardi, P. Adriano, G. Amico, P.P. Andriani, M. Andrioli, G. Angelelella, F. Arcalli, S. Agosti, G. Bellecca, G. Benelli, F. Berruti, A. Bertini, B. Bertolucci, G. Bertolucci, L. Bizzarri, A. Brochetti, F. Brocani, M. Calopresti, F. Carpi, M. Carbone, F. Castronuovo, G. Chiari, G. Cigarini, D. Ciuni, G. Del Bosco, N. De Rinaldo, L. De Santis, C. Di Carlo, L. Di Gianni, L. Emmer, G. Ferrara, D. Fiumani, B. Franchina, A. Frezza, S. Gentiloni, A. FGiannarelli, B. Giurato, U. Gregoretti, A. Lajolo, M.C. Lasagni, A. Leonardi, C. Lizzani, G. Lombardi, E. Lorenzini, L. Malaspina, C. Mangini, A. Marrama, L. Martinengo, F. Maselli, P. Mercadini, L. Miccichè, S. Micheli, M. Mida, S. Moni, A. Monti, R. Napolitano, P. Nelli, V. Nevano, S. Nuti, E. Pellegrini. G. Pellegrini, L. Perelli, E. Petri, P. Pietrangeli, R. Polizzi, G. Pontecorvo, A. Rossetti, M. Rotundi, P. Scarnati, R. Scavolini, B. Scavuzzo, E. Scola, D. Segre, G. Serra, A. Severi, T. Sherman, A. Sironi, S. Spina, F. Taviani, V. Taviani, W. Tchertkoff, G. Toti, F. Vancini, G. Vento, A. Vergine, E. Visconti, V. Zurlini.

avvicinato all'aspetto – molto critico, per la sua centralità – che è appunto quello della produzione. Lo affronto anche in questo caso da un punto di vista che è proprio di un archivio: di un archivio che non voglia soltanto conservare e diffondere, ma anche "produrre". E per un archivi produrre vuol dire sostanzialmente due cose. Da un lato c'è l'integrazione permanente del proprio patrimonio audiovisivo, soprattutto quando questo è strutturalmente costituito dalle documentazioni di eventi sociali; in questo caso c'è la necessità di un continuo aggiornamento, compatibilmente con le risorse disponibili, attraverso interventi eseguiti con le proprie forze o ricorrendo a collaborazioni con i numerosi gruppi che sono nati sul territorio grazie all'adozione delle telecamere leggere ma di alta qualità: e in certi casi particolari possono nascere vere e proprie mobilitazioni, quando si tratti di eventi di rilievo particolare, com'è stato nel caso delle riprese effettuate durante la grande manifestazione a Milano del 25 aprile di quest'anno[11].

Dall'altro c'è invece una vera e propria produzione di film che hanno la caratteristica di utilizzare e di basarsi su materiali di archivio. Non è certamente una novità: forse il primo esempio più famoso è il film La caduta della dinastia dei Romanov (1927), di Esfir Sub, una cineasta sovietica collaboratrice di Ejzenstejn. Da questo punto di vista il mostro Archivio ha valutato positivamente fin dall'inizio – partecipando quindi alla sua nascita e poi entrando a far parte dei suoi organismi dirigenti, insieme alla Rai – un organismo europeo che sostenesse e promuovesse la produzione di film "documentari" a base di materiali di archivio: il progetto MAP (Memoria-Archivi-Programmi) del più complesso progetto europeo MEDIA. In questa prospettiva produttiva, si tratta certamente di utilizzare film del passato: che in questo "ri-uso" riacquistano valore in tutti i sensi, primo tra tutti quello della loro conoscenza; ma si tratta anche di un

11 *25 aprile 1994*, 30', colore, è un film collettivo di Donatello Alunni Pierucci, Massimo Arvat, Bruno Bigoni, Mimmo Calopresti, Stefano Caratti, Tina Castrovilli, Armando Ceste, Claudio Coloberti, De Feudis, Giacomo Ferrante, Marco Maccaferri, Pier Milanese, Adriana Monti, Loretta Mussi, Roberto Nanni, Claudio Paletto, Italo Petriccione, David Riondino, Gabriele Salvatores, Alberto Signetto, Victor Sogliano, Kiko Stella, Sofia Vencenzetto. L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ha svolto un lavoro di coordinamento, e conserva tutti i materiali girati. Ha collaborato anche Radio Popolare. La distribuzione è curata da "Il manifesto".

possibile sviluppo di nuove modalità "narrative", in cui "documenti audiovisivi" si mescolino con riprese contemporanee, contribuendo in questo modo a una ampliamento delle possibilità informative, comunicative ed espressive del linguaggio audiovisivo. In questa direzione si è sviluppata una interessante e positiva aggregazione di strutture produttive italiane (verso le quali la nostra Fondazione si è proposta come un iniziale "punto d'incontro"), alcune con una lunga storia dietro di sé, altre più giovani le quali possono essere considerate largamente rappresentative di quei "produttori indipendenti" che in Italia sono tr ai più attenti a un cinema di ricerca, di sperimentazione, dia ttenzione alla realtà, e quindi necessariamente al cinema "documentaristico". Si è quindi costituito un "coordinamento MAP Italia", che per la concretezza e la specificità del terreno d'incontro sembra sfuggire al destino negativo di tante aggregazioni di questo tipo che si sono tentate nel passato. Del "coordinamento" fanno attualmente parte società, associazioni e persone: AB Film (Angelo Bassi), Adriano Aprà, Alla scrl (Alessandra Zambà), Altavisione (Ennio Coccia), Antea (Chantal Bergamo – Greta Vaillant), Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Laura Arduini), C.R.T. (Cooperativa ricerca sul territorio, Paolo Isaja) Dream film (Alessandro Signetto), Eta Beta (Carlo Quattrocchi), Associazione F.E.R.T. (Tiziana Ripani), Gierre (Grazia Volpi), Italo Spinelli, Libra film, (Francesca Noè), Massimo Sani, Med MEDIA (Ettore Castagna), Movie movie (nene Grignaffini), Rai (Gaetano Stucchi), Reiac film (Marina Piperno), SudNord (Maurizio Paffetti), Union Comunicazione (Nello Ferreri), Videocast (Daniele Tommaso), Visiva (Giuditta Rinaldi). L'obiettivo che il "coordinamento si propone è quello di svolgere una politica unitaria, intanto in questo settore e con la dovuta attenzione dovuta ormai alla necessità di una dimensione europea per il film "documentario", da troppo tempo rinchiuso nelle angustie di uno spazio soltanto cinematografico sempre più impraticabile.

Avviandomi alla conclusione, voglio concludere questa parte ricordando il contributo che un grande personaggio della cultura italiana contemporanea, del cinema, della comunicazione audiovisiva, ha dato alle linee che l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico sta cercando di portare avanti per quel che riguarda un settore centrale della sua attività qual è proprio il "documentarismo". Mi riferisco a Cesare Zavattini, uno dei fondatori dell'Archivio e suo presidente per un lungo periodo. Oggi Zavattini

è una figura che probabilmente suscita preoccupazioni, forse anche per il rigore che ha contraddistinto la sua opera complessiva, anche nei momenti più duri: e probabilmente può risultare irritante e fastidioso riferirsi a lui in un periodo in cui sicuramente gli intellettuali tradizionali non sembrano svolgere un ruolo particolarmente stimolante, forse sconcertati come sono da cambiamenti non previsti, e incerti se intervenire e ricercare rapporti più vasti al di là delle corporazioni, e cauti nel difendere autonomie e diritti di tutti i minacciati da invadenze autoritarie. Zavattini dette un contributo decisivo alla concezione di un archivio dinamico, continuamente aggiornato e incrementato, aperto verso l'esterno, fautore della conoscenza e dell'uso dei materiali conservati. E forse è bene ricordare, in un periodo di grandi smemoratezze, che Zavattini ha anche elaborato e sperimentato forme di "cinema documentario" tra le più interessanti e stimolanti (alcune di un'attualità tuttora vivissima, come i "Cinegiornali liberi"), aggiungendo così il suo nome al gruppo dei massimi esponenti teorico-pratici di questa forma filmica: Dziga Vertov, Grierson, Flaherty, Ivens, Rouch.

In questo che voleva essere soltanto un ragionato elenco di questioni aperte, riguardanti il tema del "documentario", osservato da un punto di vista particolare, di punti importante me ne sono rimasti esclusi non pochi. E allora mi viene in mente una ipotesi, che prova a trasformare in proposta. Sul cortometraggio si è sicuramente riacceso in Italia un interesse messo in evidenza da tanti elementi: dai festival specifici come "Filmvideo" di Montecatini Terme e da quelli che gli dedicano ampi spazi non discriminati (in particolare il "Festival Internazionale Cinema Giovani" di Torino, "Anteprima per il cinema indipendente italiano" di Bellaria-Igea Marina, "Il cinema corto" di Imola, ecc.), dalla nascita di organismi che del cortometraggio italiano fanno l'oggetto principale della loro azione, a concorsi di sceneggiature per cortometraggi, ecc.[12] Anche se sono il primo a sostenere che il cortometraggio non coincide con "documentario"; anche se rilevo, sia pure di sfuggita(ma per essere un pò polemico fino in fondo), che nel rinnovato interesse soprattutto giovanile per il cortometraggio si manifesta la consueta egemonia della fiction, nelle vesti di parente povera della fiction a lungometraggio,

12 Si veda il volumetto di J. Rofekamp, *Come vendere un cortometraggio*, Festival Internazionale Cinema Giovani, 1993, con molte informazioni sulla situazione italiana.

però tutto il problema del cortometraggio contiene tante questioni costitutive proprio di quell'amplissima categoria del "non-film" cui ho accennato; del "non-film" fa parte il "documentario". Per cui mi sembra di poter concludere che cortometraggio e documentario hanno aspetti in comune. Allora, partendo da questa occasione offerta dal Festival dei Popoli di Firenze (che è una delle più antiche manifestazioni italiane dedicate al film "documentario", soprattutto nella sua eccezione antropologica), è così impossibile individuare una serie di temi comuni, e affrontarli in un modo organico nel corso di festival, degli incontri, dei convegni nei quali il film "documentario" ha una collocazione non marginale, disegnando un percorso che sia un reale approfondimento, che consenta confronti seri, che produca magari anche materiali? È proprio impossibile tentare – con una collaborazione programmata da strutture e persone che si occupano di questi problemi – di evitare quel che è accaduto tante volte nel passato, cioè il manifestarsi periodico di slanci, di iniziative, di avvii, poi tutti ripiegati in se stessi, dispersi, talvolta inutilmente ripetuti? Materia ce n'è per tanti incontri: ripercorrere esperienze già fatte (compreso l'abbinamento del cortometraggio al lungometraggio, su cui furono scritte pagine di fuoco!); riesaminare la storia del cortometraggio e del "documentario" in Italia negli ultimi 50 anni (chi se lo ricorda il libro bianco dell'ANAC sul cortometraggio, nel 1966?); approfondire quanto ci sia di fiction in un "documentario"; discutere sulla funzione della scrittura nella non fiction; approfondire la natura della narratività nel film documentario; rivedere esempi concreti, film, ispirati a teorie e a pratiche di "cinema-verità", "film-inchiesta", "pedinamento visivo", "candid camera", ecc.; analizzare la figura del "filmaker" nella pratica produttiva di oggi, e quale formazione ipotizzare … Sì, materia ce ne sarebbe proprio tanta.

Il futuro delle memorie

in *Il futuro delle memorie*, Atti del convegno svoltosi ad Ancona nel giugno 1994, «I Quaderni della Mediateca delle Marche», N. 2/3, Ancona 1995/1996

Il testo che segue è inserito negli atti di un convegno importante, organizzato e promosso nei primi anni novanta del Novecento dalla Mediateca delle Marche. In particolare, dalle riflessioni di Ansano Giannarelli emergono temi "nuovi" per gli operatori culturali e gli specialisti della conservazione e della diffusione dei beni culturali: l'importanza del documento filmico quale fonte di storia inedita e diversa da quella raccontata da altre tipologie documentarie; il valore politico delle fonti audiovisive; la specificità del loro linguaggio; la rivoluzionaria carica di testimonianza, conoscenza, invenzione della realtà attraverso l'uso del linguaggio e delle fonti audiovisive per conoscere e il loro riuso per creare e partecipare democraticamente e attivamente nella società. Di qui il ruolo fondamentale svolto dagli organismi di tutela e conservazione dei patrimoni audiovisivi, le cui politiche culturali e le cui finalità, nonché le pratiche di trattamento dei documenti diventano cartine di tornasole per affrontare, o meno, problematiche quali quelle dell'accesso, della proprietà intellettuale, dei diritti d'autore. *(ndr)*

Come prima cosa, anch'io mi associo agli apprezzamenti espressi a questa iniziativa della Mediateca delle Marche, "Il futuro delle memorie", la quale ha avuto il merito di rimettere in moto un processo che s'era interrotto, e da non poco tempo. Il processo si rimette in moto, forse, in uno dei momenti più difficili che si potevano immaginare, ma forse proprio per questo ha ancora più valore. Mi sembra inoltre giusto che il primo compito di ciascuno di noi, in questo che si presenta come confronto, sia quello di informarci reciprocamente sulle singole rispettive esperienze: anche se poi, almeno per quanto mi riguarda, nell'accennare ad alcune nostre attività, m'interesserà fare qualche riferimento alla ricca e densa materia finora trattata.

Allora, una primissima informazione, proprio preliminare, sull'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, che in uno scritto di qualche anno fa io definii come un' "anomalia" (da più d'un punto di vista, che in qualche modo spero che emerga da quanto dirò). È una struttura che nasce alla fine degli anni '70, sulla base della preoccupazione per la tendenza a un disinteresse verso la memoria audiovisiva, con la conseguente perdita dei documenti, che un gruppo di autori aveva già riscontrato all'interno

della sinistra nelle sue diverse articolazioni (partiti, sindacati, movimenti). Nel concreto, questa preoccupazione riguardava il destino dei materiali audiovisivi – opere e prodotti – che fino ad allora erano stati raccolti e conservati, soprattutto a cura di Paola Scarnati, nell'archivio di una società di produzione che faceva capo al partito comunista, l'Unitelefilm. E in effetti, in seguito, quando questa società di produzione diventò proprietà privata non soltanto formalmente, chissà che fine avrebbe fatto quel patrimonio accumulato, se appunto un gruppo di persone non si fosse messo d'accordo, a un certo punto, per tentare di salvaguardare i materiali accumulati nel corso di anni. Queste persone erano cineasti, critici, operatori culturali, studiosi delle comunicazioni di massa, politici sensibili a questo problema, storici interessati al rapporto cinema/storia. Non potendoli ricordare tutti, citerò un po' alla rinfusa Zavattini, Giraldi, Gregoretti, Lizzani, Maselli, Scola, Ingrao, Trentin, Argentieri, Bernardini, Cesareo, D'Albergo, Procacci, e tanti altri. Paola Scarnati organizzava, preparava, trattava; io le davo una mano. Nacque così un'associazione, che poi diventò un'altra cosa nel corso del tempo, grazie a un incontro abbastanza straordinario – al quale ho avuto la fortuna di assistere e che un giorno forse descriverò nei dettagli perché ne vale la pena – fra due "vecchi" straordinari com'erano Sandro Pertini e Cesare Zavattini, uno presidente della Repubblica e l'altro presidente dell'Archivio audiovisivo: quell'incontro sanciva il riconoscimento dell'Archivio audiovisivo come Fondazione. Era un obiettivo che avevamo perseguito innanzi tutto per superare rischi di provvisorietà e di aleatorietà sempre incombenti su un patrimonio il quale, proprio per il suo diventare patrimonio di una fondazione, acquistava, in qualche modo, un interesse pubblico; insomma, con il riconoscimento della Fondazione a noi interessava rimarcare così che questo patrimonio audiovisivo si configurava ancora giuridicamente come proprietà privata, ma fosse da considerarsi come un patrimonio collettivo, un patrimonio sociale.

La seconda informazione riguarda la quantità e la tipologia di questo patrimonio audiovisivo.

Comincio dalla quantità. Uno degli atti della lunga istruttoria per il riconoscimento in Fondazione fu una perizia effettuata dal conservatore dell'Istituto Luce, proprio per determinare il valore del patrimonio di una fondazione che intendeva costituirsi non con un patrimonio immobiliare, ma con un patrimonio mobiliare così poco consueto com'era il materiale audiovisivo (ecco una delle ano-

malie); la perizia divise il materiale audiovisivo della fondazione in due categorie fondamentali: da una parte il materiale conservato su supporto cinematografico consistente in matrici negative originali (le quali, com'è noto, sono il principale titolo giuridico della proprietà del materiale stesso); dall'altra parte, invece, il materiale cinematografico conservato magari in copia unica, e di cui le ricerche effettuate non avevano consentito di acquisire dati certi sui detentori dei diritti. Accanto a questo, c'era anche un fondo fotografico abbastanza cospicuo. La stima economica fu prudenziale, ai limiti bassi delle valutazioni sul mercato di quel tempo del valore dei materiali di archivio cinematografico sul mercato di allora: fu una stima di £ 7.500.000.000. Ciò significa diverse migliaia di ore di visione (che oggi è l'indicazione quantitativa più usata, rispetto a quella basata sui metraggi) di materiali a prevalente carattere "documentario": una quantità tipologica che colloca l'Archivio audiovisivo al terzo posto in Italia dopo le mediateche della Rai e dell'Istituto Luce.

Per quanto riguarda la tipologia dei materiali conservati, un'indicazione viene dal nome della Fondazione: un nome sicuramente lungo, ingombrante, a seconda dei casi anche molto poco di moda, o addirittura guardata con un certo sospetto (tant'è vero che, durante l'iter burocratico del riconoscimento, uno degli uffici che esaminò la pratica ci "suggerì" di aggiungere, accanto alla dizione "del movimento operaio", un aggettivo – appunto "democratico" – forse per attenuare sospetti e timori di sovversivismo. Quel nome invece aveva un senso preciso proprio in rapporto al "corpus" principale dei materiali conservati: cioè i film e le riprese realizzati, nell'Italia repubblicana, dalle organizzazioni politiche e sindacali dei lavoratori della sinistra, dai movimenti giovanili, da strutture produttive di orientamento progressista. Poi, accanto a questo nucleo che per la sua originalità è unico tra i fondi archivistici italiani, si sono accumulati altri materiali: cine-documenti sulla storia del ventesimo secolo nei suoi eventi più significativi: la rivoluzione sovietica, la seconda guerra mondiale e la Resistenza, le lotte di indipendenza dei popoli coloniali nel secondo dopoguerra, il Vietnam, ecc. Data la natura dei materiali conservati, fu logico per l'Archivio, quindi, accogliere fin dalla sua costituzione, inserendolo come premessa al proprio statuto, l'invito di Zavattini a essere "…un archivio più del presente che del passato, e i materiali raccolti non devono stare nelle scaffalature in un'indeterminata attesa, diventando cioè sempre più archivio, secondo il vecchio vocabolario, ma devono invece essere

percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare un'informazione più libera, fin dalla sua radice". È a queste indicazioni che il nostro Archivio ispira il suo lavoro ormai da quindici anni, sviluppando un'attività permanente di ricerca, raccolta, conservazione; curando iniziative consistenti in rassegne, seminari e convegni (significativo è il lavoro svolto nelle università, grazie all'intervento di una componente che ha una significativa presenza nella Fondazione, quella degli storici con un particolare e specifico interesse per le fonti audiovisive); curando pubblicazioni (a cui in alcuni casi sono state abbinate videocassette proprio per sperimentare forme nuove di diffusione culturale di questi materiali); organizzando corsi di formazione (per promuovere nuove professionalità come quelle dei catalogatori di documenti audiovisivi o per rilanciare professionalità che sono una grande tradizione dell'artigianato cinematografico, soffocate per anni dagli apparati, come i filmakers).

È anche naturale che una forma "anomala" (oggi per fortuna lo è assai meno) di archivio come il nostro si sia posto anche il problema della produzione. Una produzione sviluppata in due direzioni: rielaborazione dei materiali d'archivio (è stata realizzata circa una quarantina di film nei 15 anni di vita dell'Archivio audiovisivo); proseguimento della documentazione attraverso le immagini in movimento della realtà contemporanea italiana, nella convinzione risaputa e condivisa che una ripresa effettuata oggi, domani diventa già materiale d'archivio. Questa attività viene effettuata direttamente, attraverso i mezzi di cui disponiamo, oppure attraverso l'opera di collaboratori diffusi sul territorio nazionale, con cui abbiamo sviluppato rapporti e collegamenti. E a questo proposito abbiamo anche tentato di approfondire il problema di che cosa documentare (con l'orientamento di scegliere in modo privilegiato eventi esclusi, scartati dai grandi apparati audiovisivi come i network tv), e come effettuare le documentazioni (in modo da assumere intenzionalmente – su grandi eventi che naturalmente vengono "ripresi" anche dai macro-apparati – punti di vista diversi, che quindi non producessero risultati analoghi, ma anzi materiali dialettizzanti con il complesso delle documentazioni).

Un' attività "forte" – come oggi si usa dire – sviluppata fin dall'inizio è stata fin dall'inizio quella della diffusione, coerentemente con l'obiettivo centrale individuato fin dalla stessa nascita dall'Archivio audiovisivo: conservare per far conoscere. Alcuni film prodotti

dell'Archivio hanno avuto una diffusione attraverso l'home video di alcune migliaia di copie; un'altra forma di diffusione che abbiamo cominciato a sperimentare è quella della diffusione in edicola, in collaborazione con testate editoriali: proprio in questo periodo è in fase finale di realizzazione un film di cui è prevista una prima tiratura di 5.000 copie, che sarà diffuso in edicola dal quotidiano "il manifesto": si tratta della cronaca della manifestazione del 25 aprile di quest'anno, girata collettivamente da un folto gruppo di filmaker milanesi e torinesi, i quali hanno deciso di affidare all'Archivio il coordinamento di questa iniziativa produttiva, approfondendo così il rapporto che la Fondazione persegue tenacemente nei confronti delle nuove generazioni di filmaker. Un terreno di diffusione da noi particolarmente curato in modo continuativo è quello della scuola, con iniziative dirette o tramite una distribuzione specializzata, che è stata affidata alla editrice La Nuova Italia.

Un'ultima informazione in questa panoramica sulla struttura e le attività dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico riguarda alcuni importanti rapporti nazionali e internazionali che ha sviluppato. La Fondazione infatti fa parte dell'Associazione italiana degli istituti culturali (A.I.C.I.), insieme ad altri enti culturali che operano fondamentalmente nel campo delle scienze politiche e sociali, come l'istituto Gramsci, le fondazioni Basso, Brodolini, Pastore, l'I.R.S.I.F.A.R. (Istituto romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza), ecc. Inoltre, l'Archivio audiovisivo è stato, insieme alla Rai, uno dei due membri italiani fondatori di MAP-TV, (Memoria Archivi Programmi), uno dei progetto europei Media di cui ha parlato Gaetano Stucchi.

Esaurito questo compito doveroso, c'è qualche altra cosa che m'interessa dire, sia a titolo personale ma anche parlando a nome dell'Archivio audiovisivo. Innanzi tutto per sottolineare l'importanza che, tra le fonti della memoria, dalla fine del 1800 a oggi, sia entrato qualcosa di assolutamente nuovo rispetto al passato: le immagini in movimento. E c'è subito un problema aperto che mi preme ricordare: quanto l'apparizione nel XX secolo di questo nuovo linguaggio, che nasce da una tecnologia, abbia mutato il concetto stesso di memoria, il rapporto individuale e collettivo con il tempo (come tanti eventi che si susseguono mettono sempre più in evidenza); e quanto analisi e studi su questo aspetto siano sono ancora molto carenti, spesso sostituiti da sensazioni individuali: sono rare le ricerche sul campo che abbiano una consistenza seria e che

tentino di approfondire le modalità attraverso le quali, appunto, si costituisce la memoria individuale e collettiva. Ma a proposito del linguaggio audiovisivo – e delle opere, dei prodotti, dei materiali in cui esso si concretizza – mi e ci interessa sottolineare alcuni aspetti, i quali configurano una concezione culturale a cui il nostro Archivio volle attenersi fin dalla sua primissima manifestazione pubblica che avvenne nell'81 all'Isola d'Elba. Si tratta di caratteri che non erano assolutamente pacifici allora, non lo sono neppure ora, ma dei quali noi siamo profondamente convinti. Il primo consiste nell'affermare una *pari considerazione di tutti i materiali audiovisivi in quanto documenti*, siano essi prodotti od opere (e quindi in questo secondo caso considerando correttamente l'aspetto artistico). E da ciò consegue logicamente il *rifiuto di gerarchie di generi*; e quindi sempre logicamente *l'opposizione all'attuale predominio (dittatura?) della fiction nella cultura contemporanea dell'audiovisivo* (o forse sarebbe meglio parlare – come si è fatto nel corso di questo convegno – di "assenza di cultura audiovisiva". Da ciò consegue il *rifiuto di gerarchie riguardanti le tecnologie*: mentre proprio la rigida contrapposizione fra le tecnologie (cinema/tv, o meglio pellicola/nastro videomagnetico, cinecamera/videocamera) è a mio avviso una delle debolezze fondamentali con cui all'interno della sinistra italiana si è portata avanti in questi anni tutta la ricerca anche di un nuovo assetto legislativo. Da ciò consegue – per citarne ancora uno – il *rifiuto di gerarchie per quanto riguarda le durate* (film sarebbe soltanto il lungometraggio, gli altri sono tutti definiti con l'orrendo termine"filmati"). Con questi "rifiuti", e con le implicite affermazioni in positivo che ne derivano, l'Archivio intendeva e intende esprimere anche *la pari dignità dei materiali audiovisivi che siano prodotti, appunto, da soggetti e da fonti non egemoni, marginali, minoritari*; in questa posizione, c'è l'intenzione di valorizzare la "memoria visiva" delle classi subalterne, dei movimenti popolari, la memoria della loro storia, del loro lavoro, entrambi spesso ignorati, o comunque marginalizzati dalla cultura ufficiale, accademica, nonché dai grandi apparati di produzione culturale e audiovisiva.

Qualche specificazione sulla *memoria*, che nella sua matrice visiva è uno dei settori su cui noi lavoriamo in modo organico. Com'è già stato detto, il titolo di questo convegno è in effetti molto bello: "Il futuro delle memorie". Riflettendoci, ho anche provato a parafrasarlo: "il passato del futuro". Oggi un tam-tam martellante dei vari "comunicatori" massmediologici è riuscito persino a diffondere un pregiudizio diventato largamente di senso comune: ci sono tantissi-

me persone le quali credono che, in questi ultimi cinquant'anni di storia italiana, al governo ci siano stati, per un periodo, oppure in più periodi, i comunisti. È una convinzione che si trova nelle fasce sociali più diverse, e non solo tra i i giovani, e che rivela proprio uno stupefacente "vuoto di memoria": e ciò non può non colpire profondamente chi invece ricorda il quinquennio dopo il 18 aprile 1948, la legge-truffa del 1953, i governi centristi, e poi la lentissima e prudentissima apertura al centro-sinistra, e via via fino ai durissimi anni '80. Oltre alle smentite che vengono dalla macrostoria a questa aberrazione che si è diffusa, tra i tanti episodi di microstoria legati al nostro ambito specifico mi viene in mente, per esempio, un film conservato dal nostro Archivio, intitolato *I morti di Modena,* del 1950, regia di Carlo Lizzani, sui funerali degli operai caduti sotto il fuoco della polizia di Scelba; il visto di censura, rilasciato al film, elenca i tagli imposti dalla censura che dipendeva direttamente da Giulio Andreotti: 4 minuti di tagli per un film che durava circa 10 minuti (questa era la durata media di un cortometraggio). Insieme a tanti altri atti di sopraffazione censoria, questo episodio contribuì a determinare una svolta nell'uso – da parte della sinistra politica, e in essa soprattutto del partito comunista – del cinema come strumento di propaganda: si costatò che il predominio politico democristiano non consentiva l'esistenza di un cinema politico di opposizione; ed ebbe inizio una modalità di propaganda visiva del tutto diversa, consistente nelle "filmine", strisce di pellicola fotografica sulle quali erano riprodotti fotogrammi di film, disegni, illustrazioni, fotografie, didascalie (filmine mute, non sonorizzate, perché allora non esisteva il nastro magnetico); questo tipo di propaganda visiva consentiva di evitare la censura cinematografica, e fu praticato per un certo periodo di tempo, ed ebbe una larga diffusione: in Emilia uno storico ricercatore, Luigi Arbizzani, ne ha rintracciate molte, di queste "filmine", consegnandole al nostro Archivio. A proposito di questo tema, mi permetto il recupero di un piccolo frammento di memoria personale; la mia prima esperienza cinematografica come assistente volontario alla regia è avvenuta nel 1953 in un film di Monicelli intitolato *Totò e Carolina:* il fatto che Totò interpretasse in modo affettuosamente ironico il personaggio di un poliziotto (di quella "Celere" cui era stato assegnato un ruolo di repressione antipopolare) determinò ben 400 metri di tagli censori! È probabilmente impossibile rintracciarli, ma esaminare che cosa fu tagliato sarebbe sicuramente un'operazione filologica illuminante e insieme suscite-

rebbe grandi risate sulla presunta egemonia politica dei comunisti in Italia negli anni '50 e '60.

Il tema della *memoria storica* è tornato d'attualità anche in concomitanza con la trasmissione televisiva Rai *Combat film*. Ma io ritengo che in questo caso l'improvviso interesse per la memoria sia nato per due ragioni: una ragione consiste certamente nell'intensità di quei documenti cinematografici, spesso integrali (anche se non sempre, così come soltanto raramente inediti); un'altra ragione della reazione di massa che c'è stata credo però sia da rintracciare anche nel modo strumentale, "falsificatorio", in cui questi documenti sono stati presentati, soprattutto nella prima trasmissione: quando tra l'altro è stata effettuata un'esplicita censura dei materiali di archivio riguardanti le Fosse Ardeatine, con il pretesto che si trattava di immagini "impubblicabili". Il nostro Archivio, il giorno seguente la prima trasmissione di *Combat film*, ha proposto a Telemontecarlo di proiettare un film, *Giorni di gloria*, prodotto congiuntamente nel 1945 dall'A.N.P.I. e dal Ministero dell'Italia occupata, che contiene sequenze straordinarie, tra cui quelle girate da Visconti sul processo ai criminali fascisti; in quel film ci sono anche le riprese effettuate alle Fosse Ardeatine quando le salme vengono recuperate, pietosamente ricomposte, e avvengono i riconoscimenti da parte dei parenti. Erano quelle le sequenze "impubblicabili" da *Combat film*, probabilmente perché con l'angoscia e il dolore che esprimono avrebbero forse contribuito a spiegare i motivi del furore popolare verso Mussolini e i gerarchi fascisti esposti a piazzale Loreto, documentato da immagini anch'esse molto crude.

La memoria – con la conservazione e la diffusione dei documenti che la riguardano, e quindi di quelli audiovisivi (così importanti in questo secolo e nel presente) – è un problema complesso che investe centralmente proprio le mediateche. Martini ha ricordato – e ha fatto bene, e credo che dobbiamo rifletterci sopra – che il dibattito molto intenso sul ruolo e sulla funzione delle mediateche, avvenuto tra il '70 e l'80 ha prodotto risultati e realtà importanti, che per fortuna ci sono e che hanno poi portato avanti questa esperienza, e oggi la ripropongono. Però s'impone a mio parere, un'analisi dei motivi per cui quella ricchezza di dibattito poi si è spenta, perché si è bloccata quell'elaborazione molto avanzata di ipotesi di attività, di intervento, di iniziativa, perchè si è interrotta quella feconda progettualità? E qui, appunto, si manifesta quasi il timore, la paura della sinistra di interrogarsi sulle ragioni della sua sconfitta. Da questo punto di vi-

sta, credo che bisogna *insistere nell'utilizzare la memoria anche rispetto alla tendenza che c'è oggi di parlare molto del futuro, e forse di dimenticarsi un po' del passato*; ieri, per esempio, ci è stato ricordato che i dibattiti sull'interattività risalgono a dieci anni fa. Negli anni '70 c'è una duplice svolta, un doppio snodo, che modifica radicalmente, almeno in prospettiva, tutto l'assetto audiovisivo e che prefigura quella che poi sarebbe diventata, che sta per diventare un'integrazione, una collaborazione sempre più stretta. Negli anni '70 comincia la diffusione a livelli di massa di due strumenti: il VTR (il videotape recorder), e il PC (personal computer): cioè i due strumenti centrali di questa rivoluzione tecnologica funzionale alla "terza forma" di televisione che Rolando ha delineato, ma che è appena agli inizi, e comunque coesiste con la prima e la seconda forma televisiva, ancora molto presenti e diffuse. Tutti questi sviluppi producono contraddizioni forti. Io mi sto convincendo della necessità di avviare una ricerca su una questione di cui sono assolutamente ormai convinto a livello di osservazione sperimentale non soltanto mia personale. Sappiamo tutti che c'è un aumento vertiginoso del consumo audiovisivo, ma quanti si rendono conto che c'è anche una vera e propria "caduta collettiva" nelle facoltà percettive dello stesso senso della vista? Noi qui siamo stati a guardare la proiezione dalla lavagna luminosa di un lucido senza riuscire a vedere bene l'immagine proiettata: e lo abbiamo accettato in silenzio; così come milioni di persone guardano sui monitor televisivi casalinghi immagini dequalificate, rispetto agli originali, per la bassa quantità di informazioni che contengono e per il degrado tecnico. Oggi si guardano i materiali audiovisivi in un modo diverso da una volta, e si accetta una qualità dell'immagine che una volta non sarebbe mai stata accettata, quando il senso percettivo dell'immagine si formava di fronte allo schermo cinematografico. Io non sono assolutamente uno che rimpiange il "dominio" – chiamiamolo così – del grande schermo, anche perché ritengo che quello della cattiva qualità dell'immagine video sia solo un problema tecnologico: per esempio, l'alta definizione (non solo in ripresa, ma anche in diffusione) ci dà una prima risposta (ce la darà quando l'industria lo consentirà): ma intanto è una costatazione che, allo stato attuale, il consumo di immagini video scadenti ha degradato il senso collettivo della vista. Si parla, e giustamente con interesse, dei CD-Rom e dei CD-I: ma l'avete vista la qualità delle immagini in movimento, quando le contengono? L'attuale tecnologia impiegata nella produzione di CD-Rom e CD-I destinati al con-

sumo costringe a un formato minuscolo all'interno del già piccolo schermo tv; e la normale cadenza di proiezione di 25 fotogrammi/secondo è "compressa" in 12-16 fotogrammi/secondo: per cui si riassiste paradossalmente a un fenomeno analogo a quello che si è determinato a carico del cinema muto, cioè quando è stato innaturalmente accelerato, perché veniva proiettato a 24 fotogrammi/secondo mentre era stato ripreso a 16 fotogrammi, e doveva essere proiettato alla stessa cadenza (e questo anche tenendo conto che la cadenza poteva subire variazioni, perché la manovella manovrata a mano non poteva essere precisa sui 16 fotogrammi, ma le oscillazioni di cadenza si discostavano di poco; e quando volevano realizzare quegli effetti di accelerazione che certamente nel cinema muto sono utilizzate linguisticamente nel modo corretto, soprattutto per creare effetti comici, c'erano sufficienti competenze audiovisive per ottenere questo risultato intenzionalmente, non per errore). Invece chi proiettava film muti nell'epoca del cinema sonoro ha inventato il luogo comune dell'accelerazione del cinema muto.

La memoria ancora. Che ruolo hanno le immagini in movimento nella trasmissione della memoria? L'Archivio audiovisivo sta lavorando su questo tema da diverso tempo; tre anni fa ha iniziato una ricerca di ampio respiro, cominciando con un convegno internazionale, intitolato appunto "Il gioco della memoria", dove ci sono stati contributi riferiti a diverse situazioni europee e anche extraeuropee; negli anni successivi la ricerca è proseguita, approfondendo l'indagine relativa al rapporto tra audiovisivi e fabbrica: e per questo è stata scelta, quasi come un territorio sperimentale, la città di Terni e la sua acciaieria. Ci interessa molto capire quale fondamento ha un'osservazione che di solito viene fatta, e che può insieme apparire superficiale e contenere elementi di verità: " i giovani non hanno memoria". Che rapporto c'è tra il consumo quotidiano di immagini, un consumo che investe l'universo giovanile nella sua totalità, e questa vera o presunta "scarsa memoria giovanile"? È azzardato ipotizzare una specie di "delega" che i giovani attribuiscono all'immagine come memoria? Potrebbe essersi diffusa, magari in modo inconsapevole, la convinzione che non sia necessario costruirsi una propria memoria, dal momento che la memoria è trasferita, è contenuta nelle immagini, che si possono sempre vedere quando si vuole, e quindi vedendole si può recuperare memoria? La costruzione di una memoria individuale e di una memoria collettiva nel nostro Archivio la consideriamo una motivazione di fondo della sua atti-

vità, della sua stessa esistenza. Siamo profondamente convinti del valore decisivo, in una società, costituito dalla memoria storica, sociale, individuale e collettiva: una memoria da intendersi non come rimpianto, nostalgia, ma al contrario proprio come strumento di riconoscimento e di legittimazione del proprio ruolo in quanto individui, in quanto classi. E a questo proposito c'è nel recente passato dell'Italia una specie di "buco", che dovrebbe essere analizzato in modo molto più approfondito: mi riferisco agli anni '80, che magari tutti dicono quanto sono stati brutti, ma poi in realtà si "saltano", si preferisce non fare lo sforzo per capire perché sono stati così brutti, e che cosa hanno determinato.

Due ultime rapidissime annotazioni.

Il "coordinamento" è un'esigenza. A mio parere, una delle ragioni per cui il progetto degli anni '70 si bloccò consiste anche nell'assenza di un coordinamento (o nell'assenza di una concezione di coordinamento) che non fosse qualcosa di estemporaneo e provvisorio, ma un organismo capace di lavorare su tempi lunghi, dandosi linee programmatiche, alternando metodologicamente progetto, scadenze, verifiche periodiche. E quindi il coordinamento – nell'accezione che ho sintetizzato – mi sembra un elemento decisivo di questa nuova ripresa. Senza insistere su questo punto già trattato a sufficienza, mi limito a suggerire che il coordinamento oggi riproposto a livello pubblico consideri la necessità di collegarsi anche con le strutture private che agiscono sul terreno della conservazione-diffusione-produzione: la grande quantità di archivi audiovisivi, di mediateche, pubbliche e private, di medie e piccole dimensioni, oggi esistenti in tutta l'Italia, è una ricchezza, è un elemento molto utile per la costruzione complessiva di una rete sulla conservazione dei materiali audiovisivi e sulla loro diffusione, nonché sul loro *ri-uso* produttivo.

Ho parlato di *ri-uso*. Nel nostro Archivio si è affermato il concetto di una diffusione finalizzata all'"uso come conoscenza". C'è poi tra noi chi sostiene – e io mi trovo tra questi – il "ri-uso come creatività". È possibile usare e ri-usare i materiali audiovisivi d'archivio per conoscere meglio opere e prodotti già realizzati, per esprimere critica nei loro confronti, per proporre forme alternative, per creare nuove opere; ed è possibile fare tutto questo senza nessun danno per le opere, i prodotti, i materiali originali da cui si parte: perché siamo per fortuna nell'epoca della "riproducibilità tecnica dell'opera d'arte"; e uso e *ri-uso* sono sempre più resi possibili dalle tecnologie di oggi. E qui però nasce un problema che io propongo all'attenzione (è una

posizione mia personale): il problema della proprietà dei materiali audiovisivi. C'è una tendenza generale ad affermarla, difenderla, ampliarla; nella pubblicazione curata da Martini sono indicate le tante leggi sul diritto di proprietà dei materiali audiovisivi: leggi complesse, ponderose, che chiamano in causa i governi, gli stati, i continenti. Ma siamo proprio sicuri che questa difesa a oltranza della proprietà dei materiali audiovisivi sia valida per il futuro? Lasciatemi dire una cosa sul futuro; molti giovani che operano nel campo della produzione audiovisiva – mi riferisco a loro perché li prendiamo molto spesso come interlocutori – hanno un atteggiamento prevalente a proposito della proprietà dei materiali audiovisivi: sono schierati in maggioranza sulle posizioni di quelli che sostengono il "no-copyright", che ritengono che i materiali debbano essere di tutti. C'è da tenere conto di una novità, a questo proposito; una volta il *ri-uso* non autorizzato dei materiali di archivio era giuridicamente perseguibile in modo molto preciso: il possesso del negativo originale di un film è prova incontrovertibile della proprietà; attraverso un esame tecnico, era possibile individuare la copia "tirata" da quella matrice negativa originale. Ma ora che la digitalizzazione può mettere in crisi il concetto stesso del copyright (= diritti sulle copie), e può accadere che non esistano più le "copie", ma che tutti gli esemplari siano "originali", indistinguibili tecnicamente gli uni dagli altri, che cosa potrà accadere? Non è utile, per chi vuole operare in questo settore nei prossimi anni, farsi venire qualche dubbio, e cominciare a elaborare anche un modo nuovo di concepire la produzione intellettuale in campo audiovisivo, in rapporto ai problemi del diritto di proprietà? È così privo di senso pensare ai due possibili modi di uso, dialetticamente intrinseci, di queste nuove tecnologie: uno autoritario e antidemocratico, simboleggiato dalla banca-dati fuori di qualsiasi controllo, dove possono essere concentrate tutte le informazioni possibili su tutti; e un altro uso, di ampliamento della libertà, della democrazia, della creatività di ogni individuo, nel rispetto di ogni individuo? Non potrebbe darsi che si stia verificando, sotto questo profilo, una trasformazione epocale, di rottura di assetti collegati con modi di produzione tecnologici che producono linguaggi oggi tendenzialmente più "liberi" di quanto lo fossero una volta, e cioè, in sostanza, che ci si avvii verso una proprietà sociale della produzione intellettuale? Se ci fosse un sia pur piccolo elemento di verità, in tutto questo, ecco, non converrebbe lavorarci, per partecipare a questo processo, e non solo subirlo?

La descrizione del film

in AA.VV., *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, a cura della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e dell'Assessorato alle politiche della cultura del turismo e dello spettacolo-Centro Audiovisivo Regione Lazio, 1995

Questo saggio è fondamentale, non solo in ambito nazionale, per la storia della descrizione del documento audiovisivo. Ancora poco conosciuto e diffuso è stato pubblicato nel volume sopra citato a metà anni novanta, quando in Italia sia era agli albori dell'impegno "istituzionalizzato" patrimoni filmici. Il volume, tuttora richiestissimo, ma esaurito quasi subito dopo la sua pubblicazione, si configura anche come manuale e guida alla gestione e al trattamento catalografico di materiali filmici. Contiene infatti, nella seconda parte, dopo i saggi, l'unica traduzione italiana delle Regole di catalogazione dei film della F.I.A.F. (e del relativo standard), a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Si tratta di un saggio tecnico-scientifico da una parte, ma dall'altra di riproposizione di temi fondamentali, già incontrati e ormai divenuti una costante nella riflessione di Ansano Giannarelli sull'uso e il riuso delle immagini in movimento, in particolare. Ancor oggi rappresenta una guida imprescindibile alle pratiche di catalogazione del film di non fiction soprattutto e del suo contenuto, con l'avvio di una riflessione sistematica da parte di Ansano, rimasta anch'essa unica in Italia, sulle caratteristiche della professione del "documentalista", ovvero dell'esperto nel trattamento descrittivo (in questo caso) delle immagini in movimento. *(ndr)*

L'oggetto della descrizione

Questa pubblicazione è destinata – almeno come intenzione – soprattutto a chi intende occuparsi di catalogazione delle immagini in movimento, e quindi in primo luogo, augurabilmente, a giovani aspiranti "documentalisti"[1], il cui compito sarà quello di descrivere

1 Il "documentalista" è una nuova figura professionale sul quale il *Repertorio delle professioni ISFOL* del 1987 si esprime così: "Il documentalista può essere definito come lo specialista del trattamento e del trasferimento dell'informazione, ovvero l'intermediario tra le fonti d'informazione e gli utilizzatori di queste fonti. Le conoscenze di base che il documentalista deve necessariamente possedere comprendono discipline di indole linguistica, cultorologica in senso lato, archivistica e informatica, indispen-

aspetti fisici, storia e contenuti di *oggetti* che contengono immagini in movimento. Sono forse perciò utili innanzi tutto alcune sintetiche osservazioni sui nomi che possono essere usati per identificare tali *oggetti*, e che saranno adoperati in questo scritto: film, audiovisivo (quest'ultimo anche come aggettivo), insieme ai sostantivi opera, prodotto, materiale; qualificati anche dall'aggettivo "filmico", oltre che "audiovisivo".

Prima di un maggior approfondimento sui termini "film" e "audiovisivo", mi preme un chiarimento preliminare a proposito delle parole "opera", "prodotto", "documento". Da molte parti c'è una polemica verso chi confonde i "prodotti" con le "opere", da cui deriverebbe una conseguente posizione politico-culturale che vede nel mercato e nel profitto i massimi valori cui ispirare qualsiasi attività umana. È questa una tendenza che certamente esiste, ed è molto presente anche nell'area culturale della sinistra di tutti i tipi. Ma ciò non può significare l'automatica demonizzazione del termine "prodotto": che indica esattamente il risultato di un processo di produzione, e quindi di un'attività umana, e perciò si configura anche come "documento": innanzi tutto di quel processo, di quell'attività. In quanto tale, un "prodotto" audiovisivo incorpora sempre lavoro e capitale, e trasforma materia prima, usando leggi che governano il mondo

---

sabili per operare nei seguenti settori d'intervento:
- trasformazione e/o riduzione del documento a unità informative
- creazione dei linguaggi documentari
- archiviazione, ritrovamento e circolazione delle
informazioni".

Per un approfondimento delle funzioni di un documentalista audiovisivo, utilizzo come base un mansionario della RAI, introducendovi aggiornamenti e generalizzandolo, nel quale è descritto il lavoro del "documentatore" (così come viene ancora chiamato): "…analizza materiale di documentazione registrato su ogni tipo di supporto (pellicola, nastri magnetici, ecc.), individuandone i dati di identificazione anagrafico-storici, descrivendone la tipologia tecnologica, sintetizzandone il contenuto e classificandolo secondo sistemi standardizzati (parole chiave, argomenti, ecc.). Per tale attività usa attrezzature, apparecchiature o impianti di vario tipo audiovisivo per l'analisi del materiale, e idonee apparecchiature elettronico-digitali per la registrazione dei dati reperiti". Utile anche per un approfondimento di questa figura professionale e di questa attività nella struttura audiovisiva che per prima ha usato la catalogazione informatica su larga scala – cioè la RAI – il fascicolo *Note per il documentatore*, dell'agosto 1982. Ma si tratta di una figura professionale la quale, per la sua stessa novità, necessita di approfondimenti ulteriori, anche in funzione dei programmi di formazione che dovranno essere approntati in modo possibilmente unificato.

fisico. Certo, è un prodotto con sue caratteristiche particolari, perché la sua essenza è immateriale, dal momento che le immagini che contiene comunicano idee, emozioni, concetti, valori, ideologia. Certo, alcuni di quei prodotti possono attingere la sfera dell'arte, e allora si addice loro il termine più appropriato e più aristocratico di "opera": ma sempre di "prodotti" si tratta, prima di tutto: anche perché l'attribuzione di "opera" (si badi: sottintendendo "d'arte") si sa bene quanto sia soggettiva, e quanti errori a questo proposito siano stati compiuti, e quante revisioni siano avvenute. Così, un prodotto o un documento filmici o audiovisivi non sono sempre anche opere d'arte, anzi lo sono assai di rado, mentre un film-"opera d'arte" è sempre anche un "prodotto", un "documento". Questa posizione la si ritrova esplicita anche nello statuto[2] della F.I.A.F. (Federation Internationale des Archives du Film), la più importante e autorevole organizzazione internazionale degli archivi di immagini in movimento, che tra i propri obiettivi (art. 1, che incontreremo anche più avanti) indica quello di "…promuovere la raccolta e la conservazione delle pellicole, *in quanto opere d'arte e/o documenti storici*» (il corsivo è mio). Nella polemica sulla contrapposizione opera-prodotto sembra quasi che si ignori l'apporto dato dalla scienza e dall'industria alla nascita del cinema, la cui "invenzione" fu non a caso brevettata, alla fine del XIX secolo; sembra si dimentichi che siamo in un periodo del tutto nuovo per quel che riguarda la produzione culturale: quello della sua riproducibilità tecnica, con tutto ciò che ne deriva (e ne deriverà sempre di più in futuro, proprio in questo settore, grazie allo sviluppo delle nuove tecnologie audiovisivo-informatiche). Quanto alla natura di "documento", questo carattere va assai al di là del riferimento al processo produttivo e all'attività umana da cui nasce: su questo si tornerà a proposito della catalogazione relativa ai contenuti di un prodotto audiovisivo.

Torniamo al termine forse più controverso, quello di "audiovisivo", che sta incontrando una diffusione crescente, soprattutto a livello europeo e internazionale, ma di cui viceversa almeno in Italia continua a esserci, in modo vistoso, un'interpretazione sostanzialmente riduttiva. Per "audiovisivo" (quando è sostantivo) ritengo si debba intendere *un prodotto dell'attività umana, di varia natura fisica,*

2 *Statutes and Internal Rules*, Brussels, F.I.A.F., 1987, p. 3.

il quale contiene la registrazione di immagini in movimento e di suoni[3]. Mantiene naturalmente questo significato anche quando è usato come aggettivo: processo di produzione audiovisiva, sistema audiovisivo, cultura audiovisiva, opera audiovisiva, prodotto audiovisivo, documento audiovisivo.

Considerato sotto un profilo rigoroso, è un termine che inevitabilmente esclude il cinema muto (che era appunto soltanto visivo, almeno come prodotto fisico, senza considerare quindi l'accompagnamento dal vivo durante le proiezioni). Si può anche osservare criticamente che esso mette sullo stesso piano immagini dinamiche e suoni (i quali sono di per sé dinamici, cosicché non occorre aggettivarli, mentre le immagini possono essere anche statiche: iconografie e fotografie): e quindi che non dà il corretto rilievo proprio alla peculiarità del fenomeno "immagini in movimento".

C'è però un'altra parola che ha sostanzialmente lo stesso significato di "audiovisivo", e che anzi è perfino più onnicomprensiva, e quindi più esatta, anche perché non esclude tutto il cinema muto: ed è la parola *film*, che la F.I.A.F. definisce così nel 1° articolo del suo statuto: "una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od

3 C'è da augurarsi che sia fatta, prima o poi, una ricerca sul termine "audiovisivo", sul significato che esso ha via via assunto e sulla sua diffusione in Italia (dove è stato importato). La ricerca dovrà considerare in particolare l'interesse verso il fenomeno delle "immagini in movimento" da parte della biblioteconomia: si veda a questo proposito l'interessante articolo di M. C. Cuturi, "*Audiovisivi: verso il controllo bibliografico*", in *Boll.Inf.,* AIB, N.S., 30 (1990), n. 2, pp. 107-115 (con una significativa bibliografia, anch'essa in prevalenza di origine anglosassone e francese). Come espressione della cultura della parola scritta, la biblioteconomia – quando deve cominciare a prendere in considerazione documenti diversi da quelli scritti per aggiornare le norme catalografiche – inventa un termine significativo della concezione egemonica e comparativa che esprime: il termine (inglese) è "non book material", il quale dominerà per un lungo periodo, fino a quando, nel 1987, si darà una prima definizione di "audiovisivo" considerandolo come un "documento che richiede l'uso di strumenti per essere visto o ascoltato" (definizione dell' *International Organization for Standardization*, che però non precisa a quali immagini si riferisca quel "visto": soltanto dinamiche o anche statiche?). Si rifletta sul fatto di quanto sia stata sostanzialmente retorica nella cultura tradizionale e accademica, fino a pochi anni fa, la concezione del XX secolo come la "civiltà dell'immagine": senza fare realmente i conti con la profonda rivoluzione che dalla fotografia e poi dal cinema si sarebbe avviata nel campo dei linguaggi, e quindi in un settore essenziale della comunicazione umana.

ogni altro processo conosciuto o da inventare" (la mia è una traduzione non scientifica). Al di là degli aspetti terminologici, nella definizione della F.I.A.F., sono indicati con estrema precisione il carattere, la natura, l'essenza di un "film" o un "audiovisivo": *registrazione di immagini in movimento***.** Circa cent'anni fa, in seguito a un lungo processo, nasceva una nuova *tecnologia* che implicava la nascita anche di un nuovo *linguaggio:* questa fu la straordinaria novità del cinema, ciò che lo fece diventare una forma di attività umana nuova e originale, del tutto autonoma e diversa dalle precedenti forme informative, comunicative ed espressive (con le quali ha, naturalmente, contatti e rapporti[4]). Tra l'altro, la definizione F.I.A.F. contiene una sottolineatura assai significativa proprio a proposito del sonoro, quando indica che esso può esserci ma può anche mancare ("con o senza accompagnamento sonoro"): perché infatti la straordinarietà, la "centralità" di questo nuovo sistema linguistico è data dalle "immagini vive", come le chiamò alle origini la voce popolare[5].

A questo punto, però, è certamente legittima e insieme utile una domanda: perché "inventare" un altro nome, nuovo e perfino parzialmente impreciso – "audiovisivo" – e non usare l'altro nome, quello "storico": "film"?.

Prima di proseguire, mi preme fare un accenno a una questione di metodo, alla quale cerco in genere di attenermi per chiarezza. Le posizioni che esporrò in questo scritto sono ovviamente mie personali[6]

4 Il rapporto tra il cinema (in quanto prima forma tecnico-linguistica delle immagini in movimento) e le precedenti forme informative, comunicative ed espressive è uno degli aspetti più affrontati, soprattutto nel primo periodo della sua storia, quando c'era la necessità di trovare legittimazioni di prestigio. Giornalismo, letteratura, teatro da un lato, e pittura dall'altro sono i principali punti di riferimento. Ma l'evidente esistenza di punti di contatto e di un continuo "scambio" tra di essi non significa identità linguistica: da una parte ci sono le parole e i segni, dall'altra le immagini in movimento.

5 "Immagini vive" è il modo in cui il cinema (muto) è definito nel racconto del primo impatto che con esso ebbe da bambina, agli inizi del secolo, un'anziana donna originaria della Valtellina, Ada Guareschi Verga, la cui memoria dell'infanzia è stata da me ricostruita in un film dal titolo appunto di *Immagini vive* (1974, Rai).

6 Ciò può apparire perfino ovvio: ma è una precisazione che voglio fare perché attualmente, all'epoca della redazione di questo volume, rivesto la carica di Presidente della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico: che ha una responsabilità nella realizzazione del presente manuale, ma che il mio scritto non intende assolutamente coinvolgere in modo formale.

(a cominciare dalla definizione stessa di "audiovisivo"), e non pretendono di avere un carattere di obiettività e quindi di verità generale. Anzi, se tra gli "ambiti" di attività umane contemporanee ce n'è uno in cui più che in altre è molto diffusa la soggettività delle opinioni, si tratta sicuramente di quello audiovisivo o filmico. E sottolineo questo anche per motivare la "tendenziosità" che avrà la mia risposta a quella legittima domanda: perché "audiovisivo" e non "film"? Siccome è una domanda che pone un problema culturale il quale continua ad avere una sua rilevanza, nonostante il silenzio che ormai avvolge questo tipo di questioni, la mia risposta sarà anche intenzionalmente polemica ed estremistica, per aumentare le scarse possibilità esistenti di confronti anche conflittuali tra posizioni diverse.

Io sono stato indotto ad abbandonare la parola "film" perché essa purtroppo è stata privata del suo significato generale e onnicomprensivo, ed ha assunto, nel linguaggio comune e quindi nell'"immaginario collettivo" ma anche – ahimè! – in quello specialistico (che anzi in ciò ha una responsabilità precisa), un significato molto limitato, secondo il quale *film (senza aggettivi) è soltanto il lungometraggio fiction destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche*, e quindi su grande schermo, realizzato naturalmente con tecnologia cinematografica, su pellicola 35 mm e a colori; il bianco/nero è tollerato nei vecchi film (ed è psicologicamente divenuto simbolo del "passato"), il 16 mm è da dilettanti o "buono" per la tv o appunto per quell'"altro" cinema che conta poco. C'è una ragione di fondo per cui ciò è avvenuto. Questa tipologia di prodotti è certamente una parte importantissima della produzione cinematografica, tanto da determinare l'equazione "spettacolo cinematografico = film lungometraggio fiction"; è quella parte su cui si concentrano giganteschi investimenti economici, quella che alimenta un immaginario collettivo al quale i "poteri"[7] hanno sempre guardato con estrema attenzione, perché si tratta di una produzione culturale che fa realizzare insieme profitto e consenso; e su di essa si è concentrata

7 Parlo di "poteri" perché essi sono diversi come collocazione territoriale e come regimi. Il cinema è stato considerato uno strumento decisivo per l'organizzazione del consenso da parte di regimi autoritari (ancorché diversissimi fra loro) come quello fascista e nazista da una parte, quello sovietico dall'altro, e quindi in Italia, Germania, Urss, e da parte di regimi democratico-capitalistici come quello Usa, che soprattutto dall'epoca rooseveltiana del New Deal gli assegnò il compito di propagandare in tutto il mondo il "modo di vita" nord-americano.

l'attenzione della maggioranza di coloro i quali, per il prestigio e il successo raggiunti, "fanno opinione" a livello di ambienti specialistici o di massa, che hanno a disposizione potenti mezzi di comunicazione, che condizionano il pensare e il linguaggio collettivo; la tendenza che si è affermata è stata quella di usare la parola "film" nel modo più riduttivo possibile, dandole il significato ristretto che ho indicato, come se tutta la storia delle "immagini in movimento" si riducesse a quella tipologia. E proprio per queste ragioni – pur essendo comunque una parte del tutto, cioè dell'intero fenomeno della produzione e della fruizione o consumo delle immagini in movimento – è diventata "il tutto". E tutto il resto del cinema – quello "corto", quello non di fiction, quello di ricerca, di documentazione della realtà, di sperimentazione – è sempre vissuto in uno stato di emarginazione, marginalizzazione, minorità; ma poiché doveva essere comunque nominabile, e d'altronde in fondo poi sempre di film si trattava – anche se io ho proposto una loro definizione in negativo: "non film"[8] – si è fatto ricorso agli aggettivi: *film* documentario, didattico, scientifico, industriale, sperimentale, etnografico, sociologico, pubblicitario, cinegiornale, di attualità, e chi più ne ha più ne metta. Naturalmente è sempre stato guardato con fastidio chi osservava che la durata di un film rigidamente fissata in novanta minuti è solo un'esigenza commerciale e non certo espressiva, e che un film di un minuto può essere più bello, più utile, più importante di un "kolossal" di un'ora e mezzo. Insomma, hanno vinto le "ragioni" di una concezione industriale del cinema, con l'appoggio della stragrande maggioranza degli "intellettuali", del settore e no (e questa appare una costante: il cinema è probabilmente un luogo di massima contraddizione tra industria/cultura di massa e cultura critica). Naturalmente a nessuno di loro è mai venuto in mente di verificare questo criterio in modo comparativo, applicandolo ad altri linguaggi: chi sa come avrebbero giudicato la tesi – per fare soltanto un esempio – che con la parola "libro" si debba indicare soltanto il romanzo di almeno 500 pagine; e che non siano "libri" i racconti, i saggi, le poesie, i testi teatrali, e via dicendo.

8 "Non-film" è un'espressione che ho proposto nel 1985, nello scritto *La Resistenza nel documentario e nel cortometraggio cinematografico*, in *Cinema storia resistenza 1944-1985*, a cura dell'Istituto storico della resistenza in Valle d'Aosta, Franco Angeli Libri srl., Milano, 1987.

Poi questo stato di cose si è "aggravato" con la progressiva diffusione mondiale del nuovo sistema di proiezione delle immagini in movimento, quello televisivo. Ciò ha comportato una moltiplicazione delle tipologie di prodotti diverse da quella costituita dai *film lungometraggi fiction destinati alla proiezione nelle sale*; e poiché le ragioni dell'industria erano forti anche in questo nuovo ambito, e non si poteva ignorare una produzione che anzi cresceva di quantità e come importanza sotto il profilo del profitto e del consenso, per indicare i diversi tipi di prodotti è stata inventata una serie amplissima di vocaboli sui quali si potrebbe fare una divertente analisi filologica: telefilm, film tv, tv-movie, inchiesta, sceneggiato, docu-drama, teatro-inchiesta, videoclip, telegiornale, news (tanto per ricordarne soltanto qualcuno).

E allora, a mano a mano che ci si rendeva conto che la tecnologia e il linguaggio delle immagini in movimento stava diventando un fenomeno centrale nella vita degli esseri umani di questo secolo, che altre "centralità" si affiancavano all'equazione "film lungometraggio fiction = spettacolo cinematografico": e il termine "audiovisivo" è apparso come una parola che poteva comprendere tutta la diversità di *supporti-durate-generi-sistemi di diffusione* ormai esistenti o che le nuove tecnologie stanno producendo e addirittura fanno supporre; quindi una parola che contribuisse a indicare in modo complessivo tutta una realtà, peraltro frammentata, variegata, tutt'altro che omogenea. In Italia si è ancora lontani da una concezione comune e generalizzata della parola "audiovisivo"; molti degli addetti ai lavori del settore cinematografico preferiscono usare l'espressione "cinema, audiovisivi e video (o tv)", rivelando così ancora una volta la preferenza per una gerarchia in cui soltanto i film lungometraggi per le sale sarebbero cinema, mentre tutto il resto su pellicola sarebbe "audiovisivo", e poi i prodotti e le opere di altra tecnologia, quella videomagnetica, sarebbero appunto "video" o "tv"; in altri ambienti il termine "audiovisivo" suscita ricordi che risalgono agli anni '50, quando fu usato soprattutto a proposito dei sussidi didattici nella scuola, in modo quasi sempre improprio, comprensivo delle più diverse tipologie di "ausiliari" per l'insegnamento[9]. Il termine si

9 Un documento interessante sotto questo punto di vista è un volume edito nel 1957, *Gli audiovisivi*, a cura del C.N.P. – Centro Nazionale per la Produttività, Franco Angeli Editore, presentato anche nella 3a di copertina come "*Manuale pratico sull'impiego de-*

è affermato soprattutto laddove si stava diffondendo una concezione non riduttiva come quella che ho descritto, e insieme una cultura più ampia dell'immagine in movimento: appunto quella cultura che ha condotto una istituzione internazionale come la Federazione internazionale degli archivi di film a dare alla parola "film" il significato sopra riferito: ed è sintomatico che si tratti di una struttura, la F.I.A.F., dove certamente non è carente l'attenzione verso il film lungometraggio fiction, portata però proprio dalla sua finalità – la conservazione dei film, *di tutti i film* – a elaborare la posizione che è stata assunta. Resta il rammarico per il destino incompiuto di una parola – *film* – che nacque già come onnicomprensiva, indicativa di oggetti diversi tra loro: come potevano essere i film di Lumière e di Méliès (oltre a essere una bellissima parola: e l'auspicio è che in un futuro meno caotico e "conflittivo" possa tornare a essere il termine d'uso generale per tutti gli audiovisivi!).

Andrà scritta in modo approfondito e documentato, prima o poi, la storia delle posizioni culturali su cinema, televisione, audiovisivi: che in Italia ha un peso non indifferente nel "disastro" in campo culturale verificatosi nelle posizioni democratiche, progressiste, di sinistra. Ma intanto, il giovane aspirante documentalista che si affaccia su questo settore potrà, dai brevi cenni fatti, avere almeno un'idea del conflitto su questi problemi, durato decenni, e ancora tutt'altro che scomparso (tanto che continua appunto a esistere un'interpretazione riduttiva del termine "audiovisivo", considerato qualcosa di diverso e di subalterno al "cinema"). Se la definizione di film e il riconoscimento della natura di documento che ogni film ha, a parte la sua eventuale natura di opera d'arte, (contenuti nello statuto della F.I.A.F. e riportati all'inizio di questo scritto), fossero già diventati completamente e dovunque patrimonio comune ed elemento costituente di una cultura diffusa, le conseguenze positive sarebbero state numerose. È risaputo che la storia non si fa con i "se":

---

gli ausiliari audiovisivi"; divisi in tre categorie, quelli "comuni" comprendono lavagne, fogli a calendario, cartelloni e manifesti; quelli "tridimensionali" i modelli; e quelli cinematografici si dividono in "animati" (film e televisione) e "fissi" (episcopia, diascopia, lavagna luminosa). Il manuale è probabilmente la traduzione adattata di una pubblicazione nord-americana, come si deduce anche dall'ampia bibliografia, tutta di lingua straniera, in prevalenza inglese, senza alcun titolo italiano o francese. È un significativo esempio di quali incrostazioni abbiano pesato negativamente sullo sviluppo della cultura audiovisiva in Italia.

ma i "se" possono essere usati metodologicamente per prendere coscienza delle contraddizioni, e della loro natura, se antagonistica o conciliabile. Innanzi tutto, all'interno della stessa galassia "cinema" non si sarebbe sviluppata una insensata gerarchia di valori, che fra l'altro anziché perdere seguaci è diventata vera e propria egemonia culturale: una gerarchia basata su una serie sempre più ampia di coppie di presunti opposti; distinzioni peraltro legittime – fiction/non fiction (generi), lungo/corto (durata), pellicola/supporti videomagnetici come il videonastro e il videodisco (tecnologie), ecc. – sono divenute sempre più insegne teorico-pratiche di corporazioni, in durissima lotta tra loro (o in vicendevole sprezzante disinteresse). Non si sarebbe creato l'antagonismo conflittuale sviluppatosi tra "cinema e televisione", quasi fossero due galassie separate da anni-luce: con tutti gli equivoci, le incomprensioni, le accuse reciproche, i luoghi comuni diffusi sull'uno o sull'altra. E la televisione avrebbe mantenuto il suo carattere di "visione a distanza", e semmai si sarebbe valorizzato il suo unico e vero specifico storico, cioè quello di poter trasmettere appunto in diretta immagini in movimento senza necessità di registrarle.

L'analisi fin qui condotta implica però soprattutto una conclusione metodologica che può essere utile anche per un "documentalista". Chi vede in questo fine secolo e millennio immagini in movimento, e le vede non solo perché si tratta di un microevento che ormai è quotidiano, e che riguarda una immensa quantità di esseri umani, ma perché il suo lavoro, la sua attività si esplica in questo ambito, è bene che acquisti una grande apertura mentale, e insieme sia sempre ispirato dal dubbio metodico. Soltanto così potrà evitare l'errore di non prendere in considerazione nello stesso modo tutti i più diversi supporti sui quali le immagini in movimento sono già e saranno sempre più conservati (film in pellicola, videonastri, dischi ottici, memorie digitali, ecc.); soltanto così si porrà nel giusto atteggiamento verso materiali che possono essere soltanto documenti o perfino anche opere d'arte; soltanto così non cadrà nella tentazione di trovare analogie forzate con altri linguaggi (che certo hanno rapporti con quello filmico, ma sono anche strutturalmente diversi); è unicamente con questo atteggiamento che riuscirà ad analizzare nel modo corretto prodotti che saranno racconti, saggi, poesie, cronache, testimonianze, e magari tutto questo insieme, in una commistione che non rispetta fiscali distinzioni di generi.

La complessità e la sua descrizione

L'atteggiamento più corretto – per chiunque utilizzi e tratti con le opere e i prodotti di questo linguaggio filmico o audiovisivo, – è in sostanza quello di tenerne nel dovuto conto l'estrema complessità. Questo riguarda in modo particolare il documentalista, che ha la responsabilità di catalogare i materiali audiovisivi nel modo più esatto possibile, proprio perché il suo lavoro diventa uno strumento di prima conoscenza, di approccio, da parte di una vastissima categoria di utenti.

Questa complessità si manifesta e interessa tutti gli ambiti che devono essere presi in esame nella descrizione catalografica di un prodotto: essa riguarda quindi i dati anagrafici, i dati tecnici e i dati relativi ai contenuti.

È una complessità che per i dati relativi ai contenuti risale allo specifico linguaggio articolato su immagini in movimento e su suoni: e su questo torneremo più avanti. Per i dati anagrafici e tecnici, invece, la complessità trova la sua origine anche nel peculiare processo produttivo da cui nasce un prodotto audiovisivo tradizionale (le nuove tecnologie aprono addirittura nuovi problemi): un processo produttivo il quale coinvolge di solito più d'una persona, si sviluppa per fasi, partendo dall'ideazione-progettazione, che s'intreccia all'inizio con la ricerca delle condizioni economiche per la realizzazione; si sviluppa quindi nella preparazione produttiva vera e propria, per poi entrare nella fase di realizzazione, quella in cui cioè le immagini in movimento sono registrate sul supporto tecnico prescelto; prosegue in una fase che assume nomi diversi nelle differenti tecnologie, ma che in sostanza sono quelle del montaggio visivo e sonoro, e dell'approntamento dei *masters*, cioè delle matrici originali che consentono la duplicazione di altre copie; e termina quindi con la fase della diffusione. È in un processo produttivo di questo tipo, che tra l'altro alterna in continuazione momenti di lavoro individuale e collettivo, momenti di attività creativa e momenti prettamente organizzativi, momenti di impegno umano e momenti di puro lavoro di macchine, che va rintracciata una prima differenza sostanziale con i prodotti dell'editoria libraria: da qui la difficoltà di applicare meccanicamente in campo audiovisivo norme catalografiche nate da altre esigenze[10].

10 Si veda in proposito l'Introduzione al manuale F.I.A.F.

I *dati anagrafici* – relativi cioè al titolo e all'identificazione di coloro che hanno realizzato il prodotto contraddistinto da quel titolo, intervenendo in tutte o in una delle fasi cui s'è accennato – si presentano, com'è facile immaginare, con una grande varietà di tipologie in rapporto a ogni singolo prodotto. A questo proposito c'è anche da rilevare che un documento audiovisivo – oltre che nella forma di "prodotto finito", vale a dire di prodotto che ha percorso tutte le fasi del processo produttivo sopra riassunto – può presentarsi anche nella forma di "prodotto non finito". È questa una distinzione che sarebbe bene si diffondesse nelle diverse pratiche di catalogazione audiovisiva, perché essa consente di "governare" meglio un campo di prodotti ai quali finora è stata data poca attenzione.

Nel primo caso (prodotto finito) esso è in genere dotato, di solito all'inizio e alla fine, di una serie di informazioni che lo riguardano: titolo e nomi di coloro che hanno collaborato alla sua realizzazione: e si può andare da centinaia di competenze professionali implicate in un processo produttivo (basti pensare ai titoli di testa e soprattutto di coda di certi lungometraggi hollywoodiani) a poche unità, in qualche caso addirittura a una sola persona (come nel caso di un solitario videomaker). In questa situazione, è dallo stesso prodotto, quindi, che scaturiscono informazioni riguardanti la sua nazionalità, la sua data di realizzazione, chi l'ha prodotto e distribuito; i nomi dei componenti i diversi comparti coinvolti: quelli dell'ideazione, della regia, dell'organizzazione, della fotografia, del suono, della scenografia, del cast, del montaggio, della musica; le strutture dove sono avvenute le diverse lavorazioni tecniche, ecc.

Nei "prodotti non finiti", invece, non c'è nulla di tutto questo. Infatti i prodotti non finiti sono quelli che non hanno percorso tutto il processo produttivo, e sono per lo più rimasti allo stato di registrazione iniziale, senza passare quindi attraverso quelle fasi che – dal montaggio in avanti – articolano i diversi materiali audiovisivi registrati in una struttura coerente con l'ideazione iniziale, dandogli alla fine quella "veste" anche formale nella quale appaiono appunto i dati relativi al prodotto in questione. Questo tipo di prodotto è presente soprattutto negli archivi che conservano registrazioni audiovisive non fiction, ed è caratteristico della produzione a carattere "documentario", dell'"attualità" giornalistica e cronachistica del cinema e della tv, della pubblicità, della produzione individuale non professionale, ecc. Dal momento che in questo tipo di prodotto audiovisivo i dati anagrafici non possono essere presenti nel materiale

stesso, essi devono essere rintracciati presso altre fonti, cartacee per lo più, in cui è stata conservata memoria dei singoli processi produttivi. I "prodotti non finiti" sono stati finora considerati in modo sostanzialmente marginale, nella conservazione e nella catalogazione dei materiali audiovisivi, perché anche in questi ambiti ha prevalso la considerazione dei prodotti finiti; se ne ha una dimostrazione anche nelle norme F.I.A.F., dove il problema viene affrontato soprattutto a proposito dell'assenza del titolo di un documento audiovisivo (*1.5 Documenti senza titolo*), quando emerga la necessità che sia il documentalista ad "assegnare" un titolo a quel documento[11].

Ma le difficoltà di individuazione dei dati anagrafici riguardano anche i prodotti finiti. A proposito delle informazione che essi in genere contengono, è bene infatti ricordare che la loro quantità e i modi in cui esse sono presentate non sono omogenei per tutti i prodotti, e subiscono variazioni anche in rapporto al periodo produttivo e alla nazionalità dei prodotti stessi. Un'informazione non sempre presente in tutti i prodotti finiti, e spesso rintracciabile soltanto con una ricerca approfondita, è per esempio quella relativa all'anno di produzione: e infatti è questo un dato che nelle storie del cinema si presenta non di rado in modo diverso per molti film, ed è diffusa la prassi, per la datazione dei film lungometraggi, di ricorrere all'anno dell'uscita del film nelle sale, un dato temporale più facilmente individuabile; è un criterio fatto proprio anche dalla storia della produzione televisiva, che in genere segnala come datazione di un prodotto quello della sua messa in onda. È del tutto evidente che la data della diffusione – certamente anch'essa importante e significativa nella storia di un prodotto – è comunque cosa diversa dalla data della produzione.

La complessità della catalogazione audiovisiva è anche dovuta al fatto che alcuni dati anagrafici hanno un carattere dinamico. L'esempio più importante è quello relativo al "copyright": le informazioni

11 Deve essere chiaro che il riferimento ai "prodotti non finiti" non riguarda i tanti possibili "ciak" di una stessa inquadratura, che già in fase di ripresa e quindi in quella di montaggio possono essere individuati come "scarti" e "doppi": in questo caso siamo nell'ambito delle diverse versioni di una stessa registrazione audiovisiva, che costituiscono un settore dove si verifica una grossa percentuale di perdita e distruzione di documenti audiovisivi: tanto che è assai poco diffusa la possibilità di effettuare analisi critiche comparative sui criteri di scelta che portano alla versione definitiva di un film.

riguardanti il diritto di proprietà del prodotto audiovisivo "sono considerate di suprema importanza per la maggior parte degli archivi cinematografici e televisivi", avverte nella sua introduzione il manuale F.I.A.F., che infatti riserva a quest'area un apposito capitolo (il numero 4). È consuetudine che sulla copia finale di un film appaia il nome del produttore, cioè del titolare dei diritti di proprietà: ma il documentalista dovrà sempre porsi il dubbio se quel dato sia definitivo, o se invece sia mutato nel tempo: infatti, essendo il film un bene economico, esso può cambiare proprietario con atti successivi di compravendita, che sono rintracciabili in appositi registri ufficiali: e in questi casi – che nelle cinematografie meno strutturate industrialmente sono la regola – i nomi che appaiono sulla pellicola danno un'informazione soltanto "storica".

Analogo carattere di complessità rivestono *i dati tecnici*, che descrivono fisicamente[12], e quindi identificano sostanzialmente, gli "oggetti" audiovisivi, cioè i differenti supporti contenenti immagini dinamiche. Anche qui basterà soltanto qualche considerazione esemplificativa, come sono state quelle relative ai dati anagrafici.

La prima considerazione riguarda le forme che può assumere il prodotto che di solito arriva nelle mani del documentalista, la "copia per la visione". Essa è nella sostanza l'equivalente della copia di un libro stampato e rilegato: ma nel caso del film può assumere sotto il profilo tecnico una grande varietà di forme; innanzi tutto come pellicola in bobina o come videonastro in bobina o in cassetta; e poi nei diversi formati della pellicola (35 mm, 16 mm, super/8, i più diffusi attualmente; ma anche i superati 8 mm e 9,5 mm, e i poco diffusi 55 mm, 65 mm, 70 mm) e negli standard del videonastro (da quelli ormai superati in bobina: 1/4', 1/2', 1' 2', a quelli in cassetta: Hi-8, 1/2' VHS, 1/2' Beta, 3/4', 3/4' D2, ecc); e oggi anche sui supporti delle nuove tecnologie (CD-I, CD-ROM, "memorie" dei computer). Queste diverse forme implicano altrettante apparecchiature tecniche, senza le quali non è possibile visionare un documento di una determinata forma.

Ma il carattere complesso della tecnologia audiovisiva non si manifesta soltanto nei prodotti finali del processo produttivo. Va ri-

12 Nel glossario in appendice al manuale F.I.A.F., la descrizione fisica (Phisical description) è definita come "l'insieme di dati fisici che registrano e definiscono un'opera di immagini in movimento".

cordato che la "copia per la visione" è il risultato di tutta una serie di passaggi intermedi, a partire dalla registrazione originale delle immagini; e in questi passaggi intermedi si producono copie "speciali" della registrazione originale delle immagini, con le quali un documentalista può avere a che fare, perché possono costituire "materiali di lavoro" conservati sia negli archivi che nelle strutture produttive per diverse ragioni: e in quanto tali essi ineriscono a un determinato prodotto oggetto della catalogazione. Queste "copie speciali" si presentano in una gamma assai ampia, soprattutto nella tecnologia ottico-chimica-meccanica della pellicola, come emerge dai glossari tecnici[13], da cui estraiamo qualche esemplificazione: banda titoli, colonna guida, colonna dialoghi, colonna effetti, colonna internazionale, colonna mixata, colonna musica, colonna presa diretta, controtipo, copia invertibile, copia lavoro, copia originale, copia negativa, copia positiva, giornalieri, girato, internegativo, interpositivo, lavander, materiali non montati, negativo scena, negativo colonna, positivo grana fine, prova di titolazione, scarti, tagli, ecc. Concludendo questa seconda considerazione, va ribadito il fortissimo aumento di complessità anche per quel che riguarda gli aspetti tecnici dovuto alla comparsa, accanto alla tecnologia ottico-chimica-meccanica (grazie alla quale è nata la possibilità di registrazione delle immagini in movimento e che ha dominato la prima metà del secolo), di altre tecnologie: quella ottico-elettronico/magnetica-meccanica della televisione e più recentemente quella informatica. Recenti sforzi fatti anche in Italia nella elaborazione di modelli di catalogazione audiovisiva hanno tenuto conto proprio di questo aspetto. Ne deriva naturalmente un aumento di complessità anche per quel che riguarda le competenze del documentalista audiovisivo.

C'è però un terzo ambito che supera i due precedenti quanto a complessità, ed è quello riguardante i *dati relativi ai contenuti* del documento filmico.

13 Come già indicato nella nota precedente, un "glossario tecnico" è presente anche in questo volume, come appendice alle norme F.I.A.F. di catalogazione. Esso ha quindi un carattere particolare, e va considerato come un "documento" in un certo senso "storico" del lavoro compiuto dalla F.I.A.F. per preparare questo articolato strumento per la catalogazione delle immagini in movimento. Pertanto, in esso si troveranno soltanto alcuni dei termini citati come esemplificazione. Un'iniziativa auspicabile da parte dei maggiori archivi italiani potrebbe essere proprio quella di approntare in collaborazione un glossario esaustivo dei termini audiovisivi specialistici.

I contenuti del documento filmico sono sostanzialmente di due tipi, che possono essere schematicamente suddivisivi come *contenuto primario* e *contenuti secondari*.

Il contenuto primario è quello relativo al *tema centrale* del materiale filmico, di qualsiasi tipo esso sia, prodotto finito o non finito, unica inquadratura o articolazione di più inquadrature attraverso il montaggio. Il tema centrale è la stessa ragion d'essere di un materiale filmico, la sua "narratività", che è intrinseca nel linguaggio delle immagini in movimento, e la si ritrova strutturalmente sia nella fiction che nella non-fiction. Non è questa la sede per un'analisi approfondita della "narratività" audiovisiva (e conseguentemente della struttura audiovisiva, che è cosa diversa dalla sceneggiatura); basterà ribadire che non solo l'opera filmica complessa, ma anche la minima unità del linguaggio filmico, l'inquadratura, possiede una sua funzione principale finalizzata alla manifestazione del contenuto primario. Quando la descrizione (catalogazione) dei dati riguardanti il contenuto primario è preminente, il risultato è quello di un'analisi dei dati che privilegia in modo decisamente preminente il carattere filmico-narrativo del prodotto; sotto questo profilo, la catalogazione più esaustiva è quella che descrive il contenuto primario inquadratura per inquadratura, riscrivendo in un certo senso a posteriori la sceneggiatura tecnica del film. Questo tipo di catalogazione interessa tutte le discipline che si occupano di storia dei prodotti audiovisivi, di estetica filmica, di semiologia, ecc. È un tipo di catalogazione che – per essere eseguita al meglio – esige una perfetta conoscenza del linguaggio e della tecnologia audiovisiva nella sua completezza: e quando è eseguita al meglio, ne emergono dati informativi riguardanti anche l'evoluzione dello stesso linguaggio e della tecnica audiovisiva

È stata questa la catalogazione dominante in campo audiovisivo nel suo primo periodo di applicazione (si tenga presente che siamo davanti a fenomeni sostanzialmente recenti: il lavoro della F.I.A.F. per il suo manuale di catalogazione inizia nel 1968[14]).

14 La nascita degli archivi cinematografici ha inizio negli anni '30 (nel 1933 in Svezia, nel '34 in Germania, nel '35 in Gran Bretagna, negli Usa, in Italia, nel '36 in Francia; la F.I.A.F. si costituisce nel 1938). È dopo la seconda guerra mondiale, e in un modo accelerato, che si diffonde la consapevolezza del ruolo centrale delle cineteche per la

Per avere un esempio chiaro, nella sua elementarietà, del contenuto primario e di quelli secondari, basti pensare a un'inquadratura nella quale il protagonista svolge la sua azione in P.P.: questo è il contenuto primario; in ciò che si vede *dietro* il P.P., nello "sfondo", in un certo senso, sono presenti i contenuti secondari.

Va tenuto presente che la ricchezza dei contenuti secondari è di grandi dimensioni: da un'inquadratura possono emergere dati ambientali relativi ai paesaggi della campagna e urbano, e quindi all'architettura, agli spazi, all'urbanistica, all'arredo di città e paesi, all'uso dei muri come strumenti di comunicazione ufficiale e informale, al sistema dei trasporti; possono scaturirne informazioni sugli esseri viventi, uomini e animali; sulla fisionomica, sulla moda, sui comportamenti; se ne possono trarre dati riguardanti macchinari, mestieri, usi.

Sempre in via approssimativa, si può affermare che la catalogazione del contenuto primario privilegia il prodotto filmico come "narratività", come "storia", mentre la catalogazione dei contenuti secondari lo privilegia come "documento".

L'accettazione del materiale filmico come "documento" è un processo tuttora in corso. Esso è dovuto a una serie di fattori. La pratica esistente, già fin dall'epoca del cinema muto[15], del ri-uso dei materiali audiovisivi per costruire in montaggio nuovi prodotti, pratica riservata per decenni agli specialisti anche per motivi tecnici, oggi si è straordinariamente ampliata per la diffusione di tecnologie videomagnetiche semi-professionali (videoregistratore, centralina di montaggio, ecc.): e si sta manifestando, a un livello di massa, costituito soprattutto dalla scuola, la considerazione implicita del materiale filmico come documento, quando esso sia appunto utilizzato per creare nuove forme audiovisive. A livello delle discipline storiche e socio-antropologiche, grazie anche alle innovazioni metodologiche della più recente storiografia, si sta sviluppando una attenzione sempre crescente verso i materiali audiovisivi, sia sotto il profilo della loro na-

conservazione di una memoria storica insostituibile, quella contenuta nelle immagini in movimento.

15 Sicuramente uno dei primissimi film costruito interamente con materiali di archivio (tra cui quelli "familiari" dello zar Nicola II) è il famoso *La caduta della dinastia dei Romanov*, di Esfir Sub, Ursds, 1927 (l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ne ha curato un'edizione sonorizzata in videocassetta).

tura di prodotti e opere, sia nella natura "documentaria" che riveste comunque l'immagine in movimento[16]. È, com'è logico, un processo non privo di contraddizioni, anche per il carattere apparentemente "oggettivo" dell'immagine (da molti ancora presunta come riproduzione della realtà) e viceversa la consapevolezza della sua forte soggettività, che manifesta in modo evidente il "punto di vista" di chi la realizza, a cominciare dall'uso dei suoi elementi linguistici costitutivi. Ed è anche un processo che è condizionato dalla diffusione di una "alfabetizzazione" audiovisiva di buon livello: infatti per l'analisi di un "documento" filmico, forse soprattutto in rapporto ai suoi contenuti secondari, è necessaria una specifica competenza relativa al linguaggio e alla sua intrinseca componente tecnica: e questo riguarda perciò anche il documentalista audiovisivo. Infatti, è di pari passo con l'accettazione del materiale filmico come documento e quindi alla sua crescente valorizzazione (anche come conservazione della memoria storica di un secolo così ricco di straordinarie trasformazioni), che si è posta sempre di più l'esigenza di una catalogazione soprattutto dei contenuti secondari. In questa prospettiva la catalogazione diventa uno strumento indispensabile per un'utenza sempre più vasta, alla quale offrire le indicazioni corrette per la ricerca dei materiali audiovisivi corrispondenti alla sua esigenza.

È bene precisare che non c'è alcuna intenzione – sottolineando la complessità dei dati anagrafici e tecnici, e di quelli relativi ai contenuti dei documenti audiovisivi – di affermare una qualche superiorità di tali documenti (e quindi del loro specifico linguaggio) nei confronti di altri documenti che utilizzano altri linguaggi; né di aderire a un'opinione che è stata molto diffusa e che gode ancora di una certa popolarità, e cioè che il cinema sia una sintesi di tutte le altre arti o linguaggi. Si tratta semmai di rifiutare una opinione molto radicata che tende a semplificare (e quindi a banalizzare) un linguaggio il quale – oltre a essere il risultato di un processo produttivo molto articolato, che implica il lavoro comune di molte competenze – possiede poi in quanto tale una complessità che ha caratteri

16 "… il cui segno-base, il fotogramma, è intrinsecamente caratterizzato dall'esser riproduzione – cine-fotografica, appunto – della *tridimensionalità* delle cose naturali, reali, del mondo; che da ciò consegue l'essenziale carattere *analitico-documentario* (e in tal senso *concreto*) del fotogramma…": G. della Volpe, *Critica del gusto*, *Opere*, Editori Riuniti, 1973, p. 177.

particolari per il semplice fatto di intrecciare due elementi, lo spazio e il tempo, che qui si manifestano nella loro dinamica interna. C'è una semplice prova che chiunque può fare, e che è anche un buon esercizio per il futuro "documentalista": guardare una sequenza (cioè più inquadrature che abbiano tra loro un legame logico), e provare a descrivere con le parole tutto quello che si vede (e magari anche quello che si ode). È una prova che mette intanto in evidenza l'esistenza dei due tipi di contenuto cui s'è accennato, quello primario e quelli secondari; si costaterà come tali contenuti si manifestino contemporaneamente, in gran parte su piani visivi diversi; ci si renderà quindi facilmente conto della vastissima quantità di informazioni presenti nelle immagini in movimento: informazioni visive e informazioni sonore; si verificherà poi che non si tratta di informazioni statiche, bensì dinamiche, in quanto esse subiscono modifiche nello stesso tempo in cui le immagini stesse si susseguono. Se ne concluderà tra l'altro che non solo il tempo di scrittura, ma anche il tempo di lettura di una descrizione verbale è più lungo di quello necessario per la visione. E si acquisirà la consapevolezza che in una prima visione è impossibile addirittura la stessa percezione di tutte le informazioni contenute nelle immagini in movimento che guardiamo. Da un'esperienza diffusa emerge che a ogni visione di immagini filmiche si "scopre" sempre qualcosa di nuovo, nel senso che la percezione cosciente coglie ogni volta nuovi particolari che nelle visioni precedenti sono stati appena percepiti, spesso inconsapevolmente, o comunque come elementi costituitivi e "naturali" di un quadro organico. Da qui la necessità, per un "documentalista" che debba esaminare un documento audiovisivo, di non limitarsi a una visione, ma seguire un metodo che una pratica sperimentata consiglia: *effettuare una prima visione senza interruzioni*, in modo da rendersi conto del documento nel suo insieme, della sua "narratività", dei suoi rapporti interni, delle sue dinamiche spazio-temporali, delle varietà di informazioni che contiene; e sulla base di questa prima visione provare a scrivere in poche righe sintetiche il tema, il soggetto, il contenuto primario del documento (viene chiamata con tanti nomi: sinossi, riassunto, abstract). Poi una successiva visione potrà invece essere compiuta interrompendola tutte le volte che si voglia annotare un dato significativo: cominciando dalle informazioni contenute nei titoli di testa e di coda, i quali sono una base fondamentale (naturalmente quando esistano) per l'estrazione dal documento dei dati anagrafici.

Strumenti per catalogare la complessità

Una descrizione catalografica delle complessità indicate (anagrafica, tecnica, dei contenuti) che sia tra l'altro funzionale alla ricerca delle informazioni; una catalogazione "aperta" e quindi dinamica, nella quale sia possibile intervenire di continuo, per arricchirla di nuovi dati, per modificare errori; una gestione di enormi quantità di dati: tutto ciò è divenuto possibile soltanto grazie alle tecniche informatiche.

L'analisi di un documento filmico, dei suoi dati anagrafici, della sua natura tecnica, dei suoi contenuti primario e secondari, può avvenire soltanto attraverso ripetute visioni, con le necessarie attrezzature tecniche (moviole per il supporto pellicola, videolettori per i videonastri, computer per i videodischi, ecc.); qui il documentalista, munito di un facsimile di scheda e di carta e matita, raccoglierà tutte le informazioni. Poi quelle informazioni andranno però inserite appunto in un programma informatico, per consentirne la gestione: elaborazione, creazione di indici, di elenchi di parole chiave di accesso, ecc.; e per permetterne poi la ricerca. Il tradizionale catalogo a stampa continuerà a esistere come copia parziale, periodica; ma la massima funzionalità della catalogazione si avrà "interrogando" direttamente il computer attraverso gli attuali e i futuri modi di accesso; e naturalmente in questo quadro si pone la prospettiva dei collegamenti in rete tra i sistemi di catalogazione dei diversi archivi, in modo da consentire lo scambio delle informazioni, e quindi l'ampliamento delle possibilità di ricerca per l'utenza.

Sul rapporto tra sistemi informatici e catalogazione audiovisiva esistono già in questo volume interventi stimolanti a opera di competenti. Dal mio punto di vista mi preme sottolineare che questo sviluppo delle possibilità di catalogazione dei materiali audiovisivi ha determinato anche una qualificazione molto più alta del documentalista, che si avvia a essere una figura-chiave nei sistemi di gestione delle immagini in movimento. Si tratta di una figura professionale che ha tra l'altro davanti a sé anche la prospettiva di nuove rivoluzionarie innovazioni nei sistemi di catalogazione, in rapporto all'evoluzione delle nuove tecnologie informatico-audiovisive.

Infatti, attualmente, la catalogazione delle immagini in movimento utilizza – per le descrizioni dei contenuti – lo strumento linguistico della parola; finora ci sono pochi casi elementari di catalogazione delle immagini attraverso lo strumento linguistico delle immagini stesse.

Ma sono in corso ricerche e sperimentazioni, nei grandi centri e apparati informatici, finalizzate all'utilizzo più avanzato delle possibilità di elaborazione da parte dei computer nei confronti dei documenti visivi e delle informazioni in essi contenute; si tratta di una direzione di ricerca che ha preso nuovo impulso grazie alla possibilità di usare le tecniche di digitalizzazione per la registrazione delle immagini in movimento. È una prospettiva nella quale è auspicabile un ruolo attivo degli specialisti di catalogazione audiovisiva, che sottopongano ai ricercatori informatici le esigenze di una catalogazione costretta finora a ricorrere all'intermediazione della parola, spesso non sempre e non del tutto capace di sintetizzare con precisione un riferimento a un'immagine in movimento o a un suo particolare.

Quella del documentalista audiovisivo si avvia perciò a configurarsi come una delle professionalità emergenti, con un allargamento delle sue competenze rispetto a quelle indicate nella nota 1, con un aumento delle sue responsabilità, con un ampliamento dei caratteri creativi del suo lavoro, con una valorizzazione della sua attività: che già oggi, nella catalogazione informatica "aperta" e dinamica, si manifesta attraverso la modalità di "firmare" il suo lavoro; cosicché una scheda di catalogazione audiovisiva avrà il suo autore, anzi i suoi autori, perché anche qui si manifesterà l'intreccio tra l'aumento della soggettività e l'aumento di un metodo di lavoro collettivo. Il Ministero dei beni culturali e ambientali appare il "naturale" destinatario di una proposta come questa; sarebbe anche un modo per dare l'indicazione che sono state recepite le critiche forti che le "competenze" hanno rivolto al disegno di legge citato nel testo. Proprio per il suo non essere ancora "coinvolto" in una gestione troppo compromessa della "questione audiovisiva", questo ministero potrebbe anche prendere l'iniziativa di un'ampia consultazione sull'intera questione, in previsione di una vera e propria conferenza "costituente" (oggi il termine è di moda) per un nuovo assetto istituzionale di questo importantissimo comparto produttivo e culturale.

Accesso alla memoria.
La catalogazione degli audiovisivi

in *Accesso alla memoria. La catalogazione degli audiovisivi*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1996, pp. 29-32 (Dossier non pubblicato)

Lo scritto che segue è frutto della trascrizione di un intervento di presentazione di Ansano ad un fondamentale convegno, svoltosi a Roma nel 1996, il cui titolo è sopra citato. L'importanza risiede da una parte nella promozione di tale incontro di riflessione, che vide per la prima volta confrontarsi in modo approfondito sul tema della catalogazione del film non solo strutture del settore, ma istituzioni quali l'Amministrazione archivistica, per esempio, e il Ministero per i beni culturali e ambientali in generale. D'altra parte, proprio in questo consesso Ansano ripropose la necessità di impostare e realizzare un modello di catalogazione per il film che tenesse conto del suo linguaggio specifico, secondo uno standard che non fosse quello per i documenti cartacei né di derivazione biblioteconomica. In poche ed efficaci battute centrò quindi il problema della proliferazione delle strutture di conservazione di audiovisivi con il crescente dilatarsi della difformità tra sistemi e criteri di descrizione, sottolineando la necessità dell'interoperabilità. *(ndr)*

Anch'io faccio un doveroso ringraziamento a nome dell'Archivio audiovisivo a quanti sono voluti intervenire a questa iniziativa, al ministro, al sottosegretario Bonanni, a Mario Serio, all'assessore Guasco e anche alla signora Sotgiu, che ha accettato all'ultimo momento questo compito di presiedere la sessione del mattino.

Devo dire che l'accenno che ha fatto Serio a un mio precedente cinematografico in questo luogo è vero, tra l'altro proprio in questa sala dello Stenditoio girai una scena anche abbastanza lunga di un film che era centrato sulla figura di un personaggio molto singolare e molto importante della storia culturale internazionale: era la storia di un giovanissimo matematico francese, un vero e proprio genio della matematica, che si chiamava Evariste Galois e che morì a vent'anni, dopo aver scritto in una notte pagine sulle quali per cent'anni i matematici hanno continuato a lavorare. E proprio in questa sala fra l'altro girammo una scena e, siccome il film voleva anche, diciamo così, sperimentare certi aspetti di linguaggio, inserimmo in questa splendida scenografia naturale, allora ancora da

restaurare, un elemento di modernità. Volemmo inserire un elemento scenografico che desse il senso appunto di un luogo che poi chissà nel futuro che cosa sarebbe diventato. Costruimmo una specie di ring fatto di tubi di neon, che servivano insieme a illuminare l'ambiente e a delimitare un luogo all'interno del quale avveniva una certa scena. Il film fu girato in buona parte nel San Michele, anche attraverso una tecnica di tipo d'inchiesta; facemmo anche una ricchissima documentazione fotografica. Credo sia doveroso che, a questo punto, l'Archivio doni copia di questo film e delle fotografie all'istituzione che occupa questo luogo, come documentazione.

Rapidamente vorrei dire alcune cose sul tema che scaturisce dalla presentazione di questo volume.

Il problema della catalogazione del materiale audiovisivo è sicuramente, insieme al problema della conservazione, una della questioni centrali della problematica audiovisiva. Teniamo conto che la problematica audiovisiva è una delle questioni centrali della questione cultura. Il cenno che faceva l'assessore Guasco alle prospettive, per esempio, di un nuovo ministero fa subito pensare al peso che all'interno di questo ministero potrebbe avere questo tema, questo comparto. Non so ancora, francamente, se la risposta complessiva al problema delle competenze, relativamente alla questione audiovisiva, sia risolvibile con un ministero della cultura, perché qui c'è un elemento di grandissima attualità, che è quello del decentramento, che va tenuto in conto forse addirittura più che in altri settori. Ecco un rapidissimo accenno. Certo il patrimonio audiovisivo ha una storia recente, però ha una storia che fin dall'inizio fu intuita da alcuni come straordinaria per le implicazioni complessive che avrebbe avuto nei suoi sviluppi successivi. Un oscuro cronista, proprio quando cent'anni fa nacque il cinema, siamo ancora nell'ambito del centenario del cinema, o meglio si fecero le prime proiezioni pubbliche di brevi film, perché la nascita è lunga, dura tutto l'800, scrisse una riflessione che coglieva uno dei punti straordinari di questo nuovo linguaggio, di questa nuova tecnologia. Scriveva: quando l'uso di tali apparecchi si diffonderà tra la gente e tutti potranno fotografare i loro cari non più in stato di immobilità ma in movimento, allora la morte cesserà di essere assoluta. Coglieva, in questo modo, una straordinaria qualità di questo linguaggio, perché, anche sotto il profilo del documento, gli audiovisivi restituiscono il movimento, la vita, i suoni di ciò che addirittura è scomparso. La necessità di ca-

talogare se stesso il cinema l'ha avuta quasi fin dall'inizio (il cinema non nasce nel vuoto) e anzi, già nei primi decenni della sua vita, il cinema cerca di autolegittimarsi riferendosi ad altri linguaggi, ad altre espressioni artistiche, il teatro, la letteratura, e ha la necessità comunque di descriversi. La descrizione è stata, per un lungo periodo di tempo, riservata agli specialisti; delle opere descriveva i dati anagrafici e tecnici, e il contenuto lo descriveva in due modi sostanzialmente: in un modo essenzialmente riassuntivo, la sintesi della storia, oppure in un modo estremamente analitico, che era la stesura a posteriori della sceneggiatura, del testo letterario sul quale il film era stato costruito, che magari era andato perduto ma veniva ricostruito attraverso le immagini. Ha vissuto anche il cinema, per quello che riguarda la catalogazione, un po' una condizione di inferiorità, nel senso che ha fatto riferimento a modelli di catalogazione desunti dallo sviluppo storico della biblioteconomia, della tradizione biblioteconomica. Mentre io, per esempio, sono convinto che sarebbe stato necessario, ed è necessario, nell'approfondimento dei metodi della catalogazione individuare specificità che ha solo questo linguaggio e che non possono essere affrontate con strumenti nati per altri tipi di linguaggio, di materiali. Fra l'altro questo problema oggi si pone in termini nuovi, quelli stessi della catalogazione, perché probabilmente le nuove tecnologie comporteranno modi di catalogazione addirittura diversi, cioè un accoppiamento fra parola e immagine, per cui si catalogherà magari attraverso le stesse immagini. Sono in corso nel mondo tutta una serie di ricerche in questo ambito, dalle quali purtroppo l'Italia è assente perché sono ricerche di una complessità e quindi anche di costi che lo stato della ricerca italiana non consente. Quindi ne avremo quando avremo i risultati provenienti da altre fonti.

In ogni caso, le innovazioni tecnologiche introducono anche nell'audiovisivo una modificazione radicale. Da tantissimi punti di vista, compreso quello della catalogazione, uno dei punti nodali di questa modifica profonda è l'intreccio tra le tecnologie informatiche e quelle audiovisive. Questo fra l'altro in un panorama in cui cresce un dato significativo. Cresce il valore economico di questo oggetto, del film conservato, perché non è più soltanto un documento da tenere nel chiuso degli archivi, o da essere soltanto consultato, ma è un materiale che ha la possibilità di essere riusato. Questa è una delle grandi conseguenze della scoperta di Benjamin, di che cosa succede all'arte quando siamo nell'epoca della sua riproducibilità tecnica:

non si distrugge niente, usando e riusando, vedendo e rivedendo questi materiali. Quindi il valore di questi oggetti, che finora è stato un valore più di conservazione chiusa negli archivi, si sta ponendo sempre di più come un valore economico anche estremamente rilevante, perché la richiesta dell'uso, del consumo, della fruizione di questi materiali, attraverso l'enorme espansione delle potenzialità di diffusione, dai Cd-Rom alle reti, richiederà la produzione continua di nuovi materiali audiovisivi. Qui si pone un altro problema, che è quello della conservazione; Boarini, direttore della Cineteca di Bologna, ha più volte messo in risalto che, da questo punto di vista, la catalogazione viene ad assumere un valore strategico. Valore strategico nel senso dell'accesso, del conoscere ciò che c'è per poterlo usare. E qui probabilmente, anche attraverso le discussioni che sono state fatte in questi anni, si è arrivati a un primo risultato, che dovrebbe essere ormai acquisito, dal quale poter partire per gli sviluppi successivi: autonomia dei sistemi di catalogazione, in modo che siano anche corrispondenti alle esigenze di ciascun centro di raccolta, di ciascun archivio. Teniamo conto, inoltre, che c'è stato il fenomeno, anche questo nuovissimo, di una moltiplicazione degli archivi, dovuto alle nuove tecnologie, e questo è uno straordinario e impressionante fenomeno di decentramento, che si è sviluppato in Italia senza che si costituisse un coordinamento e una rete fra questi archivi. Quindi autonomia dei sistemi di catalogazione e contemporaneamente compatibilità dei sistemi, per poter comunicare, per potersi connettere e scambiare, e consentire consultazioni in tutti i centri dove il materiale viene conservato. Accanto a questo, c'è infine il problema della formazione del personale che deve trattare, catalogare, conservare, che deve valorizzare questo patrimonio. Il problema della formazione si pone come un'esigenza a tutti i livelli, dalla formazione professionale alla formazione universitaria, dove si stanno affacciando delle esperienze, le lauree brevi, ad esempio, ecc. Ma tutto questo ha bisogno di un coordinamento complessivo e direi che sulla questione degli audiovisivi, e della catalogazione come aspetto ancora più specifico, si verifica uno dei nodi politici attuali, quello del rapporto forse non tra centralismo e decentramento, ma tra coordinamento e decentramento. È un nodo, questo, che va risolto tenendo conto anche del fatto che le tecnologie, proprio in questo settore, consentono realmente il decentramento, in quanto permettono di consultare questo tipo di materiali, di documenti, in modo del tutto diverso dalla consultazione diretta. Siamo di fronte

ad un settore che consente, a mio avviso, anche una sperimentazione politica, di strategia politica sulla costruzione di una articolazione decentrata ma coordinata.

La memoria ricomposta: una risorsa da utilizzare

in Ariele (a cura di), *La ricerca socio-economica in Italia,* Ariele, Associazione per la Ricerca sulle Istituzioni, l'Economia ed il Lavoro in Europa, 1996

In questo saggio Ansano Giannarelli offre un'ampia disamina delle attività di censimento degli archivi e delle strutture che conservano patrimoni di immagini, filmiche in particolare. A metà degli anni novanta del secolo scorso in Italia, grazie sempre e soprattutto all'impegno dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, diviene sempre più approfondita la riflessione sulla conservazione e la valorizzazione, culturale ed economica, dei patrimoni audiovisivi disseminati nel nostro paese, prodotti dalle origini del cinema, con la nascita della televisione, per disperdersi nella proliferazione delle strutture di raccolta, pubbliche, statali, tra i privati, collezionisti e non. Le necessità di fare sistema e di creare reti, come quella delle Mediateche, costituita negli anni settanta, al fine di avviare una politica strutturata e condivisa di salvaguardia degli stessi, sono sottolineate in modo sempre più lucido e incisivo dall'autore. Così come l'importanza di un coordinamento istituzionale, attraverso il coinvolgimento delle direzioni e delle competenze del Ministero. Per la prima volta, forse, la riflessione riguarda anche i giacimenti filmici, gli "archivi audiovisivi" quali "nodi" strategici per la formazione, per l'insegnamento nelle scuole, per la produzione e la comunicazione audiovisiva, televisiva in primo luogo. *(ndr)*

Gli archivi audiovisivi[1] "nodi" decentrati di una rete nazionale per una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata

Nel biennio 1994-1995 la Fondazione "Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico" ha condotto una ricerca sugli archivi audiovisivi esistenti in Italia. La ricerca, finalizzata nella sua prima versione a una pubblicazione europea[2] e quindi a un'edizione

1 L'attuale considerazione della cultura italiana in generale a proposito dell'"audiovisivo" impone un chiarimento preliminare sul termine, a scanso di equivoci e malintesi successivi. Sostantivo o aggettivo a seconda dei casi, il termine è stato usato per decenni, a partire dagli anni '40, per indicare tutta una serie di "supporti didattici" nella scuola, e quindi comprendeva le più diverse tipologie di "ausiliari" per l'insegnamento (lavagne, fogli a calendario, cartelloni e manifesti; modelli; episcopia, diascopia, lavagna luminosa; film e televisione). Quando la "tecnologia della pellicola" è stata affiancata da altre tecnologie come quella videomagnetica della tv, nella maggioranza delle culture con il termine "audiovisivo" si è cominciato a indicare tutta la diversità di supporti-durate-generi-sistemi di diffusione esistenti o che le nuove tecnologie stanno producendo e addirittura fanno supporre; si è dato alla parola, quindi, un significato che contribuisse a indicare tutta una realtà complessa, peraltro frammentata, variegata, tutt'altro che omogenea. Questa concezione si sta affermando anche in Italia, nonostante chi sostiene una sorta di "supremazia" gerarchica del cinema preferisca l'espressione "cinema e audiovisivi". L'attenzione alle trasformazioni radicali del settore ha portato una istituzione internazionale come la Federazione internazionale degli archivi di film (F.I.A.F.) a dare della parola "film", nel 1° articolo del suo statuto, il seguente significato: "…una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od ogni altro processo conosciuto o da inventare". Per un approfondimento della storia delle posizioni culturali in Italia su cinema, televisione, audiovisivi, si veda lo scritto di A. Giannarelli, *La descrizione del film*, in A.A.V.V., *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione,* Assessorato alle politiche della cultura e dello spettacolo-Centro Audiovisivo Regione Lazio e Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, ottobre 1995.

2 *Film and Television Collections in Europe – The MAP-TV Guide,* Blueprint, 1995. MAP (Memoire-Archives-Programmes), uno dei progetti Media, ha coordinato la realizzazione della guida nei diversi paesi europei: e per l'Italia ha affidato il relativo incarico alla Fondazione "Archivio audiovisivo del movimentato operaio e democratico". La guida contiene dati relativi agli archivi in Albania, Andorra, Austria, Bielorussia, Belgio, Bulgaria, Croazia, Cipro, Danimarca, Estonia, Finlandia, Francia, Germania, Gibilterra, Gran Bretagna, Grecia, Irlanda, Islanda, Israele, Italia, Lettonia, Liechtenstein, Lituania, Lussemburgo, Malta, Monaco, Macedonia, Norvegia, Olanda, Moldavia, Polonia, Portogallo, Repubblica ceca, Romania, Russia, Slovacchia, Slovenia, Spagna, Svezia, Svizzera, Turchia, Ucraina, Ungheria, Yugoslavia.

italiana (che ha visto la luce nel novembre del 1995[3]), ha messo in evidenza un dato molto significativo: l'esistenza, accanto a tradizionali istituzioni di primaria importanza e aventi l'esclusiva finalità della conservazione di immagini in movimento, di un elevato numero di strutture private e pubbliche – oltre 200 – nate e diffuse su tutto il territorio nazionale, che perseguono lo stesso fine, primario o collaterale, di salvaguardare e conservare documenti audiovisivi. La ricerca iniziale ha subìto una verifica, per l'edizione italiana, dopo circa un anno: ne è scaturito il dato della sostanziale permanenza delle strutture esaminate, in un periodo in cui sono frequenti i casi di estrema mobilità di iniziative di tutti i tipi. Il censimento ha riguardato tutti i fondi, di qualsiasi tipo, dove avviene una qualche forma di conservazione di materiali audiovisivi: intendendosi per tali sia quelli a tecnologia cinematografica, su supporto pellicola, che quelli a tecnologia videomagnetica, su supporto videonastro, nonché quelli su videodisco. Si è trattato, com'è evidente, di un'iniziativa tendente a far conoscere e a valorizzare tutte le forme di conservazione di prodotti i quali, oltre a raggiungere talvolta l'altissimo livello dell'arte, si configurano comunque sempre come documenti preziosi per la memoria storica del mondo contemporaneo[4].

Questa *Guida agli archivi audiovisivi in Italia* non è certamente in Italia la prima riguardante le collezioni di immagini in movimento[5],

---

3 *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di Laura Arduini, realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.

4 È utile un altro chiarimento, a proposito delle parole "opera", "prodotto", "documento", per le polemiche culturali cui dà spesso luogo la loro contrapposizione. Nelle elaborazioni condotte e acquisite dall'"Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico", per "prodotto" s'intende il risultato di un processo di produzione, e quindi di un'attività umana: esso pertanto si configura anche come "documento": innanzi tutto di quel processo, di quell'attività. Alcuni "prodotti" possono attingere la sfera dell'arte, e allora si addice loro il termine più appropriato e più aristocratico di "opera". Anche su questo punto c'è una opportuna posizione nel già citato statuto della F.I.A.F.: la più importante e autorevole organizzazione internazionale degli archivi di immagini in movimento indica tra i propri obiettivi quello di "…promuovere la raccolta e la conservazione delle pellicole, *in quanto opere d'arte e/o documenti storici*» (il corsivo è nostro).

5 La più recente è probabilmente la *Guida alle Mediateche italiane*, di Giacomo Martini, Transeuropa, 1994, che contiene anche saggi di Gianna Landucci e Carlo Infante, la legislazione nazionale e regionale in materia, una mappa degli istituti archivistici con

ma la ricerca da cui nasce è stata eseguita con una metodologia che ha consentito di acquisire informazioni di grande interesse[6]. L'analisi di queste informazioni, combinandosi con una elaborazione di politica culturale sviluppatasi collettivamente per anni (significativa è una coincidenza sinusoidale di tale elaborazione, sincronica con gli andamenti oscillanti della presenza regionale nella società italiana) porta la Fondazione a riproporre con rinnovata forza ma anche in termini più complessi e articolati la possibile funzione che in una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata possono avere le strutture audiovisive decentrate nate per occuparsi di conservazione di documenti ma poi "trascinate" inevitabilmente dalla forza stessa delle cose a impegnarsi anche nella produzione e nella diffusione. È questa la tesi propositiva della presente elaborazione, riassunta nel titolo di questo primo paragrafo "Gli archivi audiovisivi *nodi* decentrati di una rete nazionale per una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata".

Prima di approfondire questo assunto nel quarto paragrafo, destinato allo "scenario evolutivo a breve termine", appare però necessario un accenno ai valori oggi assunti dalle opere e dai prodotti audiovisivi6, nonché agli aspetti dimensionali del fenomeno nel loro andamento diacronico.

---

gli statuti dei più importanti, e una ricca bibliografia. Va ricordato anche il censimento *Fonti orali*, una delle *Pubblicazioni degli archivi di Stato – Quaderni della rassegna degli archivi di Stato*, pubblicata nel 1993 a cura del Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici.

6 Attraverso un questionario scritto e colloqui telefonici, sono stati rilevati i seguenti dati: notizie anagrafiche (nome, eventuale sigla, eventuale ente di riferimento, indirizzo, telefono e fax, nominativi del presidente, direttore e della persona da contattare); breve storia dell'archivio, che illustra anche i settori di attività; indicazione dei criteri d'incremento e selezione; dati qualitativi e quantitativi sul patrimonio audiovisivo (diviso in cinematografico e videomagnetico); tipologie dei supporti su cui i documenti sono conservati; criteri di conservazione; esistenza di catalogazioni e relative metodologie; condizioni di accesso per l'utenza; stato dei diritti sui materiali conservati; "parole-chiave" per definire i temi e gli argomenti dei film cinematografici e videomagnetici conservati.

La memoria audiovisiva come valore sociale, culturale, economico

Esattamente 100 anni fa, al termine di un lungo processo di ricerche, tentativi, sperimentazioni, verifiche, "nasceva ufficialmente"[7] una nuova tecnologia che consentiva la registrazione di immagini in movimento, e poi in seguito anche del suono. Da quella tecnologia scaturiva un nuovo straordinario linguaggio, quello filmico del cinema, che si sarebbe sviluppato nei decenni successivi anche in nuove forme tecnologiche, passando per la televisione e le moderne tecnologie audiovisivo-informatiche. Insomma, si apriva un secolo in cui l'immagine del reale e la sua rappresentazione sarebbero divenute protagoniste del processo che tutti conoscono, ma di cui forse non da tutti è ancora valutata l'importanza crescente per le società e i paesi di tutto il mondo, sotto il profilo economico, industriale, culturale, di costume, fino a diventare una questione centrale del nuovo assetto mondiale alle soglie del XXI secolo.

Questo processo produce oggetti che hanno scarsissimo valore materiale, ma ne hanno invece uno altissimo immateriale; le immagini in movimento e i suoni incorporano infatti lavoro e creatività umana, in certi casi esprimono arte, sempre si propongono come documenti culturali: in quest'ultimo senso è addirittura mutata la natura antropologica della "memoria storica" per quel che riguarda il XX secolo, ed è cambiato il rapporto umano con il tempo, forse addirittura quello così centrale nella storia dell'umanità che è il rapporto con la morte. Questo altissimo valore è alla base della proposta – avanzata da più parti negli ultimi anni – di riconoscere il valore di "bene culturale" per gli audiovisivi[8].

---

7 La prima proiezione pubblica del "cinematografo" avvenne a Parigi il 28 dicembre 1895, e quindi il fenomeno si diffuse a livello mondiale con una velocità inaspettata. L'invenzione tecnologica prende l'avvio – a parte i precedenti pittorici della camera oscura – dall' "invenzione" della fotografia ed è il risultato di almeno un secolo di lavoro di diverse competenze, da quelle tecnico-scientifiche a quelle industriali.

8 Si veda *L'audiovisivo è un bene culturale*?, a cura della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1992. Si tratta degli atti di un convegno che – dopo tanti precedenti dibattiti – ha voluto fare il punto su tale questione controversa, attraverso relazioni di G. Cesareo, P. Carucci, G. Grignaffini, C. Lizzani, P. Ortoleva, A. Giannarelli, R. Campari, G. De Luna, M. Rendina, A. Baldi, P. A. Valentino.

È opportuno accennare alle dimensioni della produzione audiovisiva, per valutarne l'entità (con tutte le sue implicazioni anche economiche, occupazionali, ecc.). Ci limitiamo a qualche indicazione, poiché non è questa la sede per un'approfondita analisi dei dati, che tra l'altro implicherebbe una ricerca non facile; la scarsità di rilevamenti mondiali sia nel passato che oggi – certamente dovuta a una difficoltà oggettiva di indagine, ma anche all'arretratezza con cui questa attività è stata ed è analizzata nella sua dimensione produttiva sia in sede di istituzioni statali che in quelle degli enti di ricerca – non consente di ragionare su dati certi: e anzi questa potrebbe essere una ricerca da proporre proprio in sede Ariele. Poiché si tratta di una produzione che acquista senso soltanto quando la pellicola o il nastro videomagnetico contenuto nelle apposite scatole o cassette scorrono nelle apposite attrezzature di proiezione, la misura della sua quantità è la durata temporale; è naturale che sia così, trattandosi appunto di immagini e suoni dinamici: anche da questo però emerge quanta diversità abbia la "merce film" da tutte le altre categorie merceologiche. Se si prende come periodo di riferimento quello dei cento anni dall'invenzione tecnologica, è possibile, in via induttiva e attraverso dati parziali, rendersi conto delle dimensioni della produzione audiovisiva, che da ingente nella fase in cui esisteva soltanto il "cinema nei cinematografi" è diventata enorme con la progressiva diffusione delle reti di diffusione televisiva. Se infatti si può ipotizzare che in cento anni la produzione cinematografica mondiale assommi a una durata complessiva di qualche centinaio di migliaia di ore, la produzione televisiva, invece, sposta le cifre verso dimensioni molto più ampie: *milioni di ore di diffusione annua in migliaia di canali tv*.

L'aspetto quantitativo della produzione audiovisiva ne implica immediatamente un altro, sempre quantitativo, che è centrale per tutto il ragionamento che andiamo sviluppando. Qual è la percentuale di prodotti audiovisivi che si salva dalla distruzione, dopo il loro uso iniziale? Quanto di questo immenso patrimonio è conservato, e quanto invece è andato distrutto? La questione di quali prodotti debbano essere salvati, e quali invece possano essere abbandonati al loro destino divide da decenni chi opera in questo settore. Al sogno utopico di conservare tutto, prospettato più volte

e riproposto esplicitamente anche di recente[9], si oppone la crudezza di chi sottolinea le difficoltà insolubili dei costi della conservazione, cominciando dagli spazi necessari. In ogni caso, così come si ignorano i dati quantitativi relativi alla produzione, si ignorano anche quelli che si riferiscono alla conservazione. Ma le osservazioni empiriche fatte a questo proposito portano a cifre enormi di perdita e di distruzione: e probabilmente la percentuale, più alta per i primi decenni del secolo, più ridotta quando comincia a diffondersi una cultura della conservazione del patrimonio audiovisivo, probabilmente vede la curva risalire in rapporto all'aumento della produzione, che rende più difficile la salvaguardia di un prodotto del quale si privilegia il consumo quotidiano tipo "usa e getta": probabilmente non è azzardata una *stima di media di perdita rispetto al prodotto intorno al 50%*. Su questo versante si può già misurare la funzione che hanno non solo gli archivi audiovisivi tradizionali, ma anche quelli nuovi che sono sorti negli ultimi dieci-quindici anni, con una accelerazione in tempi recenti; e si può trarre una prima conclusione circa l'importanza primaria che in ambito audiovisivo – accanto alla produzione e alla diffusione – va assumendo il problema appunto della conservazione.

I prodotti audiovisivi hanno ovviamente anche un valore economico. Come s'è detto, incorporano materie prime e lavoro umano di tanti tipi (lavoro intellettuale e lavoro manuale, e creatività, e saperi) e uso di attrezzature, spesso anche molto complesse. È un valore che varia a seconda dell'"età" dei documenti stessi, della loro natura linguistica (fiction – non fiction), della loro tematica, della loro rarità, del loro "ciclo" distributivo, ecc. Anche in questo caso, oltre a ricordare la presenza di caratteri che gli economisti esperti in questo campo hanno considerato atipici rispetto alla produzione merceologica classica, ci interessa sottolineare come si configura questo valore economico in relazione alla conservazione nel tempo dei prodotti audiovisivi. Si tratta di un valore che è cresciuto negli ultimi anni, come conseguenza del fatto che il materiale audiovisivo di archivio ha via via assunto sempre più il carattere

9 "Non c'è nulla di minore secondo me, io voglio che tutto sia salvato", proclama un importante regista nord-americano, Martin Scorsese È un'affermazione riferita dallo storico Gian Piero Brunetta nella sua relazione *Gli archivi del cinema come fonti di storia*, in *La macchina e il cinema*, Fondazione Luigi Micheletti, Brescia, 1995.

paradossale di una "nuova" materia prima di particolare importanza per la costruzione di nuovi prodotti da immettere in un mercato le cui dimensioni, come s'è già detto, si presentano sempre più ampie. I milioni di ore di visione di materiali audiovisivi – di cui si prevede la necessità per l'immissione nelle reti e nei prodotti per le nuove forme di uso audiovisivo-informatico – saranno in buona parte composti da materiali audiovisivi di archivio. Per dare un'indicazione concreta del valore di questi materiali, si consideri che un minuto di film d'archivio può valere già oggi in Italia intorno ai 2.500.000/3.000.000 di lire per la cessione dei diritti di utilizzo nei mercati mondiali tv-cinema-home video. E del resto la valutazione peritale del patrimonio dell'"Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico", effettuata dall'allora curatore dell'"Archivio cinematografico dell'Istituto Luce" in occasione del riconoscimento in Fondazione dell'istituto, fu nel 1983 di oltre 7 miliardi di lire.

La fenomenologia del settore in esame

Il contesto storico-politico

Un sistema democratico non è certamente facile da autogovernarsi. Questa difficoltà cresce quando il sistema democratico sceglie una configurazione che assicuri il più possibile ai cittadini la libertà, l'uguaglianza, la giustizia: una configurazione che è certamente presente nella Costituzione italiana, che non a caso fu la conclusione di un processo sostanzialmente unitario sviluppatosi nella lotta alla dittatura fascista. Una democrazia di questo tipo è, per sua natura intrinseca, complessa: e si tratta di una complessità (nella quale hanno un forte peso le contraddizioni) non solo permanente, ma addirittura crescente in funzione di ogni ulteriore passo avanti sulla strada di un'effettiva libertà, uguaglianza, giustizia. Per logico contrario, ogni mancata soluzione dei problemi e delle difficoltà scaturenti dalla complessità da parte dei due principali "poteri" di governo in una democrazia, quello legislativo e quello esecutivo, accumula contraddizioni crescenti. Allora possono cominciare ad affiorare, e poi a manifestarsi vistosamente tendenze a risolvere i problemi, le difficoltà, le mancate soluzioni, i rinvii attraverso la semplificazione dei caratteri costitutivi dello stesso sistema democratico. Il rischio che

si corre inevitabilmente, in questo caso, è che la semplificazione della complessità colpisca al cuore la democrazia stessa, proprio in quanto ne nega quello che è il suo carattere più alto, appunto l'intenzione di governare la complessità. Una complessità che riguarda tutta la società in tutti i suoi aspetti, con un intreccio oggi del tutto nuovo tra gli stessi luoghi in cui la società si organizza, dal piccolo comune alla regione, allo Stato, alle comunità sovranazionali.

La semplificazione nega tra l'altro i movimenti reali che nel corpo sociale si verificano per risolvere fuori dai luoghi istituzionali i problemi non affrontati e non risolti. Questa risposta sociale è una tendenza che appare molto forte in Italia – probabilmente per ragioni collegate con la sua storia, e soprattutto con momenti particolari di essa – e si manifesta in molti modi: semplicemente con la famosa "arte di arrangiarsi"; oppure con iniziative individuali che possono crescere anche in modi abnormi; o invece con manifestazioni volontarie collettive di auto-organizzazione, magari dapprima isolate, poi tendenti a collegarsi, a costituirsi addirittura in "movimenti".

Si consideri sotto questo profilo quanto è avvenuto in uno dei nodi centrali della "questione italiana", quello dell'informazione-comunicazione, in particolare televisiva, a partire dagli anni '70. Intuendo quale peso politico, culturale, economico, sociale, occupazionale, di modifica degli stessi modi di vita, avrebbe avuto il comparto delle attività informativo-comunicative nel suo futuro, la parte più dinamica della società italiana pose in quegli anni la questione di una trasformazione democratica della principale fonte informativa, la tv pubblica, chiedendo alle forze politiche la fine del monopolio tv pubblico centralistico e la sua riforma strutturale anche attraverso il decentramento. La risposta istituzionale, in ritardo, parziale, tendente a sostituire con una lottizzazione inter-partitica il monopolio di fatto di un partito politico egemone negli anni '50, tutto sommato sorda ai fortissimi segnali di decentramento che scaturivano dalla diffusione disordinata prima di radio e poi di tv locali private, avviò un lunghissimo periodo di "non-governo", con sviluppi disordinati in tutti i settori audiovisivi: da quello cinematografico (fino al referendum che ha abolito il ministero competente) a quello televisivo in senso stretto (il cui peso nella vita italiana è troppo evidente per spenderci qui altre parole), fino all'attuale avvio di una produzione multimediale, anch'essa priva di riferimenti (ma su questo torneremo in seguito).

Evoluzione delle tecnologie e decentramento

Lo sviluppo verificatosi nel settore audiovisivo è collegato con la disponibilità di nuove tecnologie. A metà degli anni '70, infatti, si verifica un mutamento che non viene subito percepito come l'inizio di una trasformazione profonda. Accanto alle tecnologie tradizionali (quella cinematografica, accentrata – soprattutto per quanto riguarda gli stabilimenti per i processi tecnici sulla pellicola – a Roma e in parte, grazie alla pubblicità, a Milano; quella televisiva delle telecamere da studio, accentrata a Roma, Milano, Torino e Napoli), si diffonde una tecnologia "videomagnetica leggera": telecamere e videoregistratori portatili. Anche se inizialmente queste nuove strumentazioni sono di tipo dilettantistico e tutt'al più semi-professionale, lo scenario muta rapidamente: tv private locali e microstrutture produttive audiovisive proliferano in tutta Italia, con una velocità di apparizione che per anni non consente neppure un'anagrafe aggiornata di questo nuovo panorama produttivo (ancora oggi i dati relativi sia al settore dell'emittenza locale che della produzione audiovisiva locale sono parziali e imprecisi). Quasi sempre la qualità tecnica e culturale di questo tipo di produzione e di diffusione audiovisiva è bassa sotto tutti i profili (l'assenza di una seria politica di formazione professionale in questo settore svela tutto il suo peso negativo), e naturalmente l'emersione da questo caos del nuovo network Fininvest, e il confronto che nasce con la Rai, con tutte le implicazioni che ne derivano, contribuiscono a configurare un panorama in cui si fa sempre più netta la divisione anche quantitativa tra poche macrostrutture, dotate di ingentissimi mezzi finanziari, e microstrutture "povere", che diventano sempre più, in maggioranza, terminali delle macrostrutture e loro strutture di "service", con una professionalità tecnica che si solleva un poco rispetto al basso livello iniziale ma che resta carente sul piano culturale e progettuale, e con un'attività autonoma che sopravvive con disagio e precarietà. Nonostante questi aspetti critici, però, il bilancio non può essere considerato tutto negativo: oggi, a metà anni '90, le nuove tecnologie audiovisive hanno consentito un decentramento cospicuo delle strutture produttive, che sono sparse su tutto il territorio nazionale, e sono diffuse anche in centri urbani medi e piccoli, e nei casi migliori cercano di qualificarsi, sviluppano rapporti di co-produzione con strutture analoghe, promuovono iniziative per migliorare la propria professionalità, intrecciano rapporti con il nascente settore della multimedialità.

Va sottolineata infatti la circostanza che questo processo si sviluppa in parallelo con la diffusione dei PC, la quale si manifesta durante tutti gli anni '80: oggi quella che inizialmente fu forse una coincidenza casuale comincia a produrre tutta la sua potenzialità anche nell'inter-relazione tra audiovisivi e informatica, dando vita a un nuovo fenomeno espansivo delle forze produttive in questo settore, ancorché disordinato e caotico.

Ebbene, qualcosa di analogo è accaduto anche per quel che riguarda l'aspetto della conservazione della memoria storica contenuta nei documenti filmici.

Il "progetto mediateche" e il suo sviluppo

È a partire dagli anni '70 che nasce e si sviluppa un importante lavoro teorico, di analisi, elaborazione e proposta, sul ruolo che le strutture impegnate nella conservazione dei documenti filmici, esistenti o nascenti, possono svolgere nell'assetto audiovisivo italiano, di cui già si manifesta la tendenza a ristrutturarsi profondamente rispetto al panorama sostanzialmente statico sopravvissuto al fascismo e alla guerra. È un lavoro che si manifesta soprattutto nell'ambito delle cineteche, dell'associazionismo cinematografico, delle regioni più sensibili alle nuove problematiche delle attività audiovisive; ed è un lavoro che continua nel tempo, naturalmente risentendo – come si è già osservato – dei periodi di stasi e di silenzio e delle tempeste che si verificano nel più generale comparto cinematografico e televisivo in Italia, nonché del livello dell'iniziativa e della presenza delle regioni nella vita sociale, culturale, politica ed economica nazionale, alto o basso a seconda dei casi[10].

10 È dalla metà degli anni '70 (dal decennio cioè in cui in Italia finalmente si avvia l'esperienza regionale) che su questo tema si susseguono incontri, convegni, seminari in tutta Italia: cominciando con "Cinema Emilia: ipotesi di progetto", del 1973, ricordiamo sinteticamente (senza entrare nel dettaglio dei contenuti e degli enti promotori, e non escludendo eventuali omissioni) le manifestazioni di Monticelli 1977; Cagliari 1979, 1994, 1995; Bologna 1980, 1981, 1987, 1988, 1989, 1991; Macerata, 1981; Roma 1981, 1989, 1990, 1991; Venezia 1981; Firenze 1986, 1994, 1995; Ancona 1994. Si noti che il processo si è rimesso in moto nel 1994, e che non si sviluppa più attraverso incontri con intervalli di mesi, o addirittura di anni (com'è avvenuto in buona parte degli anni '80 e dell'inizio anni '90), ma viceversa impone quasi una frequenza più stretta: in pochi mesi ci sono stati gli incontri di Ancona e poi di Firenze, e di Cagliari

È questo lavoro che pone le basi per quello sviluppo che la *Guida* citata documenta ampiamente, individuando 214 strutture che hanno, tra i propri scopi principali o secondari, la conservazione di materiali audiovisivi.

Si tratta di un numero sorprendentemente elevato, ma ancora lontano dalla realtà. Infatti la ricerca effettuata – influenzata nella metodologia dal positivo pragmatismo dell'impostazione decisa per l'indagine su scala europea – si è svolta non soltanto tra le tradizionali strutture che si occupano esclusivamente di *conservazione* dei prodotti audiovisivi (cineteche innanzi tutto, e poi mediateche), ma anche tra quelle che privilegiano l'aspetto produttivo e della diffusione; e inoltre ha preso in esame enti di vario tipo (istituti culturali, aziende, apparati pubblici, ecc.), non specializzati in campo audiovisivo, i quali però hanno inserito, come attività collaterale rispetto alle loro finalità prevalenti, la raccolta di film, di videonastri, di videodischi – appunto concependoli come "documenti" – accanto alle loro biblioteche e alle loro collezioni di oggetti. In tutta una serie di questi ambiti, quindi, i dati raccolti presentano certamente carenze e assenze: gli aggiornamenti già previsti per una riedizione della *Guida* nel 1996 faranno sicuramente salire il numero di collezioni emerso da questo primo censimento.

Naturalmente, una posizione centrale in questo panorama è assunta dalle strutture che hanno come scopo primario la conservazione dei materiali filmici: le cineteche, le mediateche e i centri audiovisivi, in genere collegati con l'articolazione delle regioni e degli enti locali. Ne esistono a Genova, Milano, Varese, Como, Cremona, Bergamo, Brescia, Trento, Bolzano, Venezia, Ravenna, Bologna, Fer-

---

(magari con altre tappe minori intermedie).

La bibliografia a cura di G. Landucci in *Guida alle Mediateche italiane* citata riporta dati dettagliati anche sulle pubblicazioni in materia.

La presente elaborazione ha alle sue spalle la partecipazione attiva della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico a questo processo; in particolare, la stesura di questo scritto è iniziata proprio nel dicembre 1994, e avrebbe dovuto essere un intervento a un convegno organizzato a Cagliari dalla Cineteca Sarda (una delle strutture più attive in quest'ambito), dove una delle sessione era dedicata proprio alla "memoria storica delle regioni"; il convegno però fu praticamente sospeso per l'improvvisa morte, avvenuta il 13 dicembre 1994, del suo principale dirigente e animatore, Fabio Masala, che qui vogliamo ricordare – oltre che come amico – come uno dei protagonisti del movimento culturale che ha portato lo sviluppo degli archivi all'alto punto attuale.

rara, Rimini, Firenze, Ancona, Foligno, Roma, Reggio Calabria, Cagliari (in qualche città addirittura più di una).

Dai dati raccolti emerge anche una presenza delle università in questo settore – laddove esistono dipartimenti o cattedre sul cinema, sugli audiovisivi, sullo spettacolo, sulle comunicazioni di massa, ora sulla multimedialità –, che in qualche caso svolgono proprio una funzione di supplenza all'assenza di altre specifiche istituzioni: archivi audiovisivi sono presenti nelle università di Torino, Milano, Padova, Bologna, Firenze, Roma, Pescara, Napoli, L'Aquila, Lecce, Palermo.

Un ruolo importante per la conservazione di materiali audiovisivi è svolto anche da associazioni specializzate in specifici settori audiovisivi e dai numerosi festival cine-video che si svolgono in Italia; nonché da istituti storici (in particolare quelli della Resistenza) e da istituzioni che hanno il teatro come loro scopo fondamentale di attività.

L'analisi della dislocazione territoriale degli archivi censiti consente una prima risposta positiva all'ipotesi di una loro possibile organizzazione in "rete". Pur se si confermano anche sotto questo profilo diversità tradizionali (nelle regioni di alto livello economico, alla "ricchezza" economica si accompagna anche una fioritura di iniziative culturali; basti vedere Piemonte, Lombardia, Emilia Romagna, dove esiste un centinaio di archivi audiovisivi; se a esse si aggiunge il Lazio, tradizionale sede di grandi cineteche, queste quattro regioni concentrano il 63% degli archivi censiti dalla ricerca), emerge anche un altro dato importante: strutture di qualche tipo che conservano documenti audiovisivi esistono in tutte le regioni italiane (salvo un'eccezione)[11]. Ed è altresì significativa del ruolo che le nuove tecnologie audiovisive (soprattutto quelle videomagnetiche) hanno avuto – e possono avere – in un decentramento culturale diffuso, la presenza (accanto alle grandi città italiane, alle grandi "capitali" nazionali della cultura, del cinema, dell'audiovisivo, con entità

11 Ecco l'elenco delle regioni italiane sedi di archivi audiovisivi con il relativo numero (tra parentesi): Valle d'Aosta (2), Piemonte (22), Liguria (4), Lombardia (46), Trentino Alto Adige (9), Veneto (7), Friuli Venezia Giulia (5), Emilia Romagna (32), Toscana (12), Marche (6), Lazio (35), Abruzzo (4), Campania (6), Puglia (4), Basilicata (1), Calabria (4), Sicilia (7), Sardegna (5). L'unica regione che dalla ricerca effettuata risulta priva di archivi audiovisivi è il Molise.

cinetecarie d'importante internazionale: Bologna, Firenze, Milano, Roma, Torino, Venezia), di città e paesi anche di piccole dimensioni dove esistono microstrutture di conservazione audiovisiva: soltanto per fare qualche esempio simbolico, Borgomanero (NO), Sesto S. Giovanni (MI), Suzzara (MN), Vigo di Fassa (TN), Marghera (VE), Gemona del Friuli (UD), Bellaria (RN), Alfonsine (RA), Pergine Valdarno (AR), Polverigi (AN), Bellocchio di Fano (PS), Cerreto di Spoleto (PG), Ferentino (FR), Roviano (RM), Lanciano (CH), Pescasseroli (AQ), Fisciano (SA), Modugno (BA), Rende (CS), Pirri (CA).

Accanto alla novità quantitativa dei dati riguardanti il numero delle strutture di conservazione dei materiali audiovisivi, c'è un altro elemento determinante per un rilancio qualificato di un progetto politico-culturale riguardante il possibile ruolo di queste strutture esistenti e funzionanti. L'indagine effettuata fa emergere il fatto che in un'altissima percentuale di casi la conservazione dei materiali audiovisivi non è l'unico scopo dell'esistenza di tali strutture, ma la base indispensabile per svolgere altre attività. Innanzi tutto quella di diffusione dei prodotti audiovisivi nel grande "mercato non commerciale" (per usare un'espressione intenzionalmente contraddittoria), che esiste sempre più oltre la sala cinematografica e il collegamento casalingo via etere con le emittenti tv. La maggior parte degli archivi censiti è presente in modo permanente in uno dei settori più trascurati e viceversa più importanti per la diffusione di una alfabetizzazione e di una cultura audiovisiva adeguate a una società in cui questo linguaggio si va imponendo come quello dominante, e in cui il settore audiovisivo-informatico si va configurando come quello strategico di maggiore espansione e di maggiore potenzialità occupazionale: ci riferiamo alla *scuola*. Un secondo tipo di attività svolto da queste strutture – e questo è un dato sostanziale di novità – è anche quella produttiva, consistente nella realizzazione di documentazioni filmiche in genere su temi specifici, d'interesse generale o legati alle realtà territoriali: questi materiali, oltre ad aumentare i singoli archivi, vengono poi utilizzati per nuovi prodotti finiti da immettere nella diffusione. Va considerata quindi in tutto il suo potenziale la dinamica di un insieme di strutture le quali – partendo dalla conservazione dei documenti filmici – li valorizzano attraverso la diffusione e si affacciano quindi anche sulla produzione vera e propria, realizzando cosi un ciclo completo, costruendo professionalità locali interdisciplinari e molto aderenti alla "mobilità" di mansioni che questo nuovo comparto richiede come carattere costitutivo.

In questo scenario, un dato che non si può esitare a definire incredibile è l'indifferenza verso questi processi da parte delle istituzioni centrali: comprendendo in questo termine sia gli organismi del potere legislativo ed esecutivo sia le organizzazioni sindacali, professionali, culturali delle categorie interessate a diverso titolo all'ambito audiovisivo[12]. Varie sono le cause di tale indifferenza: si va dalla sottovalutazione alla mancata conoscenza dei fenomeni in oggetto. Ma la ragione più profonda risiede nella persistenza radicata dell'assetto tradizionale di questo settore. In campo audiovisivo, c'è sempre stato in Italia un binomio dominante: *produzione centralizzata di cinema e televisione, ovviamente diffusione decentrata*[13]. Nella logica del centralismo audiovisivo non c'era nemmeno l'idea che fossero possibili forme di ricomposizione unitaria del processo produttivo, dall'ideazione al prodotto finito e alla sua diffusione. E quando qualche tentativo di decentramento fu impostato e tentato in ambito televisivo (della tv pubblica, in particolare nella 3a rete), fu ben presto smantellato proprio da chi apparteneva in qualche modo a un'area – quella della sinistra – che si era battuta proprio per le autonomie, per il disegno di uno Stato unitario sì ma non accentrato e centralista, e quindi per l'applicazione del dettato costituzionale riguardante l'istituzione delle regioni. Ma c'è anche da aggiungere che – tra le forze politiche tradizionalmente sensibili allo sviluppo democratico attraverso l'attuazione di una Costituzione tra le più avanzate d'Europa per la maggior parte dei suoi "titoli" – timidissima fu l'elaborazione progettuale per un nuovo assetto complessivo delle attività audiovisive, anche in rapporto all'apparizione di nuove tecnologie; e che in ogni caso essa riguardò semmai piuttosto sempre la tv, e quasi per nulla il cinema. Eppure non dovrebbero esserci dubbi: decentramento significa più democrazia; ma l'esten-

12 Si mettono in evidenza, per la loro sensibilità nei confronti del decentramento audiovisivo, le associazioni del pubblico, gli organismi nazionali dei cineclub, che a differenza di altre strutture del settore hanno avuto e continuano ad avere una loro presenza diffusa sul territorio nazionale.

13 Va ricordato però che la "delega" della diffusione audiovisiva in tutto il territorio nazionale non è mai stata concepita in modo da offrire a tutti i cittadini una uguale possibilità di conoscere opere e prodotti: quante parti d'Italia non hanno ormai più nemmeno la possibilità di vedere il cinema, di qualsiasi tipo, anche il peggiore (figuriamoci quello di qualità)? E in quante parti d'Italia ci sono ancora zone non ricoperte dalla emissione tv dei network?

sione dei poteri che ne consegue implica una perdita di potere da parte di chi ne detiene la maggioranza o la totalità; e poco dopo che le regioni furono istituite, ci fu sicuramente un arresto nell'attribuzione a esse degli ampi poteri previsti dall'art. 117, che significava trasferimento di poteri dal centro alla periferia; e tale arresto condizionò tutta l'elaborazione anche teorica dei modelli legislativi e organizzativi del decentramento. Oggi c'è un dato di fatto da tenere presente: il centralismo è politicamente trasversale all'interno della stragrande maggioranza delle forze politiche del recente passato e del presente. Per quel che riguarda poi l'ambito audiovisivo, in cui la crisi specifica e generale ha accentuato le tendenze corporative, il centralismo appare essere la concezione dominante anche in molte delle organizzazioni culturali e sindacali del settore.

Ma lo sviluppo delle forze produttive agenti nella società, e nell'area che ci interessa i fenomeni sopra indicati, hanno riproposto di fatto il problema, raccolto poi da una nuova organizzazione politica: essa l'ha presentato nelle diverse sedi decisionali (parlamento, esecutivo, ecc.) con una estremizzazione che però sembra essere stata l'unica forma possibile per richiamare l'attenzione di tutti. E quindi il decentramento è ritornato al centro della dialettica politica.

Lo scenario evolutivo a medio termine

La "questione audiovisiva" esiste da anni, e si aggrava ogni anno che passa senza che venga affrontato il suo problema centrale: che è innanzi tutto, ormai, quello del suo assetto complessivo, del suo ordinamento, del coordinamento delle varie competenze istituzionali in materia.

Si è già osservato che sono in evidente crisi le regole, le leggi che finora hanno governato l'ambito audiovisivo. Nel cinema, dopo il referendum che ha abolito il ministero competente sullo spettacolo, sicuramente si è aperto di fatto un "vuoto" ma nella sostanza nulla sembra cambiato; e le modifiche della legge 1213 appaiono ispirate a un tentativo di ammodernamento dell'assetto precedente, senza alcuna reale apertura verso ipotesi di decentramento per quel che riguarda gli investimenti produttivi. Per le tv, la cosiddetta "legge Mammì", con le sue modifiche successive già approvate e subito rimesse in discussione, si rivela sempre più uno strumento del tutto inadeguato anche al governo di un esistente di cui cresce quotidianamente la complessità; e in ogni caso il settore televisivo è ormai da

un anno un terreno di scontro centrale tra le forze politiche, anche per il suo peso contingente sulle vicende quotidiane e sulle periodiche tornate elettorali. L'unica novità per cominciare a regolamentare le nuove tecnologie audiovisive che nel giro di poco tempo introdurranno profonde modifiche in tutti gli aspetti del settore (produzione, diffusione, conservazione, formazione, ecc.), è il testo di un disegno di legge definito "Paolucci" dal nome del ministro dei beni culturali e ambientali, che è stato portato all'esame del Parlamento nonostante esista il ragionevole dubbio che chi l'ha preparato non abbia addirittura ben chiaro che cosa sia definito dall'espressione "bene audiovisivo"[14].

Sotto il profilo degli organismi governativi centrali che oggi intervengono in materia audiovisiva, ci sono: il Dipartimento dello spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, con competenze riguardanti soprattutto la cinematografia (compresi alcune cineteche e musei: Archivio cinematografico e fotografico dell'Istituto Luce; Cineteca nazionale di Roma; Cineteca italiana di Milano; Museo nazionale del cinema di Torino; Archivio della Biennale di Venezia); il Ministero delle poste e telecomunicazioni (con competenze riguardanti soprattutto il sistema televisivo); il Ministero dei beni culturali e ambientali, che aspira alla competenza sugli audiovisivi, stando almeno al disegno di legge sopra ricordato. Nessun coordinamento sembra esistere tra questi ministeri o dipartimenti o loro direzioni generali che si occupano della stessa materia. Il potere poi dei nuovi organismi dei "garanti" (editoria, concentrazioni, ecc.) si manifesta in atti che appaiono più come "pareri" che come vere e proprie "decisioni". Si ha quindi a che fare non con *un* centralismo governativo, ma con *più* centralismi autonomi tra loro: tutti di fatto indifferenti alle problematiche del decentramento. E tutti che appaiono incapaci di comprendere il groviglio di questioni che hanno davanti: un groviglio costituito appunto da problemi irrisolti da troppo tempo, oppure affrontati tirando i capi dei vari fili, e quindi

14 Si veda in proposito N. Tranfaglia, *La "memoria" ai burocrati?*, Gulliver, n.9, settembre 1995. Il compito assegnato alla Discoteca di Stato di "raccogliere, conservare, tutelare e rendere accessibili" i documenti audiovisivi è un compito immane, se gestito centralmente; ma, a parte l'impossibilità oggettiva, com'è possibile oggi ipotizzare un compito simile senza articolarlo in un radicale decentramento, appunto utilizzando tra l'altro le strutture archivistiche audiovisive nate e che stanno nascendo in tutta l'Italia?

rendendoli ancora più aggrovigliati e stretti, anziché pazientemente allentarli e cercare di ricostituire ordito e trama di un nuovo tessuto. E i fili sono una serie di rapporti, intrecciati tra loro: cinema/televisione/nuove tecnologie informatico-audiovisive, produzione/conservazione/ diffusione, centralismo/decentramento.

C'è una società strutturalmente investita dal fenomeno dell'immagine (tanto da essere stata definita già da tempo, anche se retoricamente, "civiltà dell'immagine", ma senza individuarne le implicazioni), e in particolare dalle immagini dinamiche e dai suoni (di per sé dinamici), che reagisce: cercando di salvaguardare una memoria della propria identità di cui i documenti audiovisivi sono ormai parte inscindibile, ponendosi il problema di come conservare una produzione sempre più ampia, per analizzarla, studiarla, riutilizzarla; interrogandosi anche sulle migliori tipologie che possono assumere i luoghi della conservazione della memoria e del sapere, tradizionalmente identificati nelle biblioteche, perché si sviluppa la consapevolezza della necessità di offrire ai cittadini, in particolare ai giovani, nuove strutture che accolgano e rendano disponibili i diversi "media" della produzione culturale, artistica, scientifica; e quindi questa società – definita "società civile" – nelle sue diverse articolazioni elabora progetti, mette in piedi faticosamente microstrutture, compie esperienze, le sottopone a verifiche, scopre nei fatti la crescente inscindibilità quasi circolare tra conservazione-diffusione-produzione. Ma che cosa si trova davanti, questa "società civile", sul piano delle politiche in questo settore, delle leggi, dell'uso delle risorse? Una frammentazione caotica di competenze istituzionali, nel migliore dei casi, se non addirittura la loro assenza; mancanza di progettualità complessiva; talvolta ipotesi di interventi legislativi concepiti in modo burocratico, senza la dovuta considerazione delle esperienze compiute e delle verifiche fatte, e quindi con il rischio di introdurre innovazioni soltanto in apparenza, mentre in realtà si aumenterà la confusione esistente.

La "realtà audiovisiva" esistente sul territorio – ed emersa dall'indagine che si è conclusa nella *Guida* più volte ricordata – ha insieme una necessità e un compito entrambi vitali per la sua esistenza e il suo sviluppo (e quindi per il suo stesso passaggio da entità a sé stanti alla consapevolezza di costituire di fatto una "rete"). Essi consistono in primo luogo nella realizzazione di un nuovo ordinamento giuridico per il settore audiovisivo, che divida le competenze centrali e regionali, che sia ispirato dalla consapevolezza che ormai cinema,

tv e nuove tecnologie audiovisive-informatiche-telematiche hanno tra loro intrecci profondi – con tutte le loro autonomie e specificità – tali da esigere una loro considerazione unitaria: sotto il profilo delle politiche, delle leggi, degli organismi istituzionali di governo, delle iniziative (produttive, distributive, formative). Da ciò deriva la conseguente esigenza di riavviare un'elaborazione progettuale a tutto campo nell'ambito audiovisivo, che parta dall'analisi delle realtà territoriali esistenti: strutture produttive, di conservazione, distributive, formative, culturali, professionali (i "nodi" decentrati di una rete nazionale). Prendiamo come esempio una cittadina nella quale esistano esempi di questa complessa realtà: un archivio audiovisivo, una televisione locale, una minuscola società di produzione audiovisiva, un assessorato alla cultura e all'istruzione che promuove corsi di aggiornamento audiovisivo per gli insegnanti, un'associazione culturale che effettua interventi di alfabetizzazione audiovisiva nelle scuole, un centro di formazione professionale che organizza corsi di formazione nei settori audiovisivo e multimediale (e nel capoluogo regionale di quella cittadina c'è un organismo come il Comitato regionale radiotelevisivo, e ci sono le sedi regionali di associazioni nazionali agenti nel campo della produzione-diffusione filmica, ecc.). Tutte queste strutture attualmente agiscono in modo separato, anche in quella piccola dimensione territoriale, ignorandosi l'una con l'altra o tutt'al più collegandosi in qualche sporadica occasione; e così le competenze che già esistono non si confrontano tra loro, ed effettuano il loro aggiornamento con grande fatica. Eppure è a esse che gli enti locali, le scuole, le aziende, l'associazionismo devono – o dovrebbero – rivolgersi anche per far fronte in modo consapevole alle nuove incombenze poste dallo sviluppo del settore comunicativo multimediale (nel quale l'audiovisivo ha un ruolo centrale) sotto tutti i punti di vista: le reti telematiche cittadine e internazionali, la comunicazione istituzionale, la promozione delle attività e dei servizi, le richieste di inter-attività che già cominciano a manifestarsi. Per tutto ciò appare indispensabile un'opera continuativa tesa a regolare, coordinare, collegare le realtà esistenti e quelle che nasceranno, facendo attenzione – nella regolamentazione – non a frenare ma ad aiutare lo sviluppo, e a ottenere contemporaneamente la massima redditività degli investimenti necessari, e quindi evitando sprechi e inutili duplicati: perché è chiaro che un intervento di tipo nuovo come quello che auspichiamo implica interventi finanziari pubblici anche di rilievo, se non altro come diversa utilizzazione di quanto

già esiste nei capitoli di spesa di enti pubblici e privati che agiscono in quest'ambito. Ma la trasformazione degli investimenti non in atti assistenziali permanenti bensì in utile sociale e anche – perché no – economico, così come la gestione permanente di questo settore che si avvia a essere una delle attività più diffuse (con tutte le implicite conseguenze anche occupazionali), non possono essere risolte soltanto dalle leggi, che di solito intervengono a regolamentare situazioni che si sono già prodotte nella realtà. Quello che conta sono soprattutto le politiche che vengono svolte.

La visione d'insieme consentita dalla ricerca sugli archivi audiovisivi è un ulteriore elemento – questa è la nostra convinzione – a conferma della necessità di una *politica nazionale dell'audiovisivo* che sostenga tra l'altro tutte le potenzialità che si configurano in questo settore per quanto riguarda un reale decentramento; una politica audiovisiva che le nuove tecnologie informatico-audiovisive rendono sempre più urgente perché non si ripeta, aggravato, il caos informe e distruttivo in cui in Italia è stato intenzionalmente lasciato l'ambito televisivo dal 1975 a oggi (grazie anche a trasversalità politiche e culturali che hanno inquinato il governo democratico del fenomeno), con conseguenze che sono sotto gli occhi di tutti, dal momento che pesano così visibilmente nella vita sociale, politica, economica, in prospettiva e nel quotidiano. Dopo decenni di confusione, di interventi settoriali, di ritardi sulle modifiche anche profonde e sugli sconvolgimenti determinati da uno sviluppo disordinato, s'impone una politica audiovisiva progettuale e di grande respiro, che disegni un quadro di ambiti, autonomi e insieme intrecciati (ricerca, sperimentazione, formazione, produzione, circolazione, conservazione) e lo sappia governare nelle sue relazioni e nelle sue dinamiche; che individui anche qui le necessarie regole; che impegni risorse in settori strategici come la ricerca scientifica, tecnica ed espressiva, come la sperimentazione di nuove modalità produttive e di nuovi prodotti e opere, come la formazione di professionalità che appaiono sempre più complesse per l'interdisciplinarietà che esigono; che offra alla produzione nei diversi ambiti possibilità di svilupparsi in strutture agili, efficienti, capaci di rispondere sia alle esigenze del mercato che a quelle sociali, intrecciando quindi gli elementi comuni, promuovendo anche la necessaria diversificazione produttiva; che punti al potenziamento delle tante forme possibili di diffusione, che sono la condizione indispensabile per impedire concentrazioni monopolistiche e oligopolistiche; che si ponga lo stesso problema della con-

servazione in modo nuovo, concependola come un elemento – ricco di diversi valori, compreso quello economico – inserito nel quadro, capace di iniziative e di rapporti con tutti gli altri elementi, e non qualcosa di separato, di marginalizzato, di secondario.

È per questo disegno che riteniamo essenziali gli archivi audiovisivi come "nodi" *decentrati di una rete nazionale per una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata***.** Nella indispensabile "politica dell'audiovisivo" che affronti finalmente problemi lasciati sospesi, e perciò degradati, incrostati di contraddizioni e di resistenze a qualsiasi cambiamento innovativo, gli archivi di immagini in movimento possono avere un ruolo di grande rilievo, un ruolo non meramente conservativo, museale in senso antiquato, bensì dinamico: perché essi conservano una "materia prima" che è già di per sé preziosa, ma che può essere ulteriormente usata, rielaborata, ritrasformata, dal momento che siamo proprio nel cuore dell'epoca della riproducibilità tecnica addirittura dell'opera d'arte, e quindi di una sua fruizione complessa che non ne intacca il valore originario. Molta parte di questa "materia prima" è quotidianamente salvata proprio da strutture come quelle emerse dalla ricerca effettuata; ma tanta parte va distrutta. Nelle culture che privilegiano l'oralità si dice che quando muore un vecchio brucia una biblioteca; la distruzione della "materia prima audiovisiva" equivale a chiudere occhi che hanno visto il passato, impedendo anche ai nostri occhi di "guardarlo", alla nostra memoria di nutrirsi delle immagini di questo secolo, che ha conosciuto la nascita del nuovo straordinario linguaggio costituito dalle immagini in movimento: che ora tra l'altro può conoscere un nuovo sviluppo, aprire nuove possibilità espressive, informative, comunicative, proprio per il collegamento che nuove tecnologie gli consentono con altri linguaggi.

L'arcipelago delle realtà territoriali che è stato descritto nel paragrafo "Il *progetto mediateche* e il suo sviluppo" ha un organismo di rappresentanza nel "Coordinamento nazionale del cinema e degli audiovisivi"[15], che si è autocostituito nel 1994 e che può svolgere

15 Promosso dalla Mediateca regionale toscana, presso la quale risiede anche la segreteria, ne fanno parte le Mediateche regionali della Calabria, delle Marche, del Piemonte, della Puglia, della Toscana, del Veneto; a Torino il Centro servizi didattici, il Servizio audiovisivi della provincia e la Videoteca del Centro Informagiovani; l'Ufficio cinema, l'Ufficio attività audiovisive e il C.R.S.D.A della Regione Lombardia; a

un importante lavoro per lo sviluppo dell'ipotesi progettuale che emerge dal presente scritto: e infatti lo consideriamo un interlocutore privilegiato di questa elaborazione, perché appare – malgrado il suo carattere sostanzialmente informale – come un organo che può agire da "interfaccia" tra l'istituzione regionale-provinciale-comunale (che in qualche modo rappresenta) e la realtà audiovisiva locale anche privata. Il Coordinamento è impegnato nella riflessione innanzi tutto sulla modifica sostanziale che la realtà ha introdotto nei programmi, nelle prospettive, nelle necessità degli organismi che ne fanno parte, i quali erano nati soprattutto per conservare e per diffondere: e la modifica sostanziale riguarda il nuovo interesse per la produzione, che si è sviluppata e si va sviluppando su tutto il territorio nazionale, e che quindi sta già determinando un decentramento produttivo di fatto, anche se di dimensioni ancora modeste. Ma riteniamo che la riflessione in corso debba non soltanto affrettarsi, ma anche ampliare l'orizzonte dello sguardo, della elaborazione, dell'iniziativa nelle direzioni sopra accennate. Ci rendiamo conto di come sia sempre difficile vivere in un processo e insieme averne coscienza, partecipare e osservare, fare e analizzare; ma ci sembra che debba essere fatto un ulteriore sforzo per cercare di vivere la doppia dimensione dell'agire e del riflettere, di guardare il percorso fatto e insieme prevedere quello da compiere: con la consapevolezza che nella "questione audiovisiva" c'è dentro simbolicamente tutta la complessità contemporanea; con essa siamo nel cuore – se vogliamo – delle più dense contraddizioni dell'oggi; dentro di essa c'è tutto lo scontro in atto nel nostro paese (e in tante altre parti del mondo)

Milano il Medialogo della provincia e il Servizio audiovisivi della Biblioteca comunale di Milano; il Centro sussidi audiovisivi della provincia di Como; le Mediateche provinciali di Bergamo, Brescia, Lucca, Sondrio; a Varese la Videoteca civica del comune e il Centro audiovisivi della provincia; l'Archivio cinetecario della Liguria; il Centro di documentazione visiva e la Mediateca didattica di Trento; Il Centro audiovisivi e l'Ufficio audiovisivi della provincia autonoma di Bolzano; la Videoteca Pasinetti del comune di Venezia; la Cineteca del Friuli; la Cappella Underground di Trieste; l'Ufficio cinema della regione Emilia Romagna; il Centro cinema Città di Cesena; il Centro audiovisivi del comune di Modena; la Cineteca comunale di Bologna; la Cineteca di Rimini; l'Archivio del cinema indipendente italiano di Bellaria-Igea Marina (Fo); il Centro audiovisivo della regione Lazio; l'Istituto cinematografico dell'Aquila; il Reparto di cinematografia scientifica del CNR di Rende (Cs); la Mediateca Enaip di Bari; il Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione grafica, fotografica audiovisiva di Palermo; la Cineteca sarda di Cagliari.

tra strategie per il futuro e conservazione dell'esistente; tra tendenze democratiche e tentazioni autocratiche; tra selezione naturale di tipo darwiniano applicata alla dimensione sociale, e nuovi rapporti tra gli individui, i gruppi, le classi, i popoli.

E proprio per finire senza retorica ma con una proposta concreta, un primo obiettivo è intanto possibile porlo, modesto, limitato, ma intanto fattibile con un costo anche assai modesto, utilizzando i dati raccolti dalla ricerca dalla quale ci siamo mossi: la creazione di una banca-dati generale sugli archivi audiovisivi italiani, disponibile per tutti, continuamente aggiornata, primo passo per un catalogo generale dell'audiovisivo italiano, altro strumento talmente indispensabile che non c'è meraviglia sufficiente a manifestare lo stupore perché finora nulla sia stato fatto in questa direzione (e le diverse catalogazioni che settorialmente vengono eseguite sono ancora una volta scollegate tra di loro, dal momento che vengono effettuate da strutture tra le quali non esistono forme di coordinamento, partendo da quella minima della reciproca informazione). Sarà interessante verificare se ci sarà qualche ente che raccoglierà questa proposta[16].

16 Il Ministero dei beni culturali e ambientali appare il "naturale" destinatario di una proposta come questa; sarebbe anche un modo per dare l'indicazione che sono state recepite le critiche forti che le "competenze" hanno rivolto al disegno di legge citato nel testo. Proprio per il suo non essere ancora "coinvolto" in una gestione troppo compromessa della "questione audiovisiva", questo ministero potrebbe anche prendere l'iniziativa di un'ampia consultazione sull'intera questione, in previsione di una vera e propria conferenza "costituente" (oggi il termine è di moda) per un nuovo assetto istituzionale di questo importantissimo comparto produttivo e culturale.

Il filmaker e il documentalista

Relazione al convegno: *ATTUALITÀ E DOCUMENTARIO. Evoluzione delle tecnologie e delle tecniche*, Convegno ATIC 5-7 dicembre 1996

È sempre sorprendente leggere le riflessioni di Ansano Giannarelli, diventate "profetiche" alla luce di quanto si è "avverato" negli ultimi quindici anni, su temi quali l'incidenza dello sviluppo tecnologico-informatico, digitale e multimediale, nella produzione audiovisiva, con conseguenze dirette sulle stesse metodologie di trattamento e organizzazione, nonché di riuso e fruizione di tale documentazione, quindi sulle competenze delle figure professionali, quali i "produttori" di tali fonti, i *filmaker* e i *documentalisti*, ovvero gli esperti della loro conservazione e valorizzazione. Non sarà pleonastico segnalare ancora come nella visione di Ansano Giannarelli settori "diversi", quali la produzione, la comunicazione, la conservazione, l'utilizzo, il riuso delle immagini in movimento fossero da considerare sempre legati, ai fini di una politica culturale che riguardasse globalmente il sistema audiovisivo nelle società contemporanee. *(ndr)*

Il tema del mio intervento

Mi scuso per non aver partecipato ai lavori dei giorni precedenti, ma ero impegnato all'Università di Bologna in un'esperienza che si collega tra l'altro al tema di questo mio intervento. Affronterò infatti il tema generale del convegno con alcune considerazioni sul rapporto tra *evoluzione delle tecnologie e professionalità* relative al processo produttivo del film: con il chiarimento preliminare che ormai faccio sempre a proposito dell'uso del termine film, per il quale assumo la definizione F.I.A.F. (Federazione internazionale archivi di film) nel 1° articolo del suo statuto:

> una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, video disco od ogni altro processo conosciuto o da inventare

L'evoluzione delle tecnologie nell'attività filmica ha naturalmente investito le professionalità che vi operano, ponendo problemi di aggiornamento e riqualificazione di determinate figure professionali esistenti, nonché quello dell'individuazione di nuove figure

professionali. Altrettanto naturalmente è man mano emersa la questione della formazione delle professionalità nell'attività filmica o audiovisiva; la domanda formativa in questo settore – di pari passo con lo sviluppo delle forse produttive e di una loro diffusione decentrata su tutto il territorio nazionale – ha da tempo messo in evidenza che non erano sufficienti le strutture formative della scuola superiore specializzate in quest'ambito (esistenti soprattutto a Roma e a Milano) e la formazione a livello superiore del Centro sperimentale di cinematografia; sono così nate negli ultimi anni molte iniziative in tutta Italia, con caratteri diversi, spesso anche discutibili, assai accentuate nella formazione professionale finanziata congiuntamente dal Fondo sociale europeo e dalle Regioni, ma presenti anche nell'istruzione pubblica superiore (istituti tecnici, d'arte, ecc.) e universitaria (dove si comincia a parlare di lauree brevi riservate a profili tecnico-professionali.

È un terreno di grande interesse, molto disorganico, e nel quale vale forse la pena di cominciare a mantenere un'attenzione permanente, anche in vista di indispensabili azioni di coordinamento. In questi ultimi anni mi sono occupato in modo particolare di due figure professionali, e su una di esse dirò qui di seguito alcune cose, quella del *filmaker*, mentre su un'altra – quella del "documentalista multimediale" – farò soltanto un accenno finale.

Appartiene a questo quadro anche l'iniziativa del Dipartimento arti musica e spettacolo dell'Università di Bologna (il primo DAMS in Italia), di cui ho accennato all'inizio, e dalla quale ho desunto un poco l'ispirazione per questo intervento. Sono stato infatti incaricato di tenere un seminario di *esperienza produttiva non fiction* con tecnologia videomagnetica, che prevede un intero processo di produzione, dall'ideazione al montaggio, diretto e coordinato da me, con la partecipazione di 25 studenti. È un'iniziativa che si colloca tra quelle che cominciano a essere assunte in sede universitaria per accompagnare un'attività teorica che giustamente vuole restare prevalente ma che avverte la necessità di essere accompagnata da esperienze pratiche, del resto molto richieste dagli studenti. Nel corso del seminario si è anche sviluppato un dialogo con gli studenti in rapporto a loro pressanti domande sul "come fare" dopo la laurea a lavorare in questo settore, sul "dove è più facile trovare lavoro" (e quindi sull'eventuale necessità di trasferirsi a Roma): insomma, mi è stata posta una serie di quesiti riguardanti poi sostanzialmente il mercato del lavoro audiovisivo, la sua organizzazione, le sue tendenze presenti e future.

Ogni volta che mi trovo in una situazione di questo, verifico quanto siano diffuse a livello giovanile opinioni che denotano una concezione dominante verso la quale polemizzo da anni, perché la ritengo espressione di una cultura acritica, conservatrice, incline alle mode, incapace di affrontare i processi che si sviluppano in modo da orientarli, in qualche modo governarli, anziché accettare di esserne del tutto condizionati, finendo anzi per diventarne una fervente sostenitrice e propagandista. Mi riferisco a una concezione, peraltro assai confusa e contraddittoria secondo la quale – in una sintesi per forza di cose estremamente schematica[1] – esistono il *cinema, la televisione e gli audiovisivi*. In una gerarchia rigida di valori, c'è innanzi tutto, prima di tutto e sopra tutto il "cinema", composto dai *film, che* sono soltanto *i lungometraggi fiction destinati alla proiezione nelle sale cinematografiche*, e quindi su grande schermo, realizzati naturalmente con tecnologia cinematografica, su pellicola 35 mm e a colori; poi c'è la "televisione", concepita come un unicum indistinto (il "flusso" ampiamente teorizzato e praticato); e poi ci sono gli "audiovisivi", cioè un altro unicum indistinto in cui rientra di tutto, a cominciare dal "corto", dal prodotto non fiction, dalle pellicole o dai videonastri di ricerca, di documentazione della realtà, di sperimentazione; e ora probabilmente rientreranno in questo anche i nuovi prodotti della multimedialità.

Ipotesi personale di scenario audiovisivo

Di fronte alle domande degli studenti, che rivelano la loro prevalente dislocazione nel campo dei cinefili, io propongo una mia previsione di massima sugli sviluppi di un settore che diventerà tra l'altro maggioritario nell'occupazione, e avanzo qualche ipotesi di scenario suggerito da un'analisi di sviluppi avvenuti negli ultimi anni, avvertendo che si tratta di posizioni del tutto personali, e sottolineando che manca una diffusa attenzione verso un'"economia dei media audiovisivi" che colleghi settori autonomi e tuttavia interdipendenti come appunto cinema, tv, multimedialità.

1 Per un'esposizione più articolata di questo problema, rimando al mio scritto *La descrizione del film*, in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione, A.A.V.V.,* Assessorato alle politiche della cultura e dello spettacolo-Centro Audiovisivo Regione Lazio e Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, ottobre 1995.

Anche qui sintetizzo un discorso che – espresso a voce davanti agli studenti – porta via più tempo di quel che mi è concesso complessivamente per questo intervento. Faccio loro presente che fino a metà degli anni '70 il sistema audiovisivo era costituito in grande prevalenza dal cinema delle sale e dai grandi network tv, con i loro caratteri consolidati quanto a tecnologie, processi produttivi, prodotti, professionalità; che dagli anni '80 ha avuto inizio un tumultuoso cambiamento; nuove tecnologie videomagnetiche "leggere" si sono combinate poi con le tecnologie informatiche dei "personal computer" e stanno modificando profondamente l'ambito audiovisivo, oggi investito anche dalle nuove prospettive comunicazionali offerte dalle reti e dalla multimedialità; ricordo che per la multimedialità – coperta buona per mille usi – diversi segnali indicano la grande estensione applicativa della *multimedialità a centralità audiovisiva*[2], tanto che a mio avviso è oggi prevedibile un'articolazione del sistema come *audiovisivo-informatico-telematico*.

Proseguendo nell'illustrazione di questo scenario, avanzo una previsione che ritengo ragionevole, e cioè che la produzione di questo settore si sviluppi in una *serie sempre più articolata di prodotti e attività*:

- oggetti (film pellicola, film in vc, CD-Rom, DVD[4] hard disk di PC)
- banche dati (archivi multimediali)
- diffusione (mercati come reti telematiche, luoghi collettivi di uso [dai cinema alle scuole], consumo individuale casalingo, ecc.)

Le strutture produttive in grado di operare nella produzione degli oggetti sopra indicati, nella gestione degli archivi multimediali e nella diffusione in mercati differenziati appaiono oggi orientate verso una configurazione suddivisibile in tre tipologie:

- macrostrutture multimediali integrali (dall'ideazione alla diffusione)
- microstrutture multimediali integrali e/o specializzate

2 Queste posizioni sono state esposte in un convegno, organizzato a Lugo (Ra) il 25-26 maggio 1995, dal titolo *Audio video ergo sum – multimedialità diffusa*, organizzato dal Comune di Lugo, da Union Comunicazione e dalla Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Nel convegno, presieduto da G. Cesareo, sono state tenute relazioni di P. G. Capucci, C. Casadei, L. Cerabolini, G. Ciani, C. D'Amico, F. De Cindio, G. De Rito, V. Eletti, A. Giannarelli, I. Grossi, S. Lillo, R. Maragliano, M. Marinelli, M. Morbidelli, D. Natoli, D. Panebarco, R. Parascandolo, R. Rago, G. Stucchi, A. Zoppetti.

- microstrutture specializzate in service

Interpretando segni emergenti, è possibile prevedere che i processi produttivi, grazie anche alle tecnologie, conosceranno *riaccorpamenti sostanziali*, più marcati nelle microstrutture, con una diminuzione della divisione parcellizzata del lavoro. Acquisteranno altresì un forte valore le capacità di progettazione concreta, dettagliata e modulare.

Questa articolazione a mio avviso investirà e coinvolgerà anche le collocazioni professionali molto più di quanto sia avvenuto finora: e ciò significa che dovranno aumentare le competenze professionali necessarie per collocarsi in un mercato del lavoro il quale esprimerà le esigenze produttive sopra indicate.

Ne consegue che le professionalità dovranno coniugare *interdisciplinarietà e specializzazione* nei settori audiovisivo-informatico-telematico.

Le professionalità avranno multiformi rapporti di lavoro:
- lavoro dipendente in macrostrutture
- lavoro autonomo in collaborazione con macro e microstrutture
- lavoro associato in piccole imprese (eventualmente cooperative).

Tra gli autonomi e gli associati avrà una forte valenza una figura professionale *interdisciplinare con specializzazione*.

Nuova importanza della formazione

È evidente che i caratteri complessivi del settore audiovisivo sopra indicati influiranno profondamente sulla formazione relativa a quest'ambito:
- esigendo *specializzazioni su fondamenti interdisciplinari*
- imponendo una *formazione interdisciplinare di base sull'intera multimedialità*
- valorizzando *la componente organizzativa-gestionale dei processi produttivi*
- determinando *la necessità di una formazione continua* (aggiornamento).

Si tenga presente che la profonda trasformazione legata all'apparizione di nuove tecnologie di registrazione delle immagini in movimento accompagnate da suoni *rende addirittura più necessaria una solida preparazione culturale e di una ragionata consapevolezza del-*

la complessità di una tecnologia – come quella audiovisiva – che produce linguaggio: appunto il linguaggio estremamente articolato qual è quello filmico delle immagini in movimento accompagnate da suoni. E si ricordi a questo proposito l'esigenza di introdurre correttivi metodologici e di prospettiva rispetto a ciò che si è verificato negli ultimi anni, quando la possibilità di sviluppo delle attività produttive decentrate in questo settore ha comportato di fatto una forte diminuzione della qualità dei prodotti, dovuta in larghissima parte proprio al ricorso a professionalità improvvisate, senza basi adeguate, molto spesso costruite sulla base esclusiva di conoscenze tecniche elementari.

Le elaborazioni sopra esposte e le esperienze pluriennali che ho compiuto nella formazione professionale audiovisiva[3] mi spingono a ipotizzare una nuova formulazione di una professionalità che ha del resto una lunga tradizione nella storia del cinema. quella del *filmaker***:** una figura dotata insieme di autonomia operativa globale e insieme figura che colleghi la formazione interdisciplinare di base sull'audiovisivo (e quindi sull'intera multimedialità) con le specializzazioni.

L'attuale e futuro scenario audiovisivo-multimediale, sopra descritto, che è alla base della progettazione formativa, la previsione delle tipologie di PIM operanti nel settore e una figura professionale come quella ipotizzata (che può essere articolata in *filmaker specializzato***,** *filmaker multimediale* e *filmaker/producer multimediale***)** sono naturalmente aspetti che devono essere sottoposti a una verifica pubblica, a livello regionale-nazionale, con i principali soggetti interessati: istituzioni centrali e regionali, macrostrutture e microimprese leader, associazioni di categoria, sindacati. Ciò consentirà la definizione formale e terminologica delle figure professionali e il loro intreccio con le strutture aziendali, nonché di approfondire le questioni dei percorsi formativi.

---

3 Il DVD ("digital versatile disc", disco digitale versatile), è considerato un "compact disc" della seconda generazione di questa tecnologia. Avrà una capacità di memoria da 8,5 a 17 gigabyte. Dovrebbe apparire sul mercato nel 1997 nella versione R (scrivibile una sola volta) e nel 1998 nella versione RAM (cancellabile e riscrivibile). Si veda *I compact disc del futuro*, di A.E.Bell, in *Le scienze (*edizione italiana di *Scientific American*), n. 337 – settembre 1996, dove c'è anche questo esplicito accenno riguardante la multimedialità a centralità audiovisiva: "Resta però innegabile che capacità e prestazioni dei DVD sono state scelte proprio in modo da fare della riproduzione di film uno dei suoi impieghi principali".

Profilo professionale del filmaker

È nota la lunga tradizione che il termine *filmaker* ha nella produzione cine-televisiva (anche se si tratta di termine senza riconoscimenti formali). Esistono altri nomi per indicare il campo di attività di un *filmaker*: mi riferisco a espressioni fortemente riduttive, come *tecnico audiovisivo*; o che sono fonte inevitabile di equivoci nel mercato del lavoro audiovisivo, come *operatore cinetelevisivo/audiovisivo*; o che hanno avuto applicazione soltanto nei contratti del comparto televisivo, come *programmista-regista*, ma non godono certamente di un forte riconoscimento e di una immagine positiva. Il termine *filmaker* (che ha una valenza internazionale) sembra indicare proprio la polivalenza delle competenze, e mansioni e responsabilità non soltanto "tecniche" esecutive; è un termine conosciuto, diffuso e benvisto in ambito giovanile, e copre l'intero settore audiovisivo, cinematografico e televisivo. Oggi le nuove tecnologie in ambito televisivo hanno "prodotto" quasi spontaneamente una figura di questo tipo[4]. Si tenga presente che un filmaker deve conoscere e sperimentare l'intero processo produttivo audiovisivo, espletando mansioni relative alle macro-fasi in cui si divide il processo produttivo audiovisivo:

- ideazione/progettazione
- regia
- camera
- suono
- montaggio (catalogazione)
- organizzazione.

Riflettendo e sperimentando nel corso di più anni sui caratteri complessivi di questa figura professionale che indico spesso – come ho fatto con gli studenti di Bologna – come un riferimento importante per una collocazione non marginale nell'attività audiovisiva, ho anche provato a disegnarne un profilo, cercando di fissarne i compiti e di individuare i "saperi" di cui deve via via dotarsi. È ancora una configurazione prevalentemente audiovisiva, non ancora multimediale: ma non sono difficili aggiunte e integrazioni che disegnino una figura più completa e più complessa.

4 Si veda su *il lunedì de* «La Repubblica» del 9.9.96 l'articolo "Reporter tv, vado, video, vendo".

Sintesi dei compiti, ruolo

a) Realizza prodotti audiovisivi non complessi curandone direttamente tutte le fasi:
- *ne cura l'ideazione/progettazione* (scaletta/sceneggiatura; testo parlato; didascalie, sottotitoli, ecc.; materiali promozionali di presentazione)
- *concorre a predisporre l'organizzazione realizzativa*, anche nei suoi aspetti finanziari (contatti con la committenza e i finanziatori; sopralluoghi; piani di lavorazione; preventivi; accordi economici per i luoghi di ripresa, le collaborazioni, ecc.)
- *realizza le riprese svolgendo mansioni di regia, di fotografia, di registrazione sonora;*
- *ne dirige il montaggio e la sonorizzazione*, in prima persona o con l'ausilio di collaboratori, fino alla 1ª copia finale.

Ha quindi un ruolo preminente nell'intero processo produttivo di piccole dimensioni, con forte ricorso a collaborazioni tecnico/professionali nella fase di ripresa e di montaggio/edizione. Può svolgere il suo ruolo anche come *assistente* in processi produttivi di dimensioni medio-grandi.

b) Acquista una specializzazione (in uno dei settori ideazione/progettazione – regia – camera e illuminazione – suono – montaggio (catalogazione) – organizzazione) e concorre alla realizzazione collettiva di prodotti audiovisivi.
In questo caso, può avere un ruolo a due possibili livelli in rapporto all'esperienza lavorativa: come assistente o come titolare.

c) Può sviluppare la sua professionalità per operare nel settore multimediale, dove deve effettuare prevalentemente specializzazioni nell'ambito dei programmi informatici per la realizzazione dei CD-Rom (in seguito DVD, ecc.) e per la gestione delle operazioni in rete, con una particolare attenzione alle nuove esigenze delle strutture multimediali imposte dai prodotti e di una logica di montaggio non più sequenziale ma "aperta" ad approcci interattivi individuali.

Saperi come conoscenze

- possiede nozioni di teoria di scienza della visione e della percezione;
- conosce storia, opere e prodotti dell'iconografia, della fotografia, degli audiovisivi (cinema, televisione);
- possiede nozioni relative ai rapporti tra audiovisivi e diverse discipline generalmente attinenti a essi (teatro, letteratura, giornalismo, musica, pittura, ecc.);
- conosce la struttura del linguaggio filmico, della comunicazione audiovisiva e multimediale, del montaggio e della sonorizzazione;
- conosce la corretta terminologia e la fenomenologia della realizzazione di un prodotto audiovisivo;
- conosce le diverse tipologie di prodotti audiovisivi e dei loro supporti;
- ha un'informazione approfondita sulle diverse tecnologie audiovisive (ottico-chimiche, ottico-elettroniche, ottiche) di registrazione-montaggio-diffusione, nonché sulle nuove tecnologie informatiche e telematiche;
- conosce il ruolo e le competenze delle diverse figure professionali presenti nel settore audiovisivo;
- conosce le problematiche dell'analisi dei costi previsionali e del budget di produzione;
- conosce la legislazione vigente sui prodotti audiovisivi e multimediali con particolare riferimento ai diritti d'autore, al copyright ed alle royalties;
- conosce le fonti di informazione del mercato del lavoro.

Saperi come saper fare

- sa elaborare un'ipotesi di inserimento al lavoro o di lavoro autonomo professionale;
- sa immaginare, ideare, progettare e descrivere la pre-visione di un prodotto audiovisivo;
- presentare il contenuto di un progetto audiovisivo;
- sa scrivere in forma autonoma o collettiva testi e dialoghi;
- sa utilizzare le fonti di informazione, le metodologie e le procedure di ricerca del lavoro;
- sa preparare, dirigere e filmare azioni organizzate di persone singole o a gruppi;

- è capace di lavorare in équipe e dirigere troupes, e quindi di coordinare il lavoro di collaboratori, e di stimolarne la creatività;
- possiede capacità auto/etero-organizzative e di gestione economica di un processo produttivo;
- sa definire il budget di lavorazione;
- sa utilizzare le tecniche audiovisive per il corretto uso degli strumenti audiovisivi di ripresa, fotografia, montaggio, suono;
- sa usare strumentazioni audiovisive (di ripresa e di montaggio analogico e digitale);
- sa sintetizzare i materiali raccolti in un unico prodotto coerente;
- sa individuare musiche adatte al prodotto;
- sa salvaguardare i materiali di ripresa, catalogandoli per archivio e/o per altri usi;
- sa presentare un messaggio audiovisivo in relazione alle fasce di consumo.

Saperi come comportamenti

- possiede una curiosità positiva;
- sa osservare con attenzione la realtà;
- possiede una percezione ottica e sonora molto elevata, con rapidi tempi di reazione e memorizzazione;
- ha una grande pazienza e tenacia nel seguire fasi ripetitive e monotone del lavoro;
- resiste alla fatica per le attese o per le iterazioni necessarie al fine di ottenere i risultati migliori;
- possiede capacità creative e di innovazione;
- è rapido nelle valutazioni e nelle decisione e relative;
- sa assumersi le proprie responsabilità;
- adotta con metodo procedure operative;
- sa affrontare i problemi, trovare soluzioni e ricercare nuovi percorsi;
- è dotato di iniziativa e creatività nell'affrontare situazioni non standardizzate;
- sa organizzare le proprie attività anche in situazioni complesse;
- ha buone capacità di attenzione, osservazione, relazione per essere in grado di controllare/verificare i prodotti ed i materiali;
- è in grado di lavorare in équipe o dirigere gruppi di lavoro;
- ha buone conoscenze e capacità di gestione nelle relazioni interpersonali e nei conflitti ed ha la sensibilità necessaria a stimolare

i comportamenti dei soggetti ripresi o ad accettarli senza intervenire;
- sa intrattenere rapporti individuali e di gruppo sia interni che esterni all'impresa per la quale opera;
- sa essere preciso, metodico e collaborativo, in grado di diagnosticare le situazioni e di relazionarsi con gli altri, nonché di affrontare le situazioni prendendo iniziative coerenti con le scelte e le indicazioni produttive e le occorrenze della comunicazione.

Conclusioni

Non è certamente una figura professionale secondaria, quella del *filmaker* delineata in questi accenni; per Formare giovani diplomati e laureati in stato di disoccupazione in una figura professionale che *partecipa con competenza al processo di progettazione, realizzazione e produzione di prodotti audiovisivi, scegliendo anche una specializzazione*.

Fornire alle imprese e agli enti pubblici che operano nel territorio nazionale e negli ambiti regionali un personale specializzato in grado di affrontare sia il lato tecnico della professione sia quello relativo all'uso del linguaggio visivo, che è uno dei nodi centrali di sviluppo corretto del sistema cinetelevisivo ed audiovisivo.

Verso la fine degli anni '80, il passaggio dai procedimenti cinematografici (su pellicola) a quelli videomagnetici (su videonastri) di qualità tecnica broadcasting ha consentito nei settori tradizionali del cinema e della televisione lo sviluppo di *attività produttive decentrate* rispetto ai tradizionali centri di Roma e Milano, comportando una richiesta di personale in grado di assicurare la *produzione richiesta per l'informazione tv locale, per gli* "audiovisivi di servizio" di enti pubblici locali, per film industriali sulle attività produttive e per la comunicazione d'impresa legata alle necessità dei processi qualità, per la didatt*ica, per la piccola pubblicità, per gli archivi e la documentazione storico-sociale*.

La macro-produzione dei grandi apparati e la micro-produzione diffusa hanno la necessità di ricorrere ai materiali ed ai prodotti audiovisivi realizzati da personale specializzato come i *filmaker*, anche perché essi riescono generalmente ad assicurare caratteri di qualità a costi contenuti: due criteri che non è invece facile ritrovare insieme in una produzione più complessa.

La macro-produzione, ormai coincidente con i network tv, ne ha la necessità come integrazione di documenti e prodotti audiovisivi

per i settori di "spettacolo/contenitore in diretta" e di "telegiornalismo".

La micro-produzione ne ha la necessità come fonte primaria di documenti audiovisivi. Il mercato del lavoro ha espresso negli ultimi anni una forte richiesta di questi prodotti; si è verificato verso questo settore un consistente afflusso di forza lavoro, priva però di preparazione adeguata e quindi con conseguenze di forte dequalificazione per la produzione audiovisiva di questo tipo.

Documentalista audiovisivo/documentalista multimediale

Il materiale audiovisivo è ricchissimo di informazioni, ed è quindi una fonte straordinaria di conoscenza, e insieme materia pregiatissima per la produzione di ulteriore informazione e documentazione. Oltre la testimonianza di memoria dell'evento o delle circostanze originarie da cui il documento archiviato è scaturito, l'audiovisivo è giacimento di immagini, suoni, testi, suggestioni emotive, richiami che, isolatamente, possono a loro volta rianimare e diventare parte di nuova materia documentale.

Diventa dunque decisiva la capacità di conoscere non solo l'intima natura del documento nel suo complesso, ma anche di decifrare e prefigurare saperi, potenzialità, riflessioni che possono essere generate dai singoli frammenti del documento in dotazione. Da qui viene la strategica importanza dei grandi serbatoi di memoria e di documentazione che oggi rappresentano tanta parte del patrimonio di enti, imprese, organizzazioni, movimenti, collocandosi nel grande circuito relazionale che abbraccia ogni nostra azione, personale, economica, culturale, civile. *L'archivio o, come si preferisce, la banca dati, si pone pertanto come risorsa strategica per ogni funzione rivolta ad utenze singole o collettive, pubbliche o private, economiche o culturali*, presidiando il passato e predisponendo la lettura del futuro.

A questo scenario, che amplifica a dismisura tendenze e processi già innescati da tempo, valorizzando il ruolo del conservatore e ottimizzatore delle riserve di memoria, oggi si aggiunge una nuova situazione, la quale determina uno sviluppo in quantità e qualità ancora più consistente di quanto già accennato. Ci riferiamo da un lato alla nuova gamma di prodotti multimediali (soprattutto i CD-Rom) e dall'altro alla nuova cultura delle reti, e in particolare al fenomeno di Internet. La cosiddetta "rete delle reti" infatti altro non è se non un gigantesco archivio del mondo in movimento.

In questo quadro, un uso sempre più massiccio del documento audiovisivo, e in maniera sempre più economicamente sensibile, implica e presuppone il costante aggiornamento e modernizzazione delle tipologie di catalogazione, in modo da offrire le più ampie e competitive possibilità esplorative e comparative alle iniziative produttive, alle discipline scientifiche, ai progetti di servizio pubblico. La figura professionale indispensabile per svolgere tale lavoro – senza la quale la mera conservazione dei documenti risulta o improduttiva o di uso antieconomico – risulterà anche nel nostro paese sempre di più quella del *documentalista audiovisivo/multimediale.*

> Il documentalista è la figura centrale degli archivi audiovisivi e multimediali, in quanto assicura la conservazione e la conoscenza dei documenti filmati, ottimizzandone l'uso e le applicazioni, in funzione della precipua natura riproducibile degli stessi documenti[5].

È noto che questa figura professionale tende ad affermarsi già oggi, ma ancor più in prospettiva a breve periodo, come centrale nel processo di convergenza fra il consumo di informazione audiovisive e la parallela filiera di produzione e accumulo delle stesse informazioni.

Si ricorda che la figura del *documentalista* viene così identificata del "Repertorio delle professioni" dell'ISFOL fin dal 1987:

"Il documentalista può essere definito come lo specialista del trattamento e del trasferimento dell'informazione, ovvero l'intermediario tra le fonti di informazioni e gli utilizzatori di queste fonti. Le conoscenze di base che il documentalista deve necessariamente possedere comprendono discipline di indole linguistica, culturologica in senso lato, archivistica ed informatica, indispensabili per operare nei seguenti settori di intervento:

- trasformazione e/o riduzione del documento a unità informative
- creazione di linguaggi documentari
- archiviazione, ritrovamento e circolazione delle informazioni".

5 Si tratta di elaborazioni compiute sulla base di analisi del settore audiovisivo nel suo complesso dall'interno di un osservatorio particolare qual è l' Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, una fondazione riconosciuta che agisce da anni nel settore, che ha condotto indagini territoriali e nazionali sulle strutture audiovisive, sugli archivi, sulle professionalità, e che ha svolto significative esperienze formative.

È bene ricordare preliminarmente che oggi l'ambito generale in cui l'*audiovisualit*à si inserisce è quello della *multimedialit*à, dove i documenti filmici e sonori hanno una intrinseca centralità proprio per le loro caratteristiche dinamiche[1].

La figura professionale di *documentalista audiovisivo multimediale* è quella di un professionista al quale si apre sia la strada del lavoro autonomo, "consulenziale" e formativo, sia quella della responsabilità di gestione dei più delicati apparati nell'impresa privata o negli enti pubblici, con ruolo e qualifiche di alta amministrazione e funzionalità strategiche.

Più in dettaglio si ipotizzano collocazione, con gradi e mansioni di diverso tipo, all'interno di: archivi audiovisivi, cineteche, strutture audiovisive di produzione diretta o per conto terzi, imprese di distribuzione dell'audiovisivo, uffici specializzati di imprese industriali, commerciali o di servizio, strutture coadiuvanti la ricerca e le applicazioni scientifiche, uffici di documentazione e distribuzione delle informazioni, editoria stampata e televisiva, gruppi di navigazione e selezione di materiali in Internet e reti equipollenti, enti pubblici dotati di archivi digitalizzati o da digitalizzare, eccetera. La funzione di *documentalista* assume una particolare rilevanza in un paese, come l'Italia, dove la presenza di una quantità altissima di opere d'arte affida agli enti locali la responsabilità di documentarne lo stato e la fruizione con adeguati archivi che automaticamente diventano luogo di consultazione e riproduzione. Questo è il più immediato mercato del lavoro per il documentalista. Infatti il nostro paese nel suo insieme detiene l'80% del patrimonio artistico del mondo, e come tale si trova oggi non solo richiamato a una responsabilità di conservazione e documentazione di questa preziosissima materia prima, ma anche insidiato dalla minaccia di uno spossessamento delle immagini virtuali di questo patrimonio da parte dei grandi gruppi internazionali che mirano al mercato delle reti e delle immagini digitali per proporre prodotti audiovisivi e multimediali di consultazione e fruizione, anche sostitutivi della visione diretta. Oltre al mercato degli archivi dei beni artistici, si para innanzi alla platea dei futuri documentalisti l'amplissimo e articolato mercato della multimedialità, delle banche dati e della consultazione delle reti digitali. Da qui già scaturisce la richiesta di figure in grado di accelerare la fruizione e l'ottimizzazione dei giacimenti di documenti e del loro fluire sulla rete.

Strettamente connesso alle nuove forme della documentazione

audiovisiva è anche il ruolo di esperto delle modalità d'uso dei documenti selezionati negli archivi o reperiti direttamente sulle reti digitali. In particolare sta assumendo corposità e complessità il capitolo dei diritti d'uso e di scambio del documento. Infatti l'aumentata riproducibilità dell'originale e la sua frenetica possibilità di circolazione crea nuove, intricate ramificazioni del tradizionale diritto d'autore che presidia la fruizione di un'opera d'ingegno, come generalmente si presenta il documento ricercato. Sempre più si porrà il problema di reperire insieme alla forma documentale anche le relative modalità d'uso, che solo un professionista esperto nel ramo specifico potrà fornire o comporre, con specifiche combinazioni di procedure e vincoli che gravano sullo stesso documento. In questa direzione è possibile anche intravvedere un *ulteriore sviluppo della figura del documentalista audiovisivo multimediale*, che in circostanza particolare, potrebbe anche configurarsi come un vero e proprio consulente di esplorazioni e raccolte di documenti sulle nuove reti digitali che dovranno essere opportunamente salvaguardate dal punto di vista giurisprudenziale.

Il documentalista audiovisivo/multimediale: descrizione della figura professionale

Compiti del documentalista multimediale

- analizza le tipologie tecniche di un prodotto audiovisivo e multimediale
- ne verifica le condizioni tecniche e la composizione
- ne assicura la conservazione e la fruibilità eseguendo le necessarie riproduzioni
- ne valuta le possibilità di trasferimento sui vari supporti disponibili e di resettazione
- ne identifica i dati anagrafici
- provvede ad eseguire e/o dirigere operazioni di ricerca anagrafica
- elabora codici di ulteriore identificazione del documento completo o di sue parti
- esamina e codifica contenuti e linguaggi del documento audiovisivo
- individua eventuali competenze da interpellare per l'esame dei vari aspetti o componenti del documento
- li descrive, adottando o elaborando le metodologie più appro-

priate per la catalogazione e la decifrazione informatica dei dati
- definisce gli elementi di relazione e collegamento del documento con altri eventuali singoli documenti o con insieme di essi
- predispone guide per la contestualizzazione del documento o delle sue parti
- compie e/o dirige opera di ricerca di materiali audiovisivi che possano completare o sviluppare il documento in esame

Abilità operative
- sa riconoscere tipologie di prodotti audiovisivi e di tecnologie di produzione e trasferimento
- possiede competenze nella ricerca, catalogazione e dialogo con reti digitali e computerizzate
- possiede capacità auto-organizzative e previsionali nelle tempistiche operative
- sa usare e/o predisporre l'uso di strumentazioni e tecnologie audiovisive e informatiche di visione, analisi, montaggio, decifrazione, sonorizzazione e riproduzione
- sa effettuare operazioni elementari di restauro e possiede cognizione delle potenzialità del settore in evoluzione
- sa utilizzare PC e possiede conoscenze di linguaggi informatici e mantiene un aggiornamento sui prodotti e le applicazioni di software e hardware coadiuvanti la propria funzione, in particolare quelle riguardanti la multimedialità

Conoscenze
- possiede nozioni di storia contemporanea e delle connessioni sociologiche, artistiche ed economiche, con accentuazione e modulazione diversa a seconda del campo di ulteriore specializzazione
- conosce la semiologia del cinema, della TV e delle reti computerizzate
- conosce storia, opere e prodotti dell'iconografia, della fotografia, degli audiovisivi e delle reti computerizzate
- ha un'informazione approfondita sulle diverse tecnologie audiovisive e di rete, delle collegate procedure di registrazione, montaggio, diffusione e navigazione, nonché sulle nuove tecnologie telematiche
- ha rudimenti di diritto privato e pubblico, in particolare ha cognizioni di base del diritto di proprietà e delle norme di copy-

right e possiede strumenti per approfondire la giurisprudenza in materia dei diritti d'autore.

Comportamenti

- adotta con metodo procedure operative
- è dotato di iniziativa e creatività nell'affrontare situazioni non standardizzate
- è dotato di curiosità culturale
- sa osservare con attenzione i documenti, formandosi un "occhio" professionale
- ha forti capacità analitiche e attitudini a relazionare dati
- ha tenacia e pazienza nel seguire fasi ripetitive e monotone del lavoro
- ha capacità di progettare indagini di ricerca verso le diverse possibili fonti informative sui documenti audiovisivi
- possiede una percezione ottica e sonora molto elevata, con rapidi tempi di reazione e memorizzazione.

Ambito lavorativo e contesto relazionale

Professionalità che opera in prevalenza in maniera autonoma e individuale, ma che deve saper ricorrere a lavoro di gruppo e a competenze esterne.

Multimedialità come produzione delle mediateche

in *Gli archivi audiovisivi: itinerari di ricerca, iniziative culturali*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, CATTID (Centro Applicazione Televisione e Tecniche Istruzione a Distanza) – Università "La Sapienza", atti del convegno, Roma 25-26 giugno 1997, n.p., pp. 81-94

Il testo che segue è frutto della trascrizione di due interventi svolti da Ansano Giannarelli nell'importante convegno del 1997, sopra citato. Gli atti non sono stati pubblicati, ma l'Archivio audiovisivo ne ha curato una edizione interna. Si tratta, anche in questo caso, di un'altra tappa importante dell'attività di Ansano e dell'Archivio audiovisivo di cui era Presidente, ai fini di tenere alto e vivo il dibattito intorno ai temi della conservazione e valorizzazione dei patrimoni di immagini in movimento, quindi della preservazione della memoria, coinvolgendo il più possibili istituzioni e istituti fondamentali. A tal fine egli ripercorre e specifica sempre più efficacemente la politica culturale e la storia della Fondazione Aamod, nata con l'intento di salvare innanzitutto quei patrimoni filmici realizzati con tecnologie "povere", nonché prodotti da "classi subalterne" per documentare secondo punti di vista non governativi la realtà. Il riferimento allo sviluppo delle tecnologie e ai nuovi problemi relativi al trattamento dei supporti (ora anche digitali), nonché alla formazione, è ormai una costante nelle riflessioni dell'autore, così come l'attenzione verso la salvaguardia di un patrimonio audiovisivo come quello della Rai. *(ndr)*

Dividerò il mio intervento[1] in due parti. Nella prima farò qualche osservazione in rapporto ad alcune questioni che emergono dalle relazioni e dagli interventi che mi hanno preceduto. Nella seconda parte darò informazioni sul nostro Archivio e su un progetto che desideriamo sottoporre anche agli altri archivi presenti a questo incontro.

Credo che in un incontro come questo fra archivi audiovisivi un elemento importante sia la conoscenza delle differenze: differenze degli archivi, differenze fra concezioni di archivio, differenze fra concezioni di politica di attività degli archivi.

1 Nella realtà dell'incontro, questo intervento è avvenuto in due giorni diversi, ma per ragioni redazionali è stato unificato in un unico testo.

Io voglio ricordare un elemento, a proposito dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio (un nome che ha un carattere particolare, che pesa, tanto che al momento del riconoscimento formale in Fondazione ci hanno fatto aggiungere l'aggettivo "democratico", come se… ci siamo capiti!); voglio sottolineare che questo Archivio nasce da un'"iniquità", o meglio dalla riparazione a un'"iniquità" del tipo che ricordava in apertura di questo incontro il prof. Avveduto. Mi riferisco al fatto che in Italia, a partire dalla caduta del fascismo, le classi subalterne e le loro organizzazioni politiche e sindacali hanno finalmente cominciato a produrre anche documenti audiovisivi – oltre quelli tradizionali cartacei – per esprimere il proprio punto di vista alternativo alla comunicazione dominante (in precedenza, il fascismo aveva impedito che in Italia si sviluppasse prima un fenomeno ben conosciuto in paesi come il Belgio, la Francia, la Gran Bretagna, l'Olanda, gli Stati Uniti); però allo sviluppo della produzione audiovisiva ha corrisposto una scarsa cultura della conservazione: man mano che la produzione era realizzata e utilizzata, andava anche rapidamente perduta nelle vicende quotidiane delle organizzazioni. Il nostro Archivio è nato proprio con il compito innanzi tutto di recuperare, salvaguardare, conservare questo materiale e quindi di sanare appena parzialmente quella che è l'"iniquità" della perdita di una memoria così faticosamente prodotta.

A proposito della "perdita di memoria", di cui questa mattina sono già stati citati alcuni esempi, vale la pena di ricordare che nel '77 si seppe che la ricchissima documentazione delle riprese effettuate dalla RAI – anche su fortissime pressioni del mondo del lavoro – sul grande fenomeno che è stato il '69 dal punto di vista sindacale era stata distrutta[2]. Per fortuna, per una serie di rapporti personali, almeno una parte di quel materiale distrutto è pervenuto al nostro Archivio, che non era ancora istituzionalizzato, ma di fatto esisteva già, grazie all'opera illuminata e indefessa di Paola Scarnati – oggi Segretario generale della Fondazione – presso una società di produzione che si chiamava Unitelefilm, e che era allora la principale interlocutrice produttiva della CGIL; della FLM, del PCI, di molti movimenti di base.

Nascere su queste basi – sanare un'"iniquità" e conservare materiali il cui destino sembrava essere quello fatale della distruzione e della perdita – ha marcato profondamente il nostro Archivio, è diventato un elemento essenziale della sua natura. Sviluppatosi informalmente per tutti gli anni '60 e '70, quando si formalizza in

associazione, nel novembre 1979 (la trasformazione in fondazione e il suo riconoscimento sono di cinque anni più tardi), questo archivio compie un'altra anomalia: chissà per quale strana ragione decide di definirsi non "archivio cinematografico", bensì "archivio audiovisivo". Alla base di questa decisione non c'erano ragioni pratiche, relative alla qualità tecnica dei materiali conservati (anzi, in quegli anni l'Archivio conservava soprattutto materiali di tipo cinematografico): c'erano le elaborazioni e i convincimenti di coloro i quali elaborarono la piattaforma culturale di questo Archivio. Naturalmente pagammo subito un prezzo per questa "differenza"; quando presentammo progetti di attività all'allora Ministero dello spettacolo per ottenere dei contributi, ci fu data una risposta che a noi apparve assai singolare: ci comunicarono infatti che non potevamo partecipare all'assegnazione dei contributi in quanto come "audiovisivi" e non "cinematografici" non avevamo nulla in comune con il Ministero dello spettacolo: e così dovemmo fare una modifica allo statuto, aggiungendo "cinematografico", per essere ammessi alla presentazione delle domande. Oggi – quando nelle modifiche alla legge italiana sul cinema è stato aggiunto al termine "cinematografico" anche il termine "audiovisivo" – risulta forse più chiaro che la nostra connotazione, Archivio audiovisivo, aveva una sua ragion d'essere, era cioè il risultato di una serie di riflessioni sul fatto che lo straordinario fenomeno della nascita di un nuovo linguaggio – quello delle immagini in movimento – era certamente legato alla tecnologia ottico-chimica della pellicola e meccanica della cinecamera, ma che non aveva senso essere schiavi di qualche dipendenza tecnologica. Peraltro – ogni volta che sento parlare di cinema e di audiovisivi come di cose distinte – mi sembra ancora fortemente diffusa una sorta di mitologia della tecnologia.

A proposito delle "differenze" che ci connotano, oltre a quella relativa all'"audiovisivo" se ne possono individuare altre. Riteniamo che l'audiovisivo si possa manifestare in diversi supporti e diverse tecnologie; non introduciamo gerarchie di valori tra fiction e non fiction; abbiamo insistito sulla stessa considerazione per i prodotti finiti e i prodotti non finiti (che il nostro Archivio conserva), intendendo per questi ultimi non i tagli, non ciò che non è stato utilizzato per il prodotto finito, ma quei documenti filmici di attualità che non sono stati mai elaborati in fase di montaggio e sono rimasti nello stato iniziale di questo processo produttivo, nella loro forma di riprese originali, fin quando qualcuno non ci metterà le mani. Questa nostra

"diversità" ha una base materiale nel fatto che il fondo "prodotti non finiti" è una parte assai importante nell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico; si tratta di un dato concreto che ha influito fortemente anche su un aspetto richiamato da Cesareo, quello dell'uso e del ri-uso. Poco dopo la nascita dell'Archivio, organizzammo un seminario[2] che affrontò proprio la prospettiva di costruire un archivio in funzione di un "sistema degli archivi": e cioè di un archivio che si collegasse con altri per una esigenza che a noi già appariva ovvia, quella di diffondere i materiali conservati, quindi di usarli, ma anche di riusarli: e da questi primi indirizzi che hanno caratterizzato il nostro archivio sono poi derivate nel tempo iniziative e attività che qualche risultato hanno avuto. Per esempio, è elementare che per usare il materiale degli archivi sia fondamentale una loro catalogazione; ma è fondamentale una catalogazione che non si ispiri meccanicamente a quel concetto della biblioteconomia relativa ai documenti cartacei, alla quale si è ispirata anche tutta la catalogazione cinematografica (tra l'altro dando quello straordinario risultato costituito dalle norme di catalogazione dei film elaborato dalla F.I.A.F., la Federazione internazionale degli archivi di film che però guarda caso nessuna delle cineteche italiane si era mai sognata di tradurre in italiano, era uno testo che si consultava in francese e in inglese, e siamo stati noi a tradurlo e a dare un'ampia diffusione a uno strumento senz'altro significativo e importante). Le norme F.I.A.F. le abbiamo sempre considerate una fonte forte, avvertendo però insieme la necessità di affiancarle con altri sistemi di catalogazione che prendessero in considerazione non soltanto il prodotto su pellicola cinematografica ma anche le altre tipologie di prodotti della tecnologia videomagnetica, e poi quelli informatico-audiovisivi come i CD-Rom. S'incontrano perfino nuovi problemi di catalogazione, per esempio in rapporto all'indicazione della "quantità": ora per la pellicola e il videonastro si usa la misura del tempo per indicarne le dimensioni quantitative (una volta per la pellicola la "quantità cinematografica" non era il tempo bensì la lunghezza, che poi occorreva convertire in secondi e minuti e ore), ma c'è da

2 Il titolo del seminario – svoltosi nel 1980 – era *Modello d'archivio audiovisivo*; nel 1981 furono pubblicati gli atti, con lo stesso titolo, contenente interventi di S. Balassone, C. Bernardini, G. Cesareo, M. Conforti, F. Di Giammatteo, A. Giannarelli, E. V. Marino, R. Napolitano, G. Tanferna, V. Tosi.

chiedersi quale sia il modo di misurare quantitativamente un CD-Rom, forse occorre pensare alla quantità in termini di memoria informatica.

Naturalmente questa concezione ci ha portato, in parallelo con l'opera di recupero e conservazione, a considerare un altro problema: se un archivio deve soltanto conservare, oppure deve anche produrre. Ci siamo risposti che un archivio come il nostro, che ha scelto il punto di vista indicato nella sua denominazione, deve continuare a stimolare la produzione di documenti che riflettano punti di vista i quali molto spesso non hanno possibilità di intervenire nei media audiovisivi, e i protagonisti di eventi anche importanti restano "oggetto" di interventi produttivi di tipo culturale, e non ne sono anche i "soggetti".

In questo senso noi abbiamo osservato in Italia un fenomeno molto significativo, costituito da due eventi che hanno causato un forte declino, una specie di "buco nero" fin quasi alla scomparsa, di una documentazione filmica alternativa a quella egemone e dominante. Quando fu realizzata la riforma della RAI, nel 1975, tutti i movimenti sindacali e politici della sinistra – che in precedenza si erano fatti carico di una produzione audiovisiva "alternativa" a quella ufficiale – abbandonarono questa pratica e delegarono sostanzialmente alla nuova RAI riformata il compito di rappresentare – nel pluralismo e nell'"obiettività" che si auspicavano – anche quei punti di vista in precedenza ignorati e discriminati. Naturalmente la RAI ha assolto questo compito in modo molto parziale, anche perché spesso la ricerca di una "obiettività" neutra (peraltro impossibile da realizzarsi) e le tante "mediazioni" hanno determinato un appiattimento della documentazione, messo concretamente in evidenza, per esempio, dalla collocazione delle telecamere su torrette esterne, su un livello più alto, di grandi manifestazioni, mentre prima le telecamere "di parte" stavano tra la gente. Questa è una prima ragione della diminuita produzione, a partire dalla metà degli anni '70, di una documentazione promossa e realizzata direttamente dalle organizzazioni politiche e sindacali del movimento operaio. Una seconda ragione, che ha accentuato tale fenomeno e ha determinato per anni la scomparsa di documentazioni filmiche da parte dei movimenti, soprattutto di quelli giovanili e studenteschi, è costituita dalla forte attività terroristica dei cosiddetti "anni di piombo": quando nel 1977 i passamontagna celano molti visi in manifestazioni di strada, è come se fosse stato posto un tappo agli obiettivi delle cine-videocamere.

L'analisi di questi due fenomeni ci ha convinto ulteriormente sulla necessità che un archivio – almeno il nostro archivio – dovesse anche produrre, oltre che conservare. E abbiamo inteso la produzione in un senso ampio. Da un lato, ci riferiamo alla produzione di film a base di materiali di archivio, dalla proposta pura e semplice dei documenti esistenti nella loro integralità alla loro "manipolazione" articolata dal montaggio e alla commistione di documenti esistenti e nuovi materiali appositamente realizzati. Da un altro lato, ci siamo posti come compito permanente la produzione di documentazione di eventi, operando necessariamente una selezione – anche per ragioni economiche – e privilegiando gli eventi trascurati dai media audiovisivi dominanti (tv in particolare) o assumendo punti di vista di ripresa trascurati dai media dominanti.

Oggi il terreno su cui un Archivio come il nostro intende muoversi è quello di sviluppare il rapporto con gli altri archivi: e quindi incontri come questo sono a nostro avviso di grande importanza. In Italia c'è stato un fenomeno singolare, che vale la pena di segnalare; il concetto di "mediateca" come nuovo modello di struttura che conserva il patrimonio audiovisivo entra nel dibattito culturale degli anni '70, poi sembra che tutte le analisi, le elaborazioni, i progetti scompaiano nella palude degli anni '80, ma in realtà continua a svilupparsi una sorta di lavoro di scavo, in profondità, dal basso, con un decentramento di fatto sul territorio; cosicché, quando noi, nel quadro di una ricerca fatta a livello europeo dal progetto Media per un catalogo degli archivi audiovisivi in Europa, abbiamo avuto l'incarico di curare, la sezione degli archivi audiovisivi in Italia[3], ab-

3 *Film and Television Collections in Europe – The MAP-TV Guide*, Blueprint, 1995. MAP (Memoire-Archives-Programmes), uno dei progetti Media, ha coordinato la realizzazione della guida nei diversi paesi europei: e per l'Italia ha affidato il relativo incarico alla Fondazione "Archivio audiovisivo del movimentato operaio e democratico". La guida contiene dati relativi agli archivi in Albania, Andorra, Austria, Bielorussia, Belgio, Bulgaria, Croazia, Cipro, Danimarca, Estonia, Finlandia, Francia, Germania, Gibilterra, Gran Bretagna, Grecia, Irlanda, Islanda, Israele, Italia, Lettonia, Liechtenstein, Lituania, Lussemburgo, Malta, Monaco, Macedonia, Norvegia, Olanda, Moldavia, Polonia, Portogallo, Repubblica ceca, Romania, Russia, Slovacchia, Slovenia, Spagna, Svezia, Svizzera, Turchia, Ucraina, Ungheria, Yugoslavia.
L'edizione italiana è la *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di Laura Arduini, realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.

biamo fatto una scoperta: quella di una grande quantità di archivi esistenti, grandi archivi e piccoli, di varia natura, di vario carattere, pubblici, privati, archivi in quanto tali o appendici di altre istituzioni ma comunque archivi che conservano materiali audiovisivi; la ricerca è del '95, e ha censito 214 o 215 archivi italiani audiovisivi. Esistono quindi i presupposti, i punti potenziali, certo ancora scollegati, per una rete straordinaria: e questo rientra tra le caratteristiche di una società come quella italiana, in cui forme di decentramento – di quel decentramento che oggi è uno dei problemi centrali in discussione per quanto riguarda l'organizzazione statuale di questo paese (federalismo, ecc.) – nella realtà si sono costruite di giorno in giorno: di archivi audiovisivi ce ne sono un po' dappertutto, nelle grandi città ma anche nei piccoli centri, sono ovviamente in maggior numero nel nord e nel centro d'Italia ma esistono anche nel sud e nelle isole; quindi c'è già una rete di strutture, le quali conservano direi "naturalmente" materiali su pellicola, materiali video, adesso i CD-Rom, conservano tutti questi oggetti che consentono la conservazione delle immagini in movimento.

A proposito dei nuovi supporti e delle nuove tecnologie, c'è in Italia un aspetto da considerare, e cioè una forte resistenza istituzionale (e anche della cultura accademica, delle corporazioni culturali) a tenere conto, nell'elaborazione delle politiche e dei relativi strumenti legislativi, della presenza reale e delle prospettive potenziali di uso delle nuove tecnologie. A questo proposito voglio citare un'esperienza personale. Ho tenuto al Dipartimento arte, musica e spettacolo dell'Università di Bologna, il famoso DAMS, un seminario con venticinque studenti che prevedeva la realizzazione di un processo produttivo audiovisivo, dal quale sarebbe dovuto scaturire un cortometraggio non fiction. Per la fase di ripresa, l'ipotesi era quella di far intervenire cameraman professionisti con telecamere professionali. Individuato ed elaborato progettualmente il tema, ha avuto inizio la fase di ricerca (di documenti iconografici, fotografici, sonori, audiovisivi; dei testimoni; dei luoghi, ecc.): ebbene, il risultato della fase di ricerca è stato inaspettato. Gli studenti sono ritornati portando una montagna di documenti iconografici, fotografici e cartacei, ma anche una *grande quantità di videonastri degli standard più diversi* (VHS, superVHS, HI8, digitale), con cui avevano documentato sia i luoghi che gli incontri preliminari con i possibili personaggi da intervistare. Ciò ha determinato un mutamento del progetto didattico, nel senso che si è concordemente deciso di uti-

lizzare tali materiali (con tutti i loro limiti e difetti) nel montaggio del film, oltre a quelli "professionali" previsti. Che cosa voglio dire con questo? Voglio dire che nell'epoca di Internet, penso soprattutto a un futuro prossimo quando Internet potrà diffondere immagini in movimento e suoni di alta qualità, pensare – come si rischia di fare – a un "museo dell'audiovisivo" in cui ci siano fisicamente le videocassette, che senso ha? Sono fermamente convinto della necessità di un salto di qualità, di una più diffusa consapevolezza della trasformazione che stiamo vivendo, del cambiamento radicale che è in corso sotto questo punto di vista.

C'è un'ultima problematica centrale d'interesse per gli archivi, alla quale voglio accennare anch'io, dopo il richiamo che ha fatto Cesareo a tale proposito. È tutta la problematica legata alle implicazioni economiche del diritto d'autore e del copyright. Chi lavora a contatto con i giovani sa benissimo che nei loro lavori audiovisivi indipendenti hanno risolto il problema ignorando i divieti di utilizzare materiali d'archivio senza il consenso dei possessori dei diritti. C'è un vero e proprio schieramento internazionale su queste posizioni, fortissimo soprattutto negli Usa. Allora il problema esiste, e non può essere ignorato. Ho letto ieri su *la Repubblica* che è apparso da poco in Inghilterra un volume, *The Undeclared War*, di David Puttnam, noto produttore britannico di film, esperto di comunicazione vicino al governo Blair: egli sostiene – analogamente a quanto aveva fatto Servan-Schreiber con *La sfida americana* – che esiste una sorta di guerra non dichiarata tra l'Europa e gli Stati Uniti nel campo culturale, e in particolare quello relativo all'informazione e alla comunicazione per immagini: "La guerra del ventunesimo secolo – egli afferma forzando l'iperbole – si farà sui *copyright* intellettuali, sulle idee". Personalmente sono convinto che il problema della proprietà, dell'uso, del valore economico della produzione intellettuale configuri un terreno denso di conflitti, di forze che si confronteranno, di alleanze anche impensate che si formeranno; e credo che si tratti di una questione che si pone perfino come una sfida nell'ipotizzare soluzioni nuove per affrontare il problema della proprietà immateriale, cioè delle idee, delle concezioni di vita, delle emozioni estetiche: naturalmente con tutti i rischi delle soluzioni nuove, compreso quello di restare degli eterni perdenti.

Passo ora rapidamente alla seconda parte del mio intervento.

Credo che nella scheda di presentazione dell'"Archivio audiovisivo" esistano già alcune informazioni che comunque adesso riassu-

mo molto brevemente. L'"Archivio audiovisivo" possiede materiali su supporti diversi: pellicola, video, magnetico per il sonoro, foto (oltre a una piccola biblioteca specializzata sull'audiovisivo); possiede le attrezzature tecnologiche per la visione e in parte per la lavorazione di questi materiali; per i materiali videomagnetici abbiamo adottato il criterio di avere strumentazioni per fare lavorazioni *off-line*, in modo da avere costi bassi di montaggio, che è nella nostra concezione la pratica più importante di lavoro di produzione di film a base di materiali di archivio, mentre poi la produzione finale avviene, la produzione *on-line*, avviene in studi e laboratori di elevato livello tecnico, con i quali abbiamo rapporti costanti. Dal punto di vista delle attrezzature di catalogazione, abbiamo un sistema di rete informatica interna con postazioni di lavoro e postazioni che sono utilizzate anche per la consultazione degli archivi (infatti il nostro Archivio è aperto alla presenza esterna, e ha stabilito rapporti con il Comune di Roma perché soprattutto gli studenti delle scuole e delle università possano accedere alla consultazione, durante la quale sono naturalmente assistiti). Abbiamo per il momento due postazioni di posta elettronica in Internet, e utilizziamo la rete in particolare per il trasferimento del lavoro di catalogazione che stiamo compiendo sui telegiornali della RAI, per trasmettere giornalmente i risultati della catalogazione stessa; stiamo progettando un nostro sito che abbiamo intenzione di far diventare il luogo dove esporre, in corrispondenza naturalmente con gli sviluppi tecnologici delle reti, in un primo momento il patrimonio fotografico e poi frammenti di patrimonio audiovisivo e poi quello che verrà in seguito. E quindi abbiamo un programma di sviluppo per quanto riguarda le attrezzature; anche noi abbiamo una piattaforma che serve per l'acquisizione e la elaborazione digitale, la masterizzazione delle immagini fisse, e stiamo procedendo in queste direzioni programmando anche la necessaria formazione per il personale interno, in modo da adeguarlo a queste tecnologie. L'"Archivio audiovisivo" ha al suo interno un organismo di programmazione culturale – un Comitato scientifico composto da vari membri, uno dei quali sta partecipando ai nostri lavori, G. Cesareo – e ha una serie di collaboratori qualificati, cui sono affidati anche compiti complessi: un esempio è costituito da Elisabetta Segna, anche lei presente qui, che ha la responsabilità proprio per i problemi della catalogazione. Sulla catalogazione noi abbiamo svolto un lavoro molto lungo, prima nell'ambito di un coordinamento promosso dalla Presidenza del Consiglio, poi presso

la Regione Lazio, per la messa a punto di un sistema di catalogazione per gli audiovisivi basato sul programma dell'Unesco ISIS in un adattamento a cui è stato dato il nome "Vision", che consentisse, appunto, una catalogazione degli audiovisivi senza fare distinzione di tecnologie o di generi; e continuiamo a lavorare in quest'ambito anche per quanto riguarda i nuovi prodotti, i CD-Rom, ecc.

Per quanto riguarda i rapporti con l'Europa, l'"Archivio audiovisivo" è stato insieme alla RAI fra i fondatori di MAP-TV, cioè di quella parte del precedente progetto Media che era *Memoire programme archives.* All'inizio c'era anche l'Istituto Luce, che poi si ritirò. E ha fatto parte, per tutta la durata di MAP-TV, del suo consiglio di amministrazione, svolgendo un ruolo in Italia di collegamento con tutta una serie di piccoli produttori indipendenti italiani per portare avanti appunto una politica di progetti audiovisivi che usassero i materiali di archivio. Il bilancio è costituito da molti contatti e da molti progetti, e viceversa da risultati molto scarsi sul piano della produzione, perché purtroppo questo lavoro è avvenuto in un periodo storico in Italia in cui la RAI-TV aveva interrotto qualsiasi tipo di produzione culturale a base di materiali; e quindi per i progetti presentati in sede MAP e approvati, ovviamente il venir meno della presenza distributiva del principale network italiano (la Rai; Fininvest non è mai apparsa interessata a questo versante) era un elemento di debolezza della combinazione europea.

A proposito di Europa, un'ultima informazione riguarda appunto un progetto complesso su un tema al quale noi siamo molto interessati, quello del "Sessantotto"; facciamo infatti parte di un consorzio -insieme alla struttura editoriale *Manifesto-Libri*, al quotidiano francese *Le Monde*, ad *Acta* (azienda specializzata nella realizzazione di CD-Rom) e a *Emme Interactive* (azienda specializzata nel marketing e nella distribuzione di prodotti multimediali)- che si occupa dell'iniziativa "Media '68 per un archivio dei movimenti e delle culture". Il progetto, che ha avuto un finanziamento della Comunità europea, prevede la realizzazione di un CD-Rom, di un sito Internet e di una banca-dati dedicati alle idee, ai fatti, ai movimenti e alla storia dell'anno 1968. In questo progetto un elemento che a noi sembra molto importante è quello della banca-dati, perché l'ipotesi è che la gestione della banca-dati sia curata da archivi europei, secondo un piano che tenga conto delle attuali possibilità di consultazione e che preveda le innovazioni tecnologiche che consentiranno anche la presenza di immagini in movimento. Siamo lieti di informare di

questo progetto intanto gli archivi presenti a questo incontro, rivolgendo loro l'invito a concordarne forme di partecipazione, perché la presenza di organismi così importanti è uno degli obiettivi che ci siamo posti.

Archivi e innovazione tecnologica

in *Atti della Conferenza Nazionale degli Archivi Roma 1-3 luglio 1998*, MiBAC Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1999, pp. 291-297

Nel testo che segue è riportato l'intervento di Ansano Giannarelli a una delle edizioni della periodica Conferenza Nazionale degli Archivi, organizzata dall'Amministrazione archivistica, in cui tra i "nuovi" archivi invitati figurava anche la Fondazione Aamod.

Di fronte al mondo archivistico "tradizionale", Ansano Giannarelli ribadisce la singolarità e l'unicità dei documenti filmici rispetto alle carte, per esempio, nonché la necessità di specifici trattamenti, soprattutto alla luce delle innovazioni tecnologiche e della rivoluzione digitale. Segnala quindi come i patrimoni audiovisivi, sempre più in incremento, come la proliferazione delle strutture produttive e di conservazione degli stessi, debbano ricevere un'attenzione maggiore, ricordando l'importanza delle reti per progetti, azioni e pratiche condivise, facendo presente alcune esperienze della Fondazione in tal senso. *(ndr)*

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico è una fondazione privata e riconosciuta, forse l'unica con una specificità di documenti come quelli audiovisivi a operare nell'ambito e sotto la tutela dell'attuale Ministero per i beni culturali e ambientali e dei suoi organi centrali e territoriali, svolgendo una funzione che riteniamo positiva, come ha voluto riconoscerci nella sua interessante relazione d'apertura Paola Carucci, e di ciò la ringraziamo.

Devo dire che da un punto di vista appunto "audiovisivo" questa Conferenza – da cui mi sembra sia emersa un'interessante concezione di archivi che, pur nelle loro autonomie e specificità, funzionino come "cabine di regia" (così le ha definite il ministro Veltroni[1]) – contribuisce a identificare un problema che è meglio esplicitare anziché rimuoverlo, e cioè di come il mondo della cultura italiano, nel suo complesso molto variegato e articolato, con la sua storia e la

1 Si veda *La memoria ricomposta come risorsa da utilizzare*, contributo monografico della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico al volume *La ricerca socio-economica in Italia*, a cura di ARIELE (Associazione per la ricerca sulle istituzioni, l'economia e il lavoro in Europa), Roma 1996. In esso si propone il tema di "archivi audiovisivi *nodi* decentrati di una rete nazionale per una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata".

sua tradizione, continui ad avere un atteggiamento ambivalente nei confronti di quelle attività culturali nate nel secolo scorso ma sviluppatesi praticamente in questo e contraddistinte dalla loro riproducibilità tecnica e quindi dal forte rapporto che hanno con le tecnologie (fotografia, cinema, televisione, multimedialità). Parlo di un atteggiamento ambivalente perché esso si manifesta da un lato nel riconoscimento dell'importanza – espressa esplicitamente da più parti in questi giorni – che queste attività culturali e ciò che producono hanno assunto e vanno via via sempre più assumendo nella società contemporanea; da un altro lato in un atteggiamento verso l'ambito audiovisivo, il cinema, ora la multimedialità, in cui si mescolano ancora sospetti, esitazioni, sensi di superiorità, preoccupazioni verso egemonie considerate un po' rozze e prive di tradizione.

Mi aveva già indotto a questa considerazione iniziale non una intenzione polemica, ma la rilevazione di una scarsa presenza degli archivi di immagini in movimento (cineteche, videoteche, mediateche), e quindi di un limitato riconoscimento della loro importanza, dei loro problemi, delle loro necessità in una Conferenza come questa, che si svolge nel momento in cui si va configurando un nuovo assetto proprio di un'istituzione fondamentale nell'organizzazione della cultura nazionale qual è il Ministero – secondo la nuova dizione – per i beni e le attività culturali.

Ormai sono trascorsi più di cento anni da quando la tecnologia ha consentito la possibilità di registrare su un supporto le immagini in movimento. Eppure spesso ho la sensazione che questo evento – che seguiva di pochi decenni l'invenzione della fotografia e quella della registrazione del suono e che si costituisce come una nuova modalità di produzione culturale fino a quel momento impossibile, come un nuovo linguaggio – non sia ancora stato accettato completamente e da tutti con la considerazione e la dignità riconosciuta agli altri linguaggi e agli altri tipi di documenti culturali e artistici. Che ciò abbia connotato diversi decenni successivi alla nascita del cinema, è cosa nota; che la cultura accademica italiana abbia avuto questo atteggiamento per un lunghissimo tempo è altrettanto documentato: ancora 50 anni fa, proprio dopo l'esplosione di un fenomeno culturale riconosciutoci in tutto il mondo come uno dei più importanti della seconda metà di questo secolo, il neorealismo cinematografico, uno dei più noti studiosi di cinema del tempo, Guido Aristarco, nel primo numero di «Cinema nuovo», nel 1952, avvertiva la necessità di ripubblicare una lettera in cui nel 1948 una

indiscussa autorità culturale come Benedetto Croce riconosceva il "malumore o la diffidenza di cui uomini di fine gusto danno segno sovente verso il cinematografo" e insieme ribadiva il riconoscimento che talvolta al cinema non poteva essere negata "piena qualità d'arte"[2]. Di anni ne sono passati altri cinquanta, circa, ma sembra continuare ad avere larga diffusione una concezione riduttiva della produzione filmica, magari passata dal disprezzo iniziale verso un «fenomeno da baraccone» alla sua collocazione nel regno dell'effimero, dello spettacolo, della moda.

Tra i grandi archivi italiani che conservano la memoria audiovisiva di opere e di documenti di valore storico, artistico e culturale, è presente in questa conferenza soltanto la Rai. Tra gli archivi medi e piccoli, c'è soltanto la nostra Fondazione, l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, che si configura come un istituto culturale di qualche rilievo non tanto per le sue dimensioni, ma soprattutto per la tipologia dei documenti che conserva e per l'attività complessiva che svolge dalla sua nascita, cioè da circa vent'anni. In particolare, analisi ed elaborazioni su una serie di questioni centrali: per esempio le funzioni di archivi come quelli audiovisivi che oltre alla conservazione e alla consultazione (diffusione) dei documenti possono svolgere anche attività di produzione (uso, ri-uso, realizzazione di nuovi documenti); per esempio l'opportunità di costruire "sistemi di archivi" audiovisivi, collegati tra loro, e quindi effettuando indagini e ricerche in questa direzione; per esempio la necessità di sistemi di catalogazione adatti alle caratteristiche dei linguaggi e delle tecnologie di cinema, televisione, multimedialità, come strumenti di accesso e quindi di conoscenza non solo specialistica, ma anzi, sociale, dei documenti conservati[3]. Forse noi siamo qui perché

2 G. Aristarco, *Un chierico che non ha tradito*, in «Cinema nuovo», I, (1952), 1, p. 6.

3 Si tratta di questioni su cui l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ha realizzato diverse pubblicazioni: *Modello d'archivio audiovisivo*, Roma 1981; *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, Assessorato alle politiche della cultura e dello spettacolo-Centro audiovisivo Regione Lazio e Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1995, con contributi di E. Ceccuti, E. Ciarravano, A. Giannarelli, G. Landucci, A. Libertini, N. Mazzanti, P. Ortoleva, A.M. Paci, C. Pantanetti, E. Segna, V. Sette, M. Zaccaria; A. Giannarelli, *I "documentari": conservarli per conoscerli*, in *Sopralluoghi. Il documentario in Italia*, a cura del SNCI Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, realizzato dal Media Desk Italia in collaborazione con Festival dei Popoli, 1994; *Accesso alla*

il nostro riconoscimento come Fondazione è avvenuto – come ho ricordato all'inizio – proprio nell'ambito del Ministero per i beni culturali e ambientali; e senza falsa modestia è un nostro merito quello di aver esplicitamente indicato fin dall'inizio del nostro statuto l'esigenza che le opere e i prodotti cinematografici e audiovisivi fossero riconosciuti come beni culturali[4].

Quando mi riferisco a grandi archivi italiani di immagini in movimento, mi riferisco innanzi tutto a organismi come la Scuola nazionale di cinema/Cineteca nazionale, l'Archivio foto cinematografico dell'Istituto Luce, la Cineteca italiana di Milano, il Museo del cinema di Torino, l'Archivio della Biennale di Venezia, la Cineteca del Comune di Bologna.

Gli archivi medi e piccoli sono talmente tanti che è impossibile citarli tutti; in una nostra ricerca del 1996 – che dette luogo a una *Guida degli archivi audiovisivi*[5] – ne abbiamo censiti 214, sparsi in tutta Italia e attraverso tanti segnali sappiamo per certo che la situazione presenta ulteriori incrementi, tant'è che abbiamo programmato un

---

memoria. La catalogazione degli audiovisivi, Roma 1996, contenente gli atti di un convegno organizzato nel 1996 con la collaborazione del Ministero per i beni culturali e ambientali e del Dipartimento dello spettacolo della Presidenza del Consiglio.

4 Tra gli scopi statutari della Fondazione, all'art. 2, sono indicati "la promozione e il riconoscimento del materiali audiovisivo a bene culturale". Si veda *L'audiovisivo è un bene culturale?*, a cura della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1992. Si tratta degli atti di un convegno che – dopo tanti precedenti dibattiti, ha voluto fare il punto su tale questione controversa, attraverso relazioni di G. Cesareo, P. Carucci, G. Grignaffini, C. Lizzani, P. Ortoleva, A. Giannarelli, R. Campari, G. De Luna, M. Rendina, A. Baldi, P. A. Valentino.

5 *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di L. Arduini, realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.

Questa pubblicazione era stata preceduta da *Film and Television Collections in Europe – The MAP-TV Guide*, Blueprint, 1995. MAP (Memoire-Archives-Programmes), uno dei progetti Media, ha coordinato la realizzazione della guida nei diversi paesi europei e per l'Italia ha affidato il relativo incarico alla Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. La guida contiene dati relativi agli archivi in Albania, Andorra, Austria, Bielorussia, Belgio, Bulgaria, Croazia, Cipro, Danimarca, Estonia, Finlandia, Francia, Germania, Gibilterra, Gran Bretagna, Grecia, Irlanda, Islanda, Israele, Italia, Lettonia, Liechtenstein, Lituania, Lussemburgo, Malta, Monaco, Macedonia, Norvegia, Olanda, Moldavia, Polonia, Portogallo, Repubblica ceca, Romania, Russia, Slovacchia, Slovenia, Spagna, Svezia, Svizzera, Turchia, Ucraina, Ungheria, Yugoslavia.

aggiornamento della Guida. Tra essi alcuni hanno un particolare rilievo (la Cineteca del Friuli Venezia Giulia, la Cineteca sarda) tanto che sono membri attivi – insieme ad alcuni di quelli già nominati – della F.I.A.F., la Federazione internazionale degli archivi di film, in cui la partecipazione italiana è una tra le più estese. Un elemento interessante è la presenza di archivi audiovisivi, oltre che in grandi città (Bologna, Firenze, Milano, Roma, Torino, Venezia), anche in città e paesi di piccole dimensioni; a questo proposito la ricerca svolta ha messo in evidenza certamente uno squilibrio territoriale, con Piemonte, Lombardia, Emilia Romagna e Lazio in cui è concentrato il 63% degli archivi audiovisivi, ma anche presenze in tutte le regioni italiane: una conseguenza questa dell'apparizione delle nuove tecnologie videomagnetiche analogiche (e ora digitali) accanto a quelle tradizionali cinematografiche.

Pur mantenendo stretti rapporti con molti archivi cinematografici e audiovisivi italiani, non abbiamo un mandato formale a parlare a loro nome; tuttavia abbiamo ritenuto doveroso accennare a questo problema perché il nuovo assetto del Ministero per i beni e le attività culturali probabilmente lo farà diventare – a livello centrale – il referente di questa rete che già esiste, sia pure non ancora interconnessa. Così come ci sembra utile almeno elencare sinteticamente alcune delle questioni principali che si pongono in modo specifico agli archivi di immagini in movimento, per sottolineare l'esigenza di una loro più generalizzata conoscenza anche negli ambiti istituzionali (da quelli centrali a quelli territoriali) che saranno nel futuro gli interlocutori di queste realtà. Si tenga conto tra l'altro che per legge alla Scuola nazionale di cinema-Cineteca nazionale è affidato il coordinamento delle cineteche che ricevono contributi da parte dello Stato.

Uno dei problemi primari è quello della salvaguardia e della conservazione. Il responsabile della Cineteca del Comune di Bologna, nell'intervento che fece al convegno internazionale «Immagini in movimento memoria e cultura», che il Ministero per i beni culturali e ambientali organizzò nel 1989 e i cui atti sono ancora utilissimi per approfondimenti sugli archivi di immagini in movimento, ricordava che il 50% dei film italiani dalle origini del cinema al 1950 era da considerarsi definitivamente perduto. Se si prende in considerazione anche la produzione effettuata con la tecnologia videomagnetica, la stessa percentuale può risultare probabilmente anche per quest'ultima. Non esistono dati certi in materia, ma si può addi-

rittura temere che l 'incremento produttivo verificatosi comunque in Italia con lo sviluppo, ancorché incontrollato e caotico, del sistema televisivo e quindi anche del decentramento produttivo e di un aumento della produzione video in tantissime forme, stia portando o minacci di portare a un aumento della perdita di opere e documenti, quindi a una percentuale di conservazione inferiore alla metà. Non esistono dati certi perché non esiste un'anagrafe della produzione di opere audiovisive nei differenti supporti, essendoci soltanto una forma molto parziale di deposito legale per una parte dei documenti filmici in pellicola (il PRA): in ogni caso, se il deposito legale dovesse essere esteso a tutte le immagini in movimento registrate su qualsiasi supporto, si porrebbero innanzi tutto giganteschi problemi di spazio e di gestione.

Conservare audiovisivi comporta l'adozione di metodologie complesse, per evitare il degrado dei supporti. Sono noti i limiti temporali della conservazione di documenti filmici e videomagnetici. La prospettiva è quella di digitalizzare immense quantità di documenti. Si ha un'idea degli investimenti necessari? E si ha idea dei costi tecnici delle operazioni di restauro conservativo? Questo è un altro grande problema, per i cui finanziamenti oggi ci si affida soprattutto a meritevoli interventi di sponsor pubblici e privati: e noi siamo diretti testimoni di un intervento di restauro realizzato grazie alla Sovrintendenza archivistica per il Lazio, relativo a un nostro film documentario di particolare rilievo, il Cinegiornale della pace, promosso da Cesare Zavattini nel quadro del suo impegno culturale di sperimentare nuove forme filmiche linguistiche e produttive. Anche per il restauro si pongono quindi esigenze di priorità, e di coordinamento tra le strutture che lo possono effettuare, possedendo la necessaria strumentazione complessa e costosa e l'indispensabile personale specializzato.

Un posto importante in questa sintetica descrizione dei problemi riguardanti gli archivi audiovisivi lo occupa la catalogazione: in Italia ancora solo parzialmente presente in forma automatizzata, malgrado le Raccomandazioni UNESCO, che fin dal 1989 auspicano per tutti i film, sia su pellicola che su videonastri, "un continuo e crescente sostegno della catalogazione computerizzata". Ci sono naturalmente le eccezioni, costituite da situazioni già consolidate, quali la Rai, l'Istituto Luce, la Cineteca nazionale (di qualcosa si è data notizia anche in questa Conferenza).

Noi ci siamo occupati molto di questo aspetto, con elaborazioni

teoriche sui dati anagrafici, tecnici e di contenuto, con la pubblicazione delle norme della F.I.A.F. e di cataloghi tematici e territoriali di nostri fondi, con esperienze-pilota (tra cui la catalogazione del fondo cinematografico dell'Archivio centrale dello Stato sul Piano Marshall già ricordato[6]), con iniziative di formazione. La catalogazione dei documenti audiovisivi presenta però caratteri particolari: vive in un periodo di grande mobilità, per il fortissimo legame con le previsioni di sviluppo delle tecnologie audiovisivo-informatiche, con le tecniche di compressione, con la necessità di coesistenza di informazioni scritte e di informazioni visive; impone l'adozione di dati comuni ai diversi software che ciascuno è legittimamente libero di adottare, per consentire quello che si presenta come un obiettivo fondamentale, la possibilità di interconnessione tra gli archivi e la consultazione in rete; esige competenze approfondite e pone quindi in un modo specifico l'impostazione della formazione delle professionalità; ha tempi/costi elevati, soprattutto se si persegue un livello alto di qualità; impone comunque il concetto di "catalogazione aperta", per la difficoltà di reperire contemporaneamente tutte le informazioni desiderate.

I documenti filmici presentano poi un elemento di particolare rilevanza, che è quello del loro valore economico (il quale tra l'altro presenta evidenti tendenze a un continuo incremento, in rapporto allo sviluppo delle nuove tecnologie di diffusione e di uso e riuso dei documenti di archivio nella produzione commerciale), e quindi inevitabilmente la questione della loro proprietà (da cui derivano i diversi diritti di utilizzazione). È nota l'esistenza di un notevole numero di archivi filmici privati, individuali, i cui contenuti sono però conosciuti soltanto dai collezionisti, con grandi difficoltà di accesso perché è dubbio il titolo di acquisizione dei documenti. Ma anche molti archivi pubblici e privati hanno forti preoccupazioni su una catalogazione integrale dei film da essi conservati per l'incertezza dei tioli giuridicamente rilevanti per esercitare i diritti di proprietà economica. Tutto questo si aggiunge alla questione del diritto d'autore, la cui tutela sta entrando in contraddizione proprio con lo sviluppo delle tecniche di digitalizzazione, che già pongono problemi etici perfino più rilevanti di quelli riguardanti le esigenze di riservatezza dei dati personali.

6 Se ne veda una sintetica descrizione in A. Giannarelli, *Selezionare – conservare – costruire – trasmettere la memoria: gli archivi*, in «Rassegna degli archivi di Stato», LIII (1993), pp. 326-332.

Concludo rilevando che gli archivi di immagini in movimento sono oggi investiti dalla novità della multimedialità, che condizionerà i loro assetti e i loro sviluppi. Nelle nostre elaborazioni e nelle nostre esperienze ci siamo convinti che un carattere essenziale della multimedialità sarà la presenza in essa dei linguaggi dinamici, come la musica e le immagini in movimento. Sotto questo profilo avvertiamo però un pericolo, individuato sulla base di osservazioni sperimentali: cioè la tendenza a dare per scontato che le innovazioni tecnologiche nel momento in cui appaiono sostituiscono tutto ciò che è anteriore a esse, destinato a scomparire in tempi rapidi. Questo non accade mai. Spesso le previsioni sulla diffusione delle innovazioni sono errate, nel senso che occorre molto più tempo di quello ipotizzato e sicuramente ciò che si verifica è la presenza contemporanea di sistemi precedenti e di sistemi successivi, una presenza contemporanea di cui naturalmente possono variare le percentuali quantitative, ma senza che è assolutamente giusto prestare un'estrema attenzione alle innovazioni e agli sviluppi, ma senza che si arrivi mai alla scomparsa totale del sistema più vecchio. Voglio dire che è assolutamente giusto prestare un'estrema attenzione alle innovazioni e agli sviluppi, ma senza che questo comporti conseguenze di miopia su ciò che intanto continua a esistere. Gli archivi di immagini in movimento hanno nella multimedialità un nuovo futuro, un altro futuro, non tutto il loro futuro. Certo, questo rende più complessa la progettazione, la programmazione, il governo. Ma è meglio averne la coscienza, che affidarsi a semplificazioni che poi la realtà smentisce.

La catalogazione dei materiali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

Promemoria interno per una *Nuova ipotesi di lavoro per la catalogazione dei materiali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico*, maggio 1998

Si riporta un documento di lavoro interno dell'Archivio audivisivo, relativo alla problematica della catalogazione dei documenti audiovisivi, nonché sonori, secondo il "punto di vista" della Fondazione, ovvero di Ansano Giannarelli, in un momento di messa e punto e di diffusione dei database relazionali, con la costruzione di tracciati e architetture informatiche finalizzate a rappresentare al meglio l'intera "filosofia" della pratica catalografica, volta a un uso pubblico diffuso dei documenti audiovisivi. Grande attenzione è posta, nel testo che segue, realizzato insieme ad alcuni collaboratori (Elisabetta Segna, Valeria Di Bitonto), a tutti i temi già segnalati nei precedenti saggi, a cominciare dal concetto di documento per finire alle varie tipologie documentarie presenti in archivi di conservazione soprattutto di immagini in movimento. Va sottolineata l'importanza rivolta al trattamento descrittivo dei supporti, in continua evoluzione, nonché alla problematica dell'accesso, il più ampio possibile, a tali documenti, ai fini del loro uso e riuso per nuove produzioni creative. *(ndr)*

Premessa

1. Prima di una nuova riunione, in modo che sia più produttiva di decisioni, avverto l'esigenza di esprimere alcune opinioni sul [lavoro in corso di messa a punto di una nuova architettura nonché tracciato per l'organizzazione e la descrizione dei documenti filmici in una banca dati, nella fattispecie su piattaforma Highway], perché mi sembra necessario-opportuno ri-precisare una concezione politico-culturale della catalogazione da confermare o da modificare.

Principi generali

1. Provo a formulare l'obiettivo centrale di una concezione della catalogazione audiovisiva: *la rilevazione dei dati tecnici, anagrafici e di contenuto dei documenti: nel nostro caso per ora soprattutto audiovi-*

sivi (supporti pellicola e videonastro), ma in futuro anche multimediali (supporti videodisco, memorie digitali); a questi aggiungerei anche i *dati di gestione* (come sezione autonoma e riservata alla consultazione interna). Personalmente sono per accentramento di tutte le informazioni per consentirne il massimo decentramento di tutte.

2. I dati tecnici, anagrafici e di contenuto sono funzionali
   - alla conoscenza dei documenti,
   - alla loro gestione,
   - al loro uso
   - e ri-uso (in nuovi prodotti)

3. La catalogazione audiovisiva va concepita come "aperta", quindi integrabile: ciò considerando la sua complessità e la notevole quantità di implementazione dei dati in tempi successivi.

4. La catalogazione audiovisiva va concepita in funzione di destinatari e di utilizzatori diversi:
   - l'Archivio che realizza la catalogazione e gestisce i documenti
   - strutture audiovisive di produzione-diffusione (e formazione e altri archivi, ecc.)
   - strutture pubbliche e private di diffusione culturale
   - associazioni sociali
   - specialisti e studiosi (storici, ricercatori, ecc.)
   - studenti e insegnanti (dal pre-obbligo all'università)
   - qualsiasi cittadino

5. La catalogazione quindi deve tener conto di questa ampia gamma di utenze sotto il profilo delle informazioni da raccogliere e delle modalità dell'accesso

6. L'accesso deve essere *il più libero possibile, il più semplice possibile, il più ampio possibile.*

7. Il lavoro dei documentalisti deve essere valorizzato nella rilevazione dei dati, *non nella loro normalizzazione informatica*. Questa deve essere ottenibile con software opportunamente predisposti. I documentalisti sono le figure centrali della catalogazione; sono figure professionali dinamiche, di cui va approfondito ulteriormente il profilo da quello di base al più alto, anche per svilup-

pare le metodologie adatte alla loro formazione e al loro apprendistato.

Il lavoro di documentalista contiene un inevitabile quantità di soggettività, che va anch'essa valorizzata con l'acquisizione di basi teorico-storiche che ne limitino gli eventuali aspetti negativi. Di conseguenza, la catalogazione è firmata per assunzione e per valorizzazione di responsabilità.

8. Ovviamente, una catalogazione come quella ipotizzata è possibile soltanto con l'intervento di programmi informatici.

Per l'Archivio è fondamentale la collaborazione permanente di competenze informatiche, che intervengano attivamente nelle fasi di progettazione, realizzazione e controllo di nuovi strumenti, in una metodologia di lavoro di conoscenza e di confronto con le esigenze dell'Archivio e la sua concezione della diffusione dei documenti audiovisivi nelle pratiche di un diffuso uso e ri-uso, e della centralità che ha in questa prospettiva una catalogazione adeguata.

Osservazioni specifiche sulla "Nuova ipotesi …"

I dati

1. Anch'io ritengo che le informazioni previste nelle nostre schede in linea di massima consentano di rispondere alle diversità informative presentate dai materiali.

In linea di massima: perché ci sono probabilmente aggiustamenti da fare per quel che riguarda le registrazioni di immagini videomagnetiche (digitali, ecc.).

In linea di massima, perché c'è *una assoluta necessità di approfondimento per quel che riguarda l'indicazione dei contenuti sonori* dei documenti.

2. Non mi è invece chiara quale sia *la parte più debole del sistema di raccolta*.

Se ci si riferisce al fatto che la parte relativa ai contenuti è oggi limitata alla sintesi e alle parole-chiave, mentre è ormai un'esigenza assoluta quella di ampliare le possibilità della descrizione dei contenuti, sono ovviamente d'accordo. Sono sempre stato critico verso

questo limite imposti da ISIS-Vision. Ed è quindi evidente che – se ipotizziamo anche una possibilità di descrizione tramite time-code – dovremo approfondire i possibili livelli di descrizione: da quella totale inquadratura per inquadratura a quelle parziali per sequenze tematiche. Questo è un punto teorico-pratico fondamentale in una concezione della catalogazione audiovisiva, perché si collega alle ricerche e alle esperienze sull'unità informativa, sul frammento, ecc.

È ovvio che l'informatica dovrà risolvere poi il problema del software che corrisponda a questa necessità. Se l'informatica porrà limiti insuperabili (come è avvenuto per ISIS-Vision) sotto qualche profilo, la progettazione della catalogazione dovrà interagire studiando i livelli di "rinuncia" rispetto a una descrizione e quindi a un accesso che siano i più ampi possibile e insieme i più liberi, i più semplici possibile.

Ed è evidente che poi il problema sarà quello dei documentalisti che opereranno la catalogazione, del loro livello di formazione.

Ma, concettualmente, sia dal punto di vista dei documentalisti sia dal punto di vista dell'utenza è l'informatica che deve porsi al loro servizio.

I documenti

Devo dire che anche qui non capisco bene che cosa significhi *ripensare i materiali presenti in archivio non come una massa di documenti, ma ridare loro l'identità naturale, ecc.*. Così come mi lascia molto perplessa la specificazione proposta per i prodotti *finiti (documentari, film di archivio e film fiction)* e i prodotti *non finiti (attualità, repertori)*.

1. Affronto la questione dal punto di vista di un utente che faccio una ricerca via Internet sulla banca dati dell'Archivio: e mi riferisco a un'esperienza personale.

Sono un giovane sardo che vorrebbe sapere se per caso l'Archivio possiede qualche film in cui si vedano immagini del mio paese, Loculi, in provincia di Nuoro: nella memoria dei pochi c'è il ricordo, diversi anni fa, prima che io nascessi, che vi furono fatte delle riprese per un documentario dove c'era una scena in cui la popolazione, assunta come folla di comparse, gridava "assassini" e picchiava gli attori, che erano banditi. Mi collego con Internet alla banca dati

dell'Archivio, e cerco. Una spiegazione iniziale mi dice che posso utilizzare per la mia ricerca una o più parole (fino a un limite di …), digitando xxxxxx, oppure xxxxxx yyyyyy, oppure xxxxxx yyyyyy zzzzzz. Digito Loculi; faccio l'ipotesi che *Sierra maestra* in modo molto approfondito, anche in tutti i prodotti non finiti collegati con il titolo. Mi viene presentato la scheda di *Sierra maestra*, un prodotto finito in più versioni e poniamo dieci prodotti non finiti. Nel prodotto finito ritrovo tra i luoghi il nome di Loculi; e magari – se ci fosse una descrizione con time-code per sequenza, la descrizione proprio della scena di cui c'è ancora memoria. E poi, guidato dal software che mi aiuta a escludere i prodotti non finiti relativi a riprese effettuate in America Latina, ritrovo Loculi nella sezione della scheda dedicata a uno dei prodotti non finiti indicato dal complemento di titolo *Sardegna*: e la descrizione mi informa che sono riprese girate in Sardegna durante le riprese di *Sierra maestra* nella provincia di Nuoro, nei paesi di Dorgali Irguli Loculi Siniscola, riguardanti il funerale di un pastore o le ricerche del possidente sequestrato Ticca, e che sono in parte materiali a carattere documentaristico, non montati, senza sonoro (o con sonoro a parte), in parte invece tagli e scarti di quella scena montata nel film, ecc. ecc.: e certamente questi ultimi mi interesserebbero, se la mia motivazione è la ricerca di memoria sul mio paese che sta morendo, letteralmente franando nelle case e nelle strade. Se le parole chiave mi indicassero America Latina Sardegna banditismo guerriglia indipendenza metropoli paesi repressione sottosviluppo terzomondismo, ecc. ecc. io – che alle elementari ho studiato l'aritmetica concepita come insiemistica (categorie, appartenenza, sottoinsieme, unione, intersezione, ecc.) – forse digiterei altre parole per ricercare altri documenti e in effetti ne troverei non pochi sulla Sardegna, che mi piacerebbe mostrare in una rassegna che insieme ad altri giovani (soprattutto ragazze laureate) vorremmo organizzare quest'estate per ridare qualche stimolo e provocazione a una comunità depressa: e resterei molto contento e soddisfatto della catalogazione che l'Archivio mi mette a disposizione, facilitando la mia ricerca e aiutandomi. Tanto più se poi mi venisse suggerito di consultare gli archivi della Cineteca Sarda, dell'Istituto etnografico di Nuoro, dell'Associazione italiana per il cinema scientifico, ecc. ecc.

In che cosa si manifesta per me utente *l'identità naturale, ecc.?*

2. Affronto invece la stessa storia dal punto di vista di un documen-

talista, alle prese con la catalogazione di *Sierra maestra*: prodotto finito e prodotti non finiti che sono (o dovrebbero essere) sotto questo titolo o comunque collegati con il principale. Quella che a mio avviso è una distinzione "forte" – prodotti finiti e prodotti non finiti – mi appare chiara. Ma il restringimento del campo del "non finito" all'attualità e ai repertori" non diventa un impedimento a trattare i tagli e gli scarti di un film fiction o di un film documentario o di un film fiction/documentario? Nel processo produttivo di *Sierra maestra* sono stati girati tanti materiali fiction e non fiction che non sono stati utilizzati nel prodotto finito principale. Alcuni sono stati utilizzati in altri prodotti finiti *(Petrolio e chagas*, *Cultura e intellettuali*: due film documentari sul Venezuela), altri, molti, invece, sono rimasti non finiti. A che cosa servono, a chi servono specificazioni e restringimenti come quelli proposti? Mi aiutano nel mio lavoro di documentalista, o rischiano di confondermi, e di essere via via utilizzati in modi diversi, soggettivi appunto, e quindi poi non governabili?

L'organizzazione del nuovo archivio dati

Qui c'è un principio che condivido totalmente: *le informazioni… devono essere gestite dal sistema informatico in modo tale da consentire all'utente di navigare e ricercare immagini in qualsiasi punto del patrimonio dell'archivio qualunque sia la chiave d'accesso scelta*. Se siamo d'accordo su questo principio (io mi esprimo dicendo che "l'accesso deve essere il più libero possibile, il più semplice possibile, il più ampio possibile"), se questo principio viene posto come indicazione di metodo per l'informatica, allora per me va benissimo. Non ho competenze per indicare modi di applicazione di questo metodo attraverso il software.

Scheda Documentari
Scheda film d'archivio e/o videoantologie
Scheda film fiction
Scheda news (attualità e repertorio)

Qui torno a non capire bene. E ri-avanzo domande.

- A che serve, a chi serve questa distinzione? È necessaria a chi, a che cosa?
- E come si manifesta?

- Amplia o restringe "l'accesso più libero possibile, più semplice possibile, più ampio possibile"?
- Aiuta o complica il lavoro del documentalista, dei documentalisti, di documentalisti diversi che intervengono in tempi diversi?
- A mio avviso, nella mia concezione della catalogazione, *la scheda è una, uguale per tutte le tecnologie e tutte le tipologie.*

Poi, può-deve intervenire la gestione informatica a semplificare:

se io definisco un prodotto come non finito, è evidente che le voci della scheda utili non sono tutte, ma una parte;

se si tratta di un prodotto a tecnologia cinematografica, gran parte delle voci video non serviranno.

Ma devo dire che non mi convince invece sotto il profilo innanzi tutto culturale una distinzione – che peraltro non mi è chiara – basata sul "genere", come quella che si riferisce alle quattro tipologie indicate. La scheda è la scheda di un film, nell'accezione che l'Archivio ha posto a base della sua concezione, e finché non la si cambia non può che restare quella: *film come registrazione di immagini in movimento (eventualmente accompagnate da suoni) su qualsiasi supporto ecc.*

Ciascuna scheda sarà suddivisa in diverse sezioni.

Viene proposta una suddivisione:

- anagrafica
- magazzino
- contenuto
- servizio
- tagli

E poi indica una lista di *Dati comuni a tutti i documenti*:

Fondo	dati anagrafici
Serie	dati anagrafici
Data e tipo di acquisizione	dati economici
Titolo	dati anagrafici
Autori	dati anagrafici
Lingua	dati anagrafici
Produzione	dati anagrafici
Anno di produzione	dati anagrafici
Realizzazione	dati anagrafici
Copyright e/ eventuali diritti posseduti	dati economici

Supporto originale	dati tecnici
Supporto di visione	dati tecnici
Durata	dati tecnici
Lunghezza	dati tecnici
Colore	dati tecnici
Sonoro	dati tecnici
Tipo di sonoro	dati tecnici
Abstract	dati sul contenuto
Descrittori	dati sul contenuto
Sequenze	dati sul contenuto
Catalogazione	dati sulla gestione

Per rifletterci sopra, ho accompagnato i singoli dati con la specificazione della loro natura. Mi sembra che l'elenco funzioni, in linea di massima. Provo ad accompagnarlo con la specificazione della natura dei dati

Probabilmente ci sono integrazioni da fare: è chiaro per esempio che "produzione" può essere un dato multiplo (Italia, Unitelefilm, 1968): oppure origine (luogo) della produzione e anno della produzione messi da soli o insieme.

Ma io credo che il cuore del problema è proprio in queste parti, e che a questo proposito debba essere fatta una discussione di fondo e di merito, perché è proprio sull'organizzazione in sezioni e sui dati in esse contenuti che la scheda attuale a mio avviso può essere fortemente migliorata, anche approfittando di più degli interventi informatici da richiedere.

Io ne avevo tempo fa elaborato un'altra, *di scheda con requisiti*, che ripropongo (per un confronto con le proposte fatte, in modo da raggiungere il risultato migliore, nel quadro però di una concezione di base):

Scheda

1. scheda (valida per tutte le tecnologie e per tutte le tipologie), suddivisa in sezioni:

- *sezione dati anagrafici* [comuni a tutte le versioni di uno stesso film e a tutti i materiali di quel film]
- *sezione dati tecnici* [comuni a tutte le versioni e a tutti i materiali]
- *sezione dati sul contenuto* (sintesi/parole chiave/descrizione time code/immagini) [comuni a tutte le versioni e a tutti i materiali]
- *sezione dati sulle versioni* (copia visionata, altre copie) [quando ci siano *dati anagrafici, tecnici e di contenuto non comuni*]
- *sezione dati sui materiali di lavoro* (originali o masters, copie lavoro, parti non utilizzate, tagli o scarti) [dati anagrafici, tecnici e di contenuto non comuni]
- *sezione dati economici* (compreso copyright, acquisizioni e provenienza) [comuni a tutte le versioni di uno stesso film e a tutti i materiali di quel film]
- *sezione dati di gestione* (lavorazioni di conservazione-restauro-duplicazione--cessione diritti- diffusione-riutilizzi in altri prodotti, ecc.)

2. Scheda con schema per compilazione manuale

3. Scheda informatica che consenta il massimo degli approcci nella ricerca, e quindi consenta anche la compilazione di elenchi (divisione per anno; divisione per fondi; divisione per nazionalità; divisione per autori; divisione per serie; divisione per supporti; ecc. ecc. ecc., ecc.)

4. Scheda informatica con segnalazioni automatiche al digitatore di eventuali "errori", e possibilità di accettare il suggerimento o di aggiungere l'innovazione
   [riferimento a correzione automatica Windows; esempio: segnalazione di errore al documentalista che ha digitato SOS e non S.O.S.; possibilità del documentalista di accettare la correzione, oppure di aggiungere SOS; organizzazione software che comunque collega SOS e S.O.S., e a un utente che digita in un modo o in altro dà accesso ad ambedue le modalità]

5. Scheda con ricerca a tutto campo, senza thesaurus rigido e prefissato; ovviamente organizzazione informatica del "vocabolario" che effettui collegamenti tra i sinonimi.

6. Scheda senza problemi di dimensioni

7. Scheda con eventuali sezioni (o sottosezioni) riservate

8. Scheda stampabile su carta selezionando dati

9. Scheda inseribile in una banca dati (selezionando dati)

10. Scheda compatibile con software informatici diversi

Anche per quel che riguarda le "serie" (cinegiornali, film a episodi, serie editoriali, telefilm, ecc. ecc.), mi atterrei al criterio della massima libertà possibile e affiderei all'informatica il compito di farmi arrivare a un numero della *Settimana Incom* o a un servizio in essa contenuto.

Stessa cosa per le antologie (fatte tutte con sequenze di prodotti finiti, però con qualche inserimento sempre possibile). Del resto, abbiamo la serie *Diario del Novecento*. Esaminiamo questo esempio per definirne il modo di catalogazione. Sono nuovi prodotti, che contengono materiali già teoricamente catalogati. Se effettivamente tutti i materiali utilizzati fossero già stati catalogati, il documentalista non dovrebbe ricatalogarli, ma semplicemente rinviare alla scheda relativa, segnalando semmai il time-code della sequenza inserita nell'antologia. Dell'antologia mi sembra interessante segnalare il "palinsesto", l'aggiunta di commenti, ecc.

In questa ipotesi di scheda sono implicitamente o esplicitamente presenti molti dei punti indicati da Segna nell'ultima pagina (scheda fondo, scheda serie, gestione file immagini, possibilità della ricerca, output dei dati, selezionabilità dei dati, Internet), sui quali mi sembra di concordare pienamente.

Appunti su un progetto nuovo di catalogazione audiovisiva

Promemoria di lavoro interno all'Archivio audiovisivo, 9 luglio 1999

Il testo che segue è un corollario del precedente, sviluppato nel medesimo contesto. Qui si pone l'accento sulle criticità legate ad alcune definizioni di tipologie di audiovisivi, nonché sui loro "attributi", con il fine imprescindibile di considerare nelle pratiche di catalogazione ogni documento di immagini utile per il suo riuso. I modelli, o meglio le proposte e le sperimentazioni di trattamento dei documenti audiovisivi proposti dall'Archivio, da Ansano Giannarelli soprattutto, risultano essere ancora oggi all'avanguardia perché profondamente radicati nella realtà delle pratiche di una gestione quotidiana di questi documenti, in una struttura che oltre a conservarli, li valorizza anche attraverso le pratiche dell'uso e del riuso; modelli e proposte purtroppo non del tutto capiti, studiati e recepiti dalle discipline archivistiche e biblioteconomiche. *(ndr)*

Si conferma l'accordo sui *Settori archivio*:

audiovisivi
sonori *vedi appunto successivo alla scheda per i documenti sonori*
cartacei

Un quesito generale iniziale, che forse non avevamo affrontato:

esiste un campo per segnalare l'appartenenza di un documento a un fondo?

Avvertiamo la necessità di riflettere ulteriormente sulla *struttura***:**

authority file
girato-montato-tagli
sonoro-cartaceo

Ai fini di un'impostazione generale della catalogazione, ci sembra utile approfondire i caratteri e i rapporti della tripartizione *girato-montato-tagli*, che è una base strutturale della ipotesi di programma. Qui c'è un chiarimento complessivo di cui sentiamo la necessità su questioni che sono alla base della costruzione progettuale.

La combinazione tra le tre categorie strutturali

girato
montato
tagli

con altri termini:

copia visionata (per la 1ª catalogazione)
altre copie (altre copie controllate in seguito)
materiali di lavoro

determina logicamente la costatazione che nel processo produttivo:

IL GIRATO "PRODUCE": ALTRI MATERIALI DI LAVORO
MONTATO (finale) = COPIE
TAGLI.

*la copia visionata non può essere considerata meccanicamente come una copia "privilegiata" (prima copia, prima definitiva, o altro); e' una copia che si cataloga per prima, ma non assume un rilievo particolare in rapporto a ci*ò. L*a visione di copie successive può introdurre altre informazioni da cui dedurre quale sia la prima copia, la prima edizione, la versione di riferimento.*

È su questi dati che occorrere riflettere per individuare la migliore soluzione catalografica.

Inoltre, è bene ricordarsi *che in genere per il girato e i tagli non esistono copie*, mentre queste esistono sicuramente per il montato: ed è quindi per il montato che è legittimo parlare di "copia visionata" (perciò non ha molto senso usare questa dizione per il girato e i tagli).

C'è un altro dato da tenere presente, e cioè che *i "tagli" esistono nel supporto pellicola ed eventualmente nel supporto 2 pollici*; per tutto il resto del supporto videomagnetico, il montaggio non avviene "tagliando", ma trasferendo analogicamente o digitalmente l'immagine. E quindi la fase di montaggio oggi non produce "tagli", ma semmai tanti duplicati, virtuali o effettivi.

I concetti che mantengono la loro validità sono:

MATERIALE DI RIPRESA,
MATERIALI DI LAVORO
"COPIE" ANALOGICHE O DIGITALI.

Queste considerazioni – se hanno un senso – incidono però, come vedremo dopo, sull'organizzazione della catalogazione rispetto alle aree/schede.

Ma da queste considerazioni nasce anche un primo "dubbio critico" rispetto al concetto di "Authority file", cioè di questo luogo virtuale in cui dovrebbero confluire i dati "certi", man mano che si acquisiscono. Ma qual è il criterio con cui si decide quali sono i dati da inserire nell'"Authority file"?

È bene che per chiarezza reciproca ribadiamo un punto di vista di utenti a proposito degli *elementi* del progetto (p.2):

- scheda unica per i documenti audiovisivi
- scheda gestione
- scheda per i documenti sonori
- scheda per i documenti cartacei
- Authority file Anagrafica (film e serie)
- Authority file Contenuto
- Thesaurus tematico formale per audiovisivi e sonori.

La suddivisione in "elementi" dev'essere "visibile"_sia per i documentalisti che per gli utenti *senza doverla "ricercare"*.

Occorreranno tra l'altro nel programma indicazioni iniziali (impostazione e "norme d'uso"): non un manuale, ma una sintesi di memoria.

A proposito della *struttura unica*, occorre tenere presente quella che sarà la procedura più usata (*per eventuali implicazioni sulla struttura del programma, per esempio per quanto riguarda la ripetizione automatica di informazioni comuni tra le varie parti della scheda*). È vero che il contenuto del girato è più ampio del montato, ma in genere *la prima catalogazione avverrà sul montato,* poi eventualmente sul girato e sui tagli.

A proposito delle singole aree e/o schede:

Area anagrafica

- per le *date*, a essere precisi occorrerebbe poter indicare la data delle riprese, la data dell'edizione e la data di inizio della diffusione (che possono essere anche lontane come anni), anche se quella principale cui fare riferimento dovrebbe essere quella delle riprese.
- ricordarsi la possibilità di inserire date ad ogni intervento dei catalogatori
- da questo punto di vista, avanziamo un'ipotesi: è possibile predisporre in modo che sia documentabile non solo ogni intervento sulla scheda, ma ogni consultazione (per desumerne dati statistici)?

Area di magazzino

L'area di magazzino riguarda sia le "copie" diverse da quella visionata e i materiali di lavoro?

Qual è il rapporto con la scheda gestione?

Ripensandoci, è un punto che ci sembra oscuro proprio come impostazione di metodo.

- Avevamo definito la differenza e il significato dei tre campi
- "matrice"
- "supporto"
- "tipologia supporto"?
- un elemento da approfondire è la suddivisione del campo "tipologia supporto" in 3 sottocampi. Gli *esempi riportati (controtipo, colonna doppia banda, nitrato) presentano qualche problema perché ci sembrano troppo specifici; dovrebbero essere semmai generalizzati:* Ci sono differenze tra pellicola e nastro, e poi ci sono molte differenze soprattutto per quel che riguarda la pellicola. Se si prevedono 3 sottocampi, occorre definirne l'ambito (anche per guidare il documentalista).

Non è tuttora chiara l'articolazione dell'area di magazzino proprio in rapporto alle possibili *diverse copie di un titolo*. È chiaro che è bene trovare soluzioni che non appesantiscono la scheda.

In rapporto alle copie, si possono presentare due casi:

- *copie identiche l'una all'altra*, dove può diventare rilevante la qualità tecnica della singola copia;
- copie diverse (tagli, tagli per edizione, tagli per eliminazioni fisiche di parti deteriorate, tagli effettuati dai proiezionisti alla fine rulli, ecc.).

Avevamo definito la differenza tra:

- "formato"
- e "tipologia formato"?

A proposito del mascherino, va specificato se "di ripresa" o "di proiezione". Anche qui ci chiediamo se non sia il caso di dare ai documentalisti una rosa di opzioni (per esempio 1:33 o 16 noni).

"Tecnica suono" non si può unificare con il campo "muto/sonoro", ma invece è bene unificarlo con "incisione suono": ma anche qui occorre una consultazione reciproca non affrettata.

Stessa necessità di riconsultazione sul campo "edizione".

Area di contenuto

- Ricordiamo la precisazione sull'abstract: "*È una sintesi del film dal punto di vista del contenuto e sul senso dell'operazione*".
- Precisiamo la proposta AAMOD: la possibilità che le parole usate nell'abstract possano essere oggetto di ricerca testuale (e quindi la possibilità di usare nell'abstract anche termini non previsti dal thesaurus). Questo per diminuire la rigidezza del thesaurus.

- *Descrizione sequenze* (non immagini) per notazioni formali

- Sottocampo *descrizione sequenze* (non immagini) per time code

- Va ridefinita la decisione presa a proposito del *time-code del sonoro parlato*; si presenta un problema particolare per le interviste: magari una lunghissima inquadratura, concettualmente definita da due soli time-code, mentre il discorso fatto in quell'unica inquadratura deve essere dettagliato con time-code decisi sulla suddivisione per temi e comunque periodi di senso compiuto.

Scheda gestione

Ribadiamo la necessità che la scheda gestione non riguardi soltanto le "uscite" fisiche dei documenti, ma anche le lavorazioni effettuate negli stabilimenti, la cessione di diritti, ecc. Insomma, è una scheda che concettualmente dovrebbe consentire di seguire in tutti i possibili aspetti la vita del documento dopo la sua realizzazione.

Scheda per i documenti sonori

- D'accordo che la scheda per i documenti sonori sia unica per il *parlato, i rumori, la musica.*
- Abbiamo qualche timore su eventuali confusioni/conflitti/ripetizioni a proposito di documenti sonori di origine audiovisiva (su supporto nastro magnetico non perforato per la tecnologia cinema, o su canali incorporati nel nastro video).
- *Ci sembra che vada approfondito il concetto di documento sonoro autonomo o strettamente dipendente dalle immagini con le quali e per le quali è stato realizzato.*
- Attualmente e in buona prospettiva, *il maggior uso di questa scheda riguarderà per l'Archivio i documenti sonori soprattutto di parlato e di rumori realizzati in occasione delle riprese di "documentazioni filmiche" non finite*, rispetto alle quali hanno una lunghezza maggiore.
- *Un altro settore di possibile impiego da parte dell'Archivio è quello riguardante i documenti sonori relativi ai rumori.*
- *Non è ragionevolmente prevedibile un uso diffuso di tale scheda per documenti sonori musicali.*

Delta Padano.
Storia di un film e del suo restauro

in *Storia di un film e del suo restauro, Delta Padano di Florestano Vancini*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1999

Come Ansano Giannarelli ha evidenziato in altri suoi scritti, nelle finalità dell'Archivio audiovisivo, anche le operazioni di restauro dei film sono sempre state finalizzate al recupero del cinema documentario, in particolare di quelle fonti filmiche "eccezionali" per l'alto contenuto di memoria storica, sociale, culturale. È il caso di questo film e di altri citati nel testo che segue. *(ndr)*

C'è un aspetto singolare che riguarda il cinema, questa straordinaria novità che appare alla fine dell'800 e che si configurerà poi come uno dei fenomeni più importanti del secolo che sta finendo, sotto il profilo culturale e artistico, per aver iniziato la nuova epoca della riproducibilità dell'opera d'arte, per l'impatto che ha avuto e continua ad avere sull'immaginario collettivo, e infine per essere stato il primo momento di una "civiltà dell'immagine" che sta acquistando caratteri di egemonia mondiale. E questo aspetto singolare consiste nella scarsa resistenza all'usura del tempo che hanno rivelato i supporti fisici sui quali sono registrate le immagini in movimento, eventualmente accompagnate da suoni, delle tecnologie cinematografiche e videomagnetiche: un film in bianco e nero ha una vita intorno al secolo, un film a colori vede modificare la sua struttura chimica in pochi anni, così come limitatissima è la durata della registrazione videomagnetica nelle condizioni della qualità iniziale. Se si paragonano le durate temporali di questi supporti con la materia delle opere d'arte classiche che hanno a che fare con il settore della "visione" (arti figurative, scultura, architettura), le differenze appaiono incredibili. È come se la più giovane delle arti, la "decima musa" come si è voluto definire il cinema, fosse anche la più delicata, la più precaria, quella più a rischio nella sua conservazione.

Ora, le nuove tecniche digitali modificheranno completamente la situazione: ma intanto il problema resta per una quantità immensa di opere conservate negli cineteche e negli archivi: film fiction

e non fiction, di grandi autori e di registi meno noti, o in certi casi documenti filmici persino anonimi, ma di grande valore storico e culturale.

La consapevolezza rispetto a questo problema, esistente in Italia e nel mondo, ha determinato un'attenzione che ha però finora privilegiato tra le opere cinematografiche quelle fiction. Tra gli interventi di restauro conservativo nell'ambito del cinema e della televisione, quelli relativi al film documentario, in tutte le sue accezioni, sono rarissimi.

Tanto più significativa appare quindi l'iniziativa dell'*Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico* relativa a un film come *Delta padano*, di Florestano Vancini, a suo tempo salvato dalla dispersione e ora conservato dalla Fondazione. E c'è un aspetto che mi sembra debba essere sottolineato in modo particolare, perché ha un carattere di straordinarietà che è perfino emozionante. *Delta padano* è un esempio molto importante di quella attenzione rivolta a uno strumento di comunicazione com'è il cinema manifestato da alcune strutture sindacali e politiche del movimento operaio e contadino in Italia negli anni immediatamente seguenti la sconfitta del fascismo e la Resistenza. Tra esse, c'è la Camera del lavoro di Ferrara, la cui "vocazione cinematografica" è ricordata nella presentazione di Raffaele Atti. Ma in essa, forse per modestia, non si ricorda che la stessa Camera del lavoro di Ferrara, quasi cinquant'anni dopo aver realizzato il film di Vancini, ha accettato la proposta dell'Archivio audiovisivo di restaurare il film e a tal fine di investire risorse nell'operazione, così come le aveva già investite al momento della produzione, e di promuovere una raccolta di finanziamenti, che ha avuto una risposta positiva da parte di una serie di enti territoriali e di altre istituzioni (i comuni di Codigoro, Goro, Lagosanto, Mesola, la Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, l'Istituto di storia contemporanea di Ferrara). Questo atteggiamento rivela una sensibilità culturale del tutto particolare, anche e proprio perché si tratta di un film come *Delta padano*, e cioè di un appassionato documento sulla storia sociale italiana, e quindi con un grande valore di memoria storica.

Dopo altre operazioni di restauro che l'Archivio audiovisivo del movimento operaio ha promosse o realizzato (*Giorni di gloria,* di Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Mario Serandrei, Umberto Barbaro, Luchino Visconti; *I sette contadini*, di Elio Petri; il *Cinegiornale della pace,* film collettivo ideato da Cesare Zavattini –

che dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico è stato uno dei fondatori e il suo primo presidente), anche questa di *Delta padano* si configura a nostro avviso come un altro segnale di controtendenza rispetto all'indifferenza con la quale sono stati considerati fino a poco tempo fa i problemi del restauro dei film cortometraggi e soprattutto di quelli a carattere documentario, nel quadro più generale dell'affermazione di una gerarchia di valori che considera la fiction al top e la non fiction una categoria di secondo ordine. Di *Delta padano*, tra l'altro, deve essere sottolineata la rilevanza in quanto esempio di quel "documentarismo sociale" che è una delle componenti più interessanti del film documentario in Italia, e che quasi sempre nasce al di fuori delle tradizionali strutture produttive cinematografiche (nell'ambito del film documentario più orientate verso operazioni di vera e propria speculazione).

Tra F.I.A.F., Benjamin e Matuszewski

in *Atti* del convegno internazionale *La memoria del cinema. Archivisti bibliotecari e conservatori a confronto*, a cura dell'ANAI (Associazione Nazionale Archivistica Italiana), Torino, 2003.

Il testo che segue è pensato da Ansano Giannarelli per un pubblico soprattutto di archivisti "tradizionali". Egli ripercorre le tappe fondamentali della tutela del documento filmico, fin dalla nascita del cinema, soffermandosi in particolare ad analizzare l'opera della F.I.A.F., nonché i "pregiudizi" ancora diffusi nei confronti di una fonte, quella audiovisiva, fondamentale per la storia del Novecento e per tutti i settori disciplinari. Fonte intesa nel senso più ampio, e non riferita solo al cinema d'autore di fiction. Sottolinea ancora il grande incremento delle strutture che conservano questi documenti, cercando di operare una sistematizzazione per categorie, così come dei contenuti degli ingenti patrimoni da tutelare che tali strutture conservano. Segnala di nuovo l'importanza dei censimenti, indicando le diverse edizioni della *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, realizzate dall'Archivio audiovisivo. *(ndr)*

Nell'attività pubblicistica e didattica che svolgo, ma anche nelle riunioni di lavoro nell'archivio di cui faccio parte fin da quando è stato fondato[1], 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.

1 Per informazioni su questa struttura – una fondazione riconosciuta, nata nel 1979, e per la sua storia –, si veda A. Giannarelli, P. Scarnati, *Vent'anni: memoria e futuro*, in *Vent'anni*, Annali 2 – 1999 dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

E allora traduco l'art.1 dello statuto della F.I.A.F. (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 nazionale archivistica italiana), organizzato a Torino nel maggio 2003.[3]", in collaborazione con la DGA (Direzione Generale per gli Archivi del Ministero per i beni e le attività culturali).

Il chiarimento preventivo che faccio spesso nasce dal timore che la definizione di film elaborata dalla F.I.A.F. sia, almeno in Italia, o poco conosciuta o rimossa o considerata una dichiarazione formale, e non se ne valuti appieno viceversa il valore fondativo 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.

---

2 Si veda in proposito A. Libertini, *La Federazione internazionale degli archivi di film e le sue attività*, in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e della Regione Lazio-Carl, 1995. Nel volume – rapidamente esaurito (se ne sta preparando un'edizione aggiornata) – è contenuta anche la prima traduzione in italiano delle regole di catalogazione della F.I.A.F., curata da G. Landucci.

3 *Il Mondo degli Archivi* – Speciale Archivi cinematografici Torino 2003 – ANAI (Associazione Nazionale Archivistica Italiana) – DGA (Direzione Generale per gli Archivi).

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 F.I.A.F. 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 F.I.A.F. 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 cineteche, tra l'altro in quanto tali per lo più aderenti alla F.I.A.F., 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.

La "marginalità" della definizione di film elaborata dalla F.I.A.F., 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-documenti[4] consistenti in film.

Mi riferisco innanzi tutto alle elaborazioni filosofiche di Walter

4 Anche questa considerazione è una innovazione accolta e fatta propria dalla F.I.A.F., 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).

Benjamin[5], 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),
- e 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 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

5 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino, 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" n.6 del 1996: al governo c'era il centrosinistra, 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*.

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 filmica[6].

L'altro precedente su cui sarebbe opportuna e doverosa una riflessione autocritica risale 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 della 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 1999[7] 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] – 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

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 G. Grazzini, *La memoria negli occhi – Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci, Roma, 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 della dinastia dei Romanov*, Urss, 1927, 67' (in Italia, una copia è conservata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico).

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 F.I.A.F. 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 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 multimediale[10]), dalla produzione alla diffusione e alla conservazione.

---

9 In *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 F.I.A.F. 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 F.I.A.F. 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 europei[11]; a essa seguì poi la pubblicazione di una apposita edizione italiana[12], 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, at-

11 *Film and Television Collections in Europe - The MAP-TV Guide*, Blueprint, 1995.

12 *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di Laura Arduini, realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.

traverso 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 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 vista[13]. 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

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, 1996.

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 dati[14]

Riemerge il fatto che la definizione di film della F.I.A.F. 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 inveramento collettivo della definizione di film della F.I.A.F.

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 negli Annali 5 del 2002 dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *L'immagine plurale - Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa,* a cura di Antonio Medici, Roma, Ediesse, 2002.

I documenti cartacei nel processo produttivo filmico

in *I documenti cartacei nel processo produttivo filmico*, in «Archivi e Cultura», Il Centro Ricerca, Roma 2003, pp. 103-122

Ansano Giannarelli è stato il primo e unico in Italia a evidenziare in più occasioni, come nel testo che segue, l'importanza delle fasi del processo di realizzazione di un film ai fini del recupero e del corretto trattamento di tutta la documentazione prodotta durante tale processo. Documentazione non solo audiovisiva, ma anche, e per la maggior parte (almeno fino a una certa fase del processo), cartacea. Pur essendo regista e non avendo competenze di tipo archivistico, Ansano Giannarelli, prima ancora degli archivisti, ha posto l'accento, intuitivamente, sulla necessità del rispetto del vincolo necessario tra i documenti legati a un film finito. Nel testo che segue illustra, tra l'altro, le tipologie di documentazione cartacea che vengono prodotte nelle diverse fasi di realizzazione di un film e che quindi si potrebbero trovare in un archivio o in una struttura di conservazione audiovisiva. *(ndr)*

La problematica complessiva dei nuovi archivi

Prima di affrontare il tema specifico annunciato nel titolo, poiché ci si riferisce comunque a una tipologia di documenti che hanno come elemento caratteristico centrale di non essere cartacei, mi sembra necessario un paragrafo introduttivo in cui affrontare alcuni punti essenziali, utili anche per una più corretta valutazione del rapporto che i prodotti contenenti immagini in movimento hanno con la documentazione cartacea.

Nel 1826, con la "scoperta" della fotografia (le date indicano spesso insieme la conclusione e l'avvio di processi), comincia sicuramente un nuovo periodo nella storia della cultura nel mondo contemporaneo, anche se quasi nessuno se ne rende conto. E anche per una data successiva, il 1895, quando la riproduzione statica della realtà diventa dinamica, con la "nascita" del cinema, non c'è consapevolezza diffusa che l'evento è "epocale", nel senso che si è mosso il primo passo in quella che quella che poi, retoricamente, sarà definita la "civiltà delle immagini".

Ma questa espressione è di molti decenni successivi. All'inizio, davanti alla novità si manifesta anche entusiasmo: ma ciò avviene soprattutto tra le classi popolari, tra i frequentatori dei locali dove si

proiettavano le ombre cinesi, o dei teatri di cabaret. Per lungo tempo, il cinema è, nel senso comune diffuso, un divertimento, uno spettacolo insolito, un "fenomeno da baraccone". Una delle osservazioni più lungimiranti è di un giornalista dell'epoca, a proposito delle "macchine da ripresa": "Quando l'uso di tali apparecchi si diffonderà tra la gente, e tutti potranno fotografare i loro cari non più in stato di immobilità ma in movimento, in azione, nei gesti familiari e con la parola sulle labbra, allora **la morte smetterà di essere assoluta**"[1].

Sotto questo profilo, la "cultura alta", quella che avrebbe il dovere di analizzare e di prevedere, non dette una grande prova di capacità in tal senso: e per un lunghissimo tempo. C'è un sintomo paradigmatico, a mio avviso, della "sufficienza" con la quale per decenni questo nuovo linguaggio è stato considerato dalla cultura accademica ufficiale (determinando quindi una sorta di "dipendenza" nel cinema, per tanto tempo all'affannosa ricerca di una legittimazione di se stesso attraverso la ricerca di una sorta di "apparentamento" con altri linguaggi espressivi, come la pittura, la letteratura, il teatro). Nel 1952 appariva in Italia una nuova rivista, «Cinema nuovo», che sarebbe stata per tanto tempo una delle pubblicazioni più importanti per la diffusione di una cultura cinematografica nel nostro paese. Nel 1952 erano già state realizzate, nel corso della storia del cinema (per ricordare alcune delle esperienze più significative), le opere di Griffith e di Chaplin, di Ejzenstejn e di Pudovkin, c'era stata l'avanguardia francese degli anni '20 (Buñuel, Clair, Cocteau, Mar Ray…), l'espressionismo cinematografico tedesco che precede il nazismo (Murnau, Lang, Wiene…), il realismo francese di Carné e di Renoir, le esperienze del cinema documentario di Flaherty, Greerson, Murnau, Ivens, il neorealismo di Rossellini, De Sica e Zavattini: una grande quantità di opere di altissimo valore artistico

1 La frase è riportata in E.Toulet, *Il cinematografo, invenzione del secolo*, Universale Electa/Gallimard, 1994. p.17 (l'edizione italiana ha avuto la consulenza scientifica di G.Brunetta). Il giornalista si riferisce alla previsione fatta dai primi industriali del cinema, tra cui gli stessi fratelli Lumière, riguardante una rapida e ampia diffusione delle macchine da ripresa cinematografica tra i cittadini benestanti, quelli che già avevano iniziato ad acquistare gli apparecchi fotografici per le fotografie di famiglia: ma anche questa fu una previsione sbagliata; ci vorranno decenni, e un forte sviluppo della tecnologia, per realizzare strumentazioni di uso semplice e di costo contenuto. Ciò non toglie nulla alla profondità dell'osservazione fatta dal giornalista nel suo articolo, che prevede anche già il cinema sonoro.

che hanno sicuramente fatto ammettere questa nuova forma espressiva nell'empireo dell'arte. Ebbene, il direttore di «Cinema nuovo», Guido Aristarco, avvertiva ancora la necessità di presentare, nel primo numero della rivista, una testimonianza di grande rilievo che riconoscesse che "un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire": l'affermazione è di Benedetto Croce, del quale è superfluo ricordare il peso che ha avuto nella cultura italiana di gran parte del XX secolo[2].

Se questo era il clima culturale complessivo alla metà del secolo scorso, si può immaginare quindi facilmente l'assoluta mancanza di reazioni che ci fu alle proposte anticipatrici avanzate sin dal 1898 da un fotografo e cine-operatore delle origini, Boleslaw Matuszewski, di origine polacca ma operante in Francia, a proposito della "creazione di un deposito di cinematografia storica", in considerazione del fatto che era apparsa una "nuova fonte della storia"[3]. Ci vorranno oltre trent'anni prima della costituzione di una vera e propria cineteca; e in Italia ancora oggi non esiste una legge sul deposito legale della produzione filmica: naturalmente, il problema ha assunto dimensioni nuove, anche sotto il puro e semplice aspetto quantitativo, con l'introduzione di nuove tecniche di registrazione delle immagini in movimento, e tutto si è complicato, e la "memoria filmica" ha visto aumentare i rischi per quanto riguarda la sua conservazione e la sua salvaguardia[4]. E c'è voluto ancora più tempo prima che gli studiosi accettassero l'importanza del film come nuova fonte per la

2 *Un "chierico" che non ha tradito*, titola Guido Aristarco la lettera di Croce a p. 6 di «Cinema nuovo», n.1, 15 dicembre 1952, La scuola di Arzignano editrice. Croce ammette il "malumore o (..) la diffidenza di cui uomini di fine gusto danno segno sovente verso il cinematografo", e li spiega come riferiti "ai pervertimenti che l'intervento degli interessi industriali favorisce per soddisfare le esigenze extraestetiche del pubblico". In una nota alla lettera, si legge anche un brano della testimonianza di un altro letterato importante, che si è a lungo occupato di cinema, Emilio Cecchi: "Circa dieci anni fa, ebbi modo di interrogare sul cinema Benedetto Croce. Mi rispose, con qualche mia meraviglia, che a quella fusione di dramma o racconto e d'immagini visive, non gli pareva potersi negare piena qualità d'arte".

3 G. Grazzini, *La memoria negli occhi*, Carocci, Roma, 1999. Tra le appendici del volume è presente la versione integrale dell'opuscolo con cui Matuszeswki esponeva la sua proposta.

4 Si veda su questa materia il volume AA.VV *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e Regione Lazio-CARL, 1991.

storia: sarà l'opera di storici e sociologi francesi come Marc Ferro e Pierre Sorlin, in anni tutto sommato recenti, a diffondere anche in quest'ambito le innovazioni della storiografia degli *Annales*[5].

Credo sia opportuno, in questa rapida ricognizione introduttiva per avvicinarmi al tema principale, sottolineare tre questioni che a me paiono centrali.

La prima può apparire soltanto terminologica, ma invece è sostanziale. Parlando o scrivendo di questa materia, avverto sempre l'esigenza di precisare che uso il termine "film" secondo la definizione che ne dà, nell'art.1 del suo statuto, la F.I.A.F. (Fédération Internazionale des Archives du Film): "una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od ogni altro processo conosciuto o da inventare**".** Basta che si rifletta al significato che invece il senso comune assegna alla parola "film" per rendersi conto della profonda differenza: questa definizione nega l'esistenza di una gerarchia di supporti, di generi, di durate, e consente di considerare la grande varietà di forme che presenta questo linguaggio sotto tanti punti di vista. Ne scaturiscono conseguenze non secondarie, almeno su un piano teorico; nella prassi, continua a prevalere e a dominare il significato del senso comune.

Il secondo aspetto sul quale ritengo opportuno richiamare l'attenzione è che, considerando la registrazione e quindi la riproduzione delle immagini in movimento, dovremmo sempre avere presente che siamo davanti a un *linguaggio iconografico (e ormai anche sonoro) dinamico* per la cui realizzazione e fruizione *sono indispensabili strumenti tecnici* (un film è inerte, se non si "muove" in una apparecchiatura); e che ciò comporta un carattere specifico degli "oggetti" in cui questo linguaggio si manifesta: essere cioè "prodotti" in cui si incorporano lavoro intellettuale e "materie prime", essere anche "documenti" complessi (di se stessi e del contenuto immateriale che trattano), e di poter diventare in alcuni casi "opere d'arte".

La loro origine tecnica – che rende possibile la loro duplicazione, e quindi una natura del tutto diversa rispetto all'"esemplare" unico

5 Si vedano M. Ferro, *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano, 1980 (si tratta di una ricerca effettuata nel 1976), e P. Sorlin, *Sociologia del cinema,* Garzanti, Milano, 1979 (prima edizione francese del 1977).

– determina una serie di conseguenze profondamente innovative anche nell'estetica, come espose con grande acutezza il filosofo tedesco Walter Benjamin, in un saggio[6] che per la prima volta mise in rilievo tutte le implicazioni che scaturiscono proprio da tale particolarità.

Questo carattere linguistico specifico del film non comporta una sua superiorità (o naturalmente una sua inferiorità) nei confronti di altri linguaggi comunicativi ed espressivi, non significa che la cosiddetta "settima arte"[7] sia una sorta di "sintesi" degli altri linguaggi – come qualcuno sostiene – ma connota certamente *una sua autonomia e soprattutto una sua diversità*; c'è peraltro da osservare che l'intuizione di Benjamin non sembra ancora del tutto assunta da chi si occupa di quest'ambito culturale: lo si riscontra in modo particolare a proposito del *restauro cinematografico,* 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 filmica.

Una terza osservazione riguarda infine il termine, anzi i termini con cui sono denominate le strutture destinati alla conservazione dei film (siano esse "primarie", cioè organismi che hanno come fine principale tale compito, o invece "secondarie", cioè organismi facenti parte di altri enti che hanno obiettivi principali diversi o più ampi). Esplorando la casistica dalla fonte citata in nota[8], si incontra-

---

6 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino, 2000.

7 L'inserimento del cinema nella mitologia è evidenziata dalle due espressioni che suoi apprezzatori entusiasti hanno coniato: "cinema settima arte" e "cinema decima musa". La prima espressione sembra risalire all'italiano Ricciotto Canudo, che fondò in Francia nel 1920 il "Club des Amis du Septième Art": appunto il cinema, insieme ad architettura, musica, pittura, scultura poesia, danza. In seguito a questo elenco sono stati aggiunti all'ottavo posto la radio-televisione e al nono posto il fumetto.

8 Utilizzo in questo caso, e anche successivamente, la *Guida agli archivi audiovisivi italiani,* consultabile sul sito web della "Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico" (www.aamod.tin.it), che ha trasferito sulla rete la precedente edizione a stampa del 1995 (*Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di Laura Arduini, realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995). Anche se sicuramente non esaustiva, si propone di mettere a disposizione dell'utenza una mappa ragio-

no "musei" (del cinema, del film, ecc.: 2 casi), "archivi" (cinematografici o audiovisivi, ecc.: 31 casi), "teche" (cineteche e filmoteche, che conservano in genere supporti in pellicola: 12 casi; mediateche, in cui i supporti sono diversi: 18 casi). Naturalmente questa diversità terminologica corrisponde a un panorama molto contraddittorio anche sotto il profilo organizzativo, economico, legislativo, istituzionale, che rende molto difficile il "governo" di questo settore per la confusione delle competenze e per l'assenza di regole condivise.

Personalmente, sono convinto che, per quanto riguarda in particolare l'ambito archivistico (in senso generale) dei documenti filmici, pesino negativamente proprio i modi in cui si esso si è sviluppato sotto due profili fondamentali come quello della conservazione e della catalogazione; ritengo infatti che non abbia favorito questo sviluppo la considerazione "in negativo" che nei confronti di questi prodotti culturali hanno avuto le tradizionali ed egemoni discipline biblioteconomiche preesistenti alla considerazione dei documenti audiovisivi, che da esse sono stati definiti (e quindi considerati) come "non book materials": una denominazione che ha dominato a lungo, e che ha anche influenzato il complesso di regole di archiviazione specifiche elaborate dalla F.I.A.F.[9].

Non è questa la sede per affrontare il tema dei sistemi e delle metodologie di catalogazione dei film; quindi mi limiterò a ricordare che dalle indicazioni rintracciabili a questo proposito[10] emerge l'estrema varietà che caratterizza gli archivi audiovisivi quanto a metodi di catalogazione. Una notevole quantità di essi non ha ancora proceduto a informatizzare il proprio catalogo cartaceo; esistono

---

nata degli archivi audiovisivi nelle loro diverse tipologie [strutture operanti in campo audiovisivo (archivi, festival, teche, televisioni); strutture mediatecali di enti statali e locali (ministeri, regioni, enti locali, altri enti pubblici); strutture mediatecali di archivi tradizionali, biblioteche, musei; strutture mediatecali di università, accademie, scuole superiori e specializzate; strutture mediatecali di teatri; strutture mediatecali di istituti e associazioni culturali-politici-sindacali; strutture mediatecali di aziende pubbliche e private)]. È un quadro che va accrescendosi anno dopo anno, attraverso una ricerca permanente e gli aggiornamenti. La metodologia di raccolta delle informazioni affida agli stessi archivi la comunicazione dei propri dati, attraverso un questionario, adottato anche a livello europeo per la pubblicazione di *Film and Television Collections in Europe - The MAP-TV Guide*, Blueprint, 1995.

9 *F.I.A.F. Cataloging Rules*, 1991. Si veda la traduzione in italiano in *Il documento audiovisivo ecc.* cit.

10 Mi riferisco sempre alla *Guida* citata.

programmi informatici utilizzati da più archivi e altri invece in uso presso un solo archivio (alcuni chiaramente di epoche non recenti, in qualche caso si tratta di programmi "generalisti", usati per qualsiasi tipo di archiviazione[11]; tra i programmi per gli archivi audiovisivi che posso connotare come "primari" (tra cui quelli aderenti alla F.I.A.F.) si presenta il seguente panorama:

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico: motore di ricerca Information Retrival Highway per server NT, interfaccia Web, consente la catalogazione di documenti filmici e documenti sonori, nonché di documenti cartacei pertinenti alle due precedenti tipologie. Consultabile anche sul sito web della Fondazione.

Cineteca del Comune di Bologna: SEBINA Multimedia

Cineteca del Friuli: database informatico

Cineteca Italiana: Access Microsoft Office Pro 4.1

Cineteca nazionale: sistema "NAUTA" in via di sostituzione

Cineteca sarda: So.Se.Bi

Cineteca vaticana: Access 97

Istituto Luce: Database e Information Retrieval Highway, con accesso alla ricerca guidata da un thesaurus composto da circa trentamila descrittori e da una definizione analitica delle singole sequenze. Digitalizzazione dei filmati in formato MPEG-4. Disponibilità del database in rete

Museo Nazionale del Cinema: File Maker Pro 3.0

Teche Rai: catalogo multimediale basato su un data base relazionale a oggetti (ORDBMS - Objet Relational Data Base Management System)[12].

Tramontata l'illusione, che in Italia fu coltivata da qualcuno nell'ultimo decennio del secolo scorso, di imporre o di far accettare alle strutture archivistiche audiovisive un unico programma infor-

11 Sulla base di un'analisi sommaria, accorpando anche le diverse versioni di ciascun programma, risultano i seguenti dati: *Access* in 20 archivi; *File Maker* in 17 archivi; *Sebina* in 13 archivi; *Isis* e sue derivazioni in 9 archivi; *DBIII* in 4 archivi; e poi una serie di programmi usati ciascuno da una-due-tre strutture archivistiche *(*tra cui *Assistant, Claris, Clipper in MSDos, Docview, Fox, Playvideo, TIN LIB, Zetosis).*

12 Una approfondita descrizione comparata dei software di catalogazione di Rai Teche e dell'Istituto Luce è nella tesi di laurea in archivistica generale di Letizia Cortini, *Il trattamento dei documenti audiovisivi negli archivi di immagini in movimento. Le soluzioni dell'Istituto Luce e di Rai Teche*, Università agli studi "La Sapienza" di Roma, anno accademico 1999-2000.

matico di catalogazione, è evidente che si pone almeno l'esigenza di combinare l'adozione di una "lista dei dati minimi" e la sperimentazione di software che consentano l'interoperabilità tra archivi che possiedono modelli diversi di archiviazione dei metadati relativi ai film conservati[13].

Documenti cartacei utili per l'archiviazione dei documenti filmici

I documenti filmici sono essi stessi, com'è evidente, la fonte primaria per la rilevazione dei relativi dati anagrafici, tecnici e di contenuto.

Ma è altrettanto evidente l'importanza che spesso hanno informazioni provenienti da altri documenti, per lo più cartacei, concernenti i film, soprattutto nei casi in cui essi siano, per una loro incompletezza o non finitezza[14], intrinsecamente privi di determinati dati (si pensi a quelli presenti nei titoli di testa e di coda, che sono naturalmente preziosi per l'identificazione delle "responsabilità").

Non c'è cineteca, archivio o museo che conservi documenti filmici che non sia in possesso anche di una pertinente documentazione cartacea, di tanti tipi e relativa a tanti aspetti. Persino le etichette, poste sui coperchi delle scatole-contenitori di bobine o di videocassette, sono fonti informative che in certi casi si rivelano preziose. In molte scatole di film in pellicola si sono rintracciati per esempio i "visti di censura", moduli cartacei rilasciati dalle autorità competenti in materia (e cambiate nel corso del tempo); e in certi casi le pellicole erano accompagnate da resoconti sintetici sui luoghi dove erano state proiettate, con annotazioni anche sullo stato tecnico. È persino superfluo ricordare come in molti casi, nelle strutture archi-

13 Mi riferisco a esperienze simili in via di ultimazione, come quella cui partecipa la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico nell'ambito del progetto *Labirinti,* che si prefigge lo scopo di far colloquiare banche dati informatiche differenziate ed attualmente incomunicabili; la gestione operativa del progetto, cofinanziato ed approvato dal Murst-Imi e assegnato alla NetSiel, è stata affidata al Consorzio Roma Ricerche.

14 Nell'elaborazione condotta attraverso gli anni dalla Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico sui problemi della catalogazione audiovisiva è stata verificata l'opportunità di una suddivisione macroscopica tra *documenti filmici finiti* (quelli che hanno cioè compiuto l'intero processo produttivo), e quelli appunto *non finiti*, il cui processo produttivo si è arrestato al momento della registrazione (o della ripresa): su questa attenzione ha sicuramente pesato la multiforme composizione del patrimonio filmico della Fondazione.

vistiche che si occupano di film, esistono – almeno per i prodotti più importanti, quelli assurti al rango di "opere d'arte" – veri e propri corredi cartacei, tra i quali assumono un ruolo di primo piano, soprattutto per i film di finzione, le sceneggiature[15]: per le quali deve essere ricordata una storica diversità di opinioni tra chi ne esalta il valore autonomo, alla stregua di un'opera letteraria, e chi invece le considera come "previsioni" (e forse anche "pre/Visioni") del futuro film, senza il quale esse restano inerti descrizioni approssimative di immagini che poi non sono state realizzate.

Ma quello che mi sembra che manchi, finora, è un approfondimento dei caratteri complessi di questi documenti cartacei, della loro provenienza e origine, della loro natura, della loro utilità, della loro sistemazione. Ciò deriva, in parte, dal rilievo secondario che tutto sommato si è dato per un lunghissimo periodo di tempo appunto al *processo produttivo* attraverso il quale nascono i documenti filmici[16]; questa forma di disinteresse ha cominciato lentamente a diminuire quando è apparsa la televisione, come struttura non soltanto di diffusione, ma anche di produzione (e quindi di conservazione): e le dimensioni in genere molto massicce degli apparati televisivi hanno determinato un'attenzione più marcata verso le forme della produzione[17]; anzi, il "flusso" quotidiano della produzione-diffusione soprattutto televisiva è diventata il centro dell'attenzione e ciò ha

15 Mi riferisco naturalmente alle sceneggiature "precedenti" la registrazione delle immagini, e non quelle invece desunte a posteriori, che rispondono a un'altra finalità.
16 Per anni è restato un classico isolato il testo di L. Solaroli, *Come si organizza un film*, Bianco e Nero editore, Roma, 1951, che riporta anche fac-simili di documenti cartacei molto interessanti.
17 Nella bibliografia è utile la consultazione di *Come si produce un film, di* C. Biondi, Dino Audino editore, Roma 2002, una pubblicazione articolata in quattro volumi (vol. I *Elementi per una teoria economica dell'audiovisivo*, vol. Ii *Tecnica e pratica della produzione dallo script alla sala*, vol. III *Cenni pratici di gestione ed amministrazione cinematografica*, vol. IV *Cenni pratici di diritto applicato alla produzione cinematografica*): è un tentativo di trattare in maniera organica e sistematica il complesso processo di realizzazione di un'opera cinematografica. Si vedano anche, sempre a titolo indicativo, i siti web *http://www.formed.unifi.it*, S*toria e critica del cinema* a cura di Paolo Russo: *Il processo di produzione del testo filmico, unità didattica 1: le tre fasi di realizzazione di un film*; *www.audiovisual.org*, con i risultati di una ricerca finalizzata a favorire la crescita di una imprenditorialità di livello internazionale e di promuovere lo sviluppo di una occupazione qualificata nel settore degli audiovisivi e dell'industria dell'informazione, in Italia e in particolare nel Lazio.

indirizzato l'analisi più verso i modi di produzione del "flusso" che verso i singoli componenti del "flusso" stesso, e ciò ha determinato la conseguenza di relegare nella cronaca quotidiana l'attenzione critica (sociologica ed estetica) nei confronti dei singoli prodotti.

Vale forse la pena, quindi, di descrivere brevemente le fasi del processo produttivo audiovisivo, con qualche indispensabile chiarimento preliminare:

si tratta di una mia schematizzazione[18], e pertanto adopero talvolta termini che sono più usuali in altri settori operativi, ma che ho adottato perché li considero più efficaci e più precisi[19];

il processo schematizzato è a mio avviso valido nella sua sostanza per qualsiasi tipo di film, naturalmente con tutte le possibili differenze soprattutto nelle sottofasi e nei dettagli operativi: le dimensioni dei processi produttivi specifici possono imporre implementazioni e modifiche;

è un processo la cui descrizione è desunta da iniziative produttive singole: in quanto tale, con i necessari adattamenti, può essere considerato applicabile anche alla produzione continuativa delle emittenti tv, network e piccole strutture, considerando la loro programmazione come composta da prodotti singoli, "isolati" o seriali;

quello delineato è un processo produttivo strutturato per concludersi con un "prodotto finito" e con la sua diffusione nei diversi mercati possibili;

lo sforzo è stato quello di individuare il processo produttivo nelle sue diverse fasi e nei suoi differenti momenti in modo tale da comporre un quadro valido in genere per tutti i tipi di audiovisivi (fiction-non fiction, ecc.), anche se ciò non significa che ogni prodotto percorra questo processo in tutti i suoi momenti costitutivi. Naturalmente la sua applicazione è più estesa nelle iniziative condotte con un livello almeno medio di professionalità, mentre è molto più parziale in quella produzione audiovisiva che è definita "amatoriale" (che oggi, con la diffusione delle nuove tecnologie digitali,

18 Elaborata in più occasioni, soprattutto con finalità didattiche in corsi universitari e di formazione, e rielaborata recentemente in un saggio, *Documentario e documentazione filmica*, apparso negli Annali 5 della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *L'immagine plurale – Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, a cura di A. Medici, Ediesse, 2002.

19 In ogni caso, adopero termini in lingua italiana.

assume un'estensione più ampia, proponendosi anche in mercati alternativi a quelli tradizionali).

Quelle che seguono sono le fasi principali individuate nel processo produttivo:

a) progettazione creativa e produttiva
b) preparazione
c) raccolta dei materiali
d) montaggio[20]
e) edizione[21]
f) diffusione.

L'elemento rilevante – ai fini delle osservazioni che qui ci interessano – è che ognuna delle fasi si conclude con "sottoprodotti" che *sono sempre anche cartacei*; anzi, le fasi a. e b. addirittura sono soltanto cartacee (o prevalentemente cartacee).

La *progettazione creativa* è quella che appunto tende a prevedere, a descrivere con le parole (e in qualche caso con disegni o fotografie) il prodotto audiovisivo da realizzare. In moltissimi casi, soprattutto nelle iniziative connotate da una pressoché assoluta mancanza di esperienza, o mosse da propositi connotati da velleitarismo e approssimazione, il processo produttivo si limita al primo segmento della fase (l'ideazione), cioè la stesura di un'idea in termini anche elementari, ma comunque riconducibili all'area del "soggetto di un film". Nella "normalità" produttiva, invece, in genere questa prima

20 Si è molto diffuso, negli ultimi anni (soprattutto nell'ambito della produzione audiovisiva su supporto videomagnetico e quindi in prevalenza all'interno delle televisioni e dei laboratori che trattano il supporto videomagnetico) un termine con il quale si indica l'insieme delle operazioni che riguardano il *montaggio* e l'*edizione*: la *post-produzione* (si veda in proposito, a titolo esemplificativo, sul sito web *http://www.noemalab.com/sections/ specials/ tetcm/ cinema_e_digitale/post_produzione/realizzazione.html*, le sezioni *La Post-produzione, Pre-produzione e Riprese, Post-produzione e industria cinematografica* nello "special" *Realizzazione del film)*. Io mantengo invece il riferimento alla "tradizione" cinematografica, che considero più corretta sotto tanti punti di vista: compreso il fatto che l'uso del termine "post-produzione" implica che si tratterebbe di operazioni che non rientrano nel processo di produzione complessivo; ovvero che per "produzione" s'intende soltanto la fase della registrazione delle immagini. Questo è un classico esempio di uso del linguaggio con finalità ideologiche. Purtroppo l'uso di questo termine è ormai generalizzato, soprattutto nelle nuove generazioni: e ciò legittima a partire dal piano linguistico la frantumazione di un processo produttivo unitario (che è uno dei problemi più seri dell'attività audiovisiva e multimediale).
21 Si veda la nota precedente.

fase si articola in una serie di sottofasi (non sempre tutte necessariamente attraversate):

- l'*ideazione*

può restare perfino allo stato puramente verbale, non scritto: una frase, un nome, un titolo;

- *il soggetto*

la descrizione scritta sintetica del tema: in genere qualche pagina;

- *le ricerche*

di set, attraverso i sopralluoghi; di interpreti o testimoni (e in questi casi la documentazione può essere fotografica e oggi anche videoregistrata); di documenti (iconografici, fotografici, sonori, cartacei);

- *il trattamento*

è una forma di stesura scritta intermedia tra soggetto e sceneggiatura (adottata soprattutto per il film di finzione);

- *la sceneggiatura*

è la descrizione scritta del film[22]; nella produzione non fiction, in particolare di tipo documentaristico-inchiesta, in genere assume il carattere di una scaletta[23], più o meno sviluppata.

La *progettazione produttiva* – che caratterizza di solito le iniziative professionali – è l'analisi e l'elaborazione del progetto sotto il profilo degli aspetti pratici della sua realizzazione; si sviluppa nella fase avanzata della progettazione creativa e si manifesta soprattutto in documenti cartacei (oggi in parte anche informatici):

- *il piano di lavoro*

si costruisce estraendo dal progetto creativo (soggetto, scaletta, sceneggiatura) tutti gli elementi utili a definire la durata delle fasi del processo produttivo, tutte le necessità operative, le risorse umane, i fabbisogni tecnici; può assumere diverse forme di rappresentazione grafica; è uno strumento per tutto il processo pro-

22 Può assumere forme diverse ("letteraria", oppure tecnica: divisa in scene, sequenze, inquadrature); una forma diffusa soprattutto in Italia è quella con il testo distribuito nella pagina in due colonne: descrizione del visivo a sinistra, descrizione del sonoro a destra; nella produzione industriale, soprattutto quella "seriale", può essere accompagnata da disegni prefiguranti l'inquadratura ("story-board"), oltre che da molte annotazioni tecnico-linguistiche.

23 La "scaletta" è una pratica di lavoro scritto molto usata in ambito audiovisivo, in tutte le sue fasi; è la concentrazione scritta di un testo, destinato ad avere dimensioni più ampie, in punti essenziali, che possono essere anche stesi disordinatamente, ma poi raggruppati secondo diversi criteri (cronologici, tematici, strutturali).

duttivo, e può subire modifiche in corso d'opera, dando luogo a più versioni;

- *il preventivo dei costi*

si costruisce sulla base dei costi di mercato del personale, dell'affitto dei luoghi di ripresa, delle spese di trasporto, del noleggio attrezzature, dei prodotti di consumo (pellicola, videonastri, ecc.), degli stabilimenti di montaggio ed edizione, delle necessità in termini di copie per la diffusione, dei costi promozionali e pubblicitari, ecc.; anche in questo caso si tratta di uno strumento per tutto il processo produttivo, è verificato e aggiornato costantemente, dando ugualmente luogo a più versioni; oggi è gestito soprattutto attraverso programmi informatici;

- *il piano finanziario*

è l'indicazione della disponibilità finanziaria necessaria nel corso del processo produttivo; si concretizza in documenti cartacei e/o informatici.

La *definizione delle risorse e il loro reperimento* fanno parte integrante della progettazione produttiva, e costituiscono un'attività che inizia quasi contemporaneamente a essa e che riveste, com'è intuibile, un'importanza decisiva per l'avvio del processo produttivo[24]. Si sviluppa con l'individuazione delle fonti di finanziamento e di eventuali apporti co-produttivi in risorse umane e tecnologie, e con i relativi accordi. Dal punto di vista documentale, ne resta traccia nella corrispondenza, nelle "carte d'archivio corrente" della struttura produttiva (*minute manoscritte, appunt*i, ecc.), e poi in documenti aventi valore ufficiale (*contratti, atti di cessione*, ecc.), stesi in genere da studi legali, da banche, ecc…

La *preparazione* è la fase che inizia quando sono state assicurate, dalla progettazione produttiva e dal reperimento delle risorse, le condizioni minime di realizzabilità. Si tratta di una serie di attività in genere parallele, prevalentemente di carattere pratico, con una forte componente di contrattualità (e quindi con la produzione di documenti cartacei che arricchiscono i dossier della componente burocratica, economica, fiscale del processo produttivo):

24 È altissima la quantità di progetti audiovisivi per i quali il processo produttivo si conclude nella sua prima fase. I documenti cartacei relativi a progetti non realizzati sono presenti, nelle biblioteche specializzate di cineteche, archivi, musei, in quantità molto ridotta rispetto ai casi che si verificano realmente.

la costituzione della "troupe" di autori e tecnici (e di *interpreti* nel caso della produzione fiction), con i relativi contratti[25];

la *scelta dei "set" di ripresa* (teatri di posa, luoghi dal vero, ecc.), con i relativi accordi di affitto;

sotto il profilo tecnico, la *definizione delle attrezzature tecniche* e in certi casi le loro prove e *l'acquisizione dei supporti di registrazione* (pellicola e/o videonastri): sotto il profilo cartaceo, ciò si traduce in *moduli di noleggio* e in *contratti di acquisto*;

sotto il profilo organizzativo, avvio di tutte le *pratiche burocratiche* riguardanti le coperture assicurative, il collocamento, gli istituti previdenziali, i rapporti con gli enti pubblici, soprattutto nel caso di film per il mercato delle sale cinematografiche[26], ecc., con l'evidente produzione di una grande quantità di documenti cartacei;

nella fiction, di particolare rilievo la *scelta degli attori,* con i provini e i *relativi accordi contrattuali*; nella non fiction, l'individuazione e gli accordi con eventuali personaggi da intervistare;

ancora nella fiction, la *preparazione delle scenografie e dei costumi* comporta l'approntamento di una documentazione iconografica su carta (disegni degli arredi e dei costumi).

---

25 I contratti con i "responsabili" del prodotto filmico hanno un'incidenza precisa sui titoli di testa e di coda che appaiono sul prodotto finito.

26 Una parte della documentazione cartacea di un pr-odotto filmico esiste in copia – almeno per i prodotti che intendono ricorrere ai benefici previsti dalla legislazione esistente in materia cinematografica – presso la Direzione generale del cinema del Ministero per i beni e le attività culturali; infatti, per la produzione filmica regolamentata dalla legge sul cinema 1213 (e modifiche successive) è necessaria la presentazione agli organi competenti in materia di una complessa *documentazione cartacea*, a partire dall'avvio del processo produttivo, e fino alla sua conclusione (dalla denuncia di lavorazione alla richiesta del visto di censura). Si consideri come esempio l'art. 23 (Adempimenti a tutela della nazionalità del Titolo VI – Norme relative alla produzione): "Le imprese produttrici nazionali che intendono beneficiare delle provvidenze previste dalla presente legge debbono, a pena di decadenza, denunciare preventivamente al Ministro per il turismo e lo spettacolo [oggi Direzione generale per il cinema del Ministero per i beni e le attività culturali] l'inizio di lavorazione dei lungometraggi, dei cortometraggi e del film di attualità, presentando, nel contempo, il soggetto del film, il piano di finanziamento, il piano dl lavorazione, l'elenco del personale tecnico ed artistico, con l'indicazione delle rispettive mansioni, nonché ogni altro elemento per l'accertamento della nazionalità del film". Questa documentazione, quando scadono i termini di legge, dovrebbe essere trasmessa all'Archivio Centrale dello Stato.

Per la fase che segue propongo l'adozione della definizione *raccolta dei materiali*[27] (di solito è indicata come "fase delle riprese"), proprio per tenere conto del fatto che accanto alla pratica, certamente dominante come quantità, di registrazioni originali[28], crescono anche i casi di reperimento di materiali preesistenti per realizzare quelli che sono definiti *film a base totale di archivio*. Nel senso comune, il processo produttivo di un film è identificato con la cosiddetta "fase delle riprese": le iniziative di maggior rilievo sono segnalate preventivamente dai "media", che in tal modo fanno una gigantesca pubblicità a pochi casi, nei film fiction c'è la presenza dei "divi" che alimenta l'attenzione, e per i film documentari, soprattutto quelli a carattere naturalistico, è abbastanza avvincente il racconto dei modi di ripresa. E d'altra parte è la fase dove in effetti si concentrano risorse, dove i costi sono sempre alti per la presenza contemporanea di molte professionalità e per le necessità scenografiche, ecc.: quindi i motivi della mitizzazione di questa fase "fascinosa" sono diversi. Chi la vive nella pratica, invece, sa bene quanto possa essere faticosa questa fase, in cui si alternano e si accumulano ripetitività, attese lunghissime, tempi di lavoro frenetici, lavorazioni che possono impegnare i giorni e le notti.

In questa fase, il piano di lavorazione cartaceo predisposto nella fase di preparazione si traduce in *ordini del giorno giornalieri*, con tutte le informazioni organizzative e produttive concernenti un singolo giorno di lavorazione;

a essi si possono aggiungere i *rapporti di produzione*, con informazioni riassuntive sul lavoro svolto, compilati da addetti dei vari reparti (produzione, fotografia, suono, macchinisti, elettricisti, scenografi, sartorie e trucco, ecc.[29]): sono strumenti di analisi della pro-

---

27 Si utilizza un'espressione del noto regista polacco Krysztof Kieslowski in un seminario a San Lazzaro di Savena, nel 1995: la trascrizione integrale delle sue dichiarazioni è contenuta nella tesi di laurea *Realtà e finzione nell'opera di Krzystof Kieslowski*, di Ivan Chetta, Università di Bologna, Dams, 2000.

28 Nel senso precisato da M. Bernardo nel suo saggio *Tecnologia del tramandare – I fatti della storia,* in *L'immagine plurale* cit.: "qualora si parli di *ripresa cinematografica*, si intende sempre qualsiasi tipo di registrazione fotografica con effetti di movimento, sia essa ottenuta con tecniche fotochimiche, che elettroniche". È bene ricordare qui che l'elemento-base, sotto il profilo linguistico, del film è l'*inquadratura*, con cui si indica una registrazione di immagini senza interruzioni interne.

29 Per le figure professionali nel processo di produzione filmico, si segnala a titolo

duttività, e possono obiettivamente configurarsi anche come forme di controllo sul lavoro delle singole professionalità e dei reparti in cui esse si raggruppano;

tra questi rapporti, può anche assumere un rilievo particolare il *diario di lavorazione*, compito di solito affidato alla *segretaria di edizione*[30];

è questa figura professionale che gestisce (nella produzione di film fiction) anche la *sceneggiatura di edizione*, la quale si arricchisce di annotazioni, correzioni, integrazioni; su di essa sono riportati manualmente i numeri delle inquadrature, la loro descrizione sintetica soprattutto nel caso di innovazioni, le varianti dei dialoghi, ecc.: alla fine si configura come uno degli documenti più ricchi di informazioni apportate nel corso della lavorazione, indispensabile nella successiva fase di montaggio;

il lavoro vero e proprio di registrazione delle immagini e dei suoni è documentato per iscritto da *bollettini di edizione*[31], redatti soprattutto nella produzione fiction in più copie, destinate agli stabilimenti di lavorazione tecnica e agli addetti al montaggio;

molto copiosa in questa fase anche la produzione di documenti cartacei riguardanti gli aspetti produttivi, che avviene naturalmen-

---

esemplificativo, nella bibliografia, il volume di M. Chion, *I mestieri del cinema*, Grafica Santhiatese Editrice, Santhià (VC), 1999.

30 La "segretaria di edizione" (definita solitamente al femminile perché è stata prevalente l'attribuzione a persone di quel sesso delle relative mansioni, in quanto si sono presunte una maggiore predisposizione all'osservazione e una più elevata capacità di attenzione anche ai dettagli e ai particolari) svolge un ruolo che può accentrare in sé una serie di funzioni di documentazione, tali da consentirle una conoscenza molto dettagliata del processo di produzione sotto tanti punti di vista. Ne ho fatto personalmente l'esperienza in un film di M. Monicelli, *Un eroe dei nostri tempi* (1955); svolsi questo lavoro facendo tesoro dei preziosi insegnamenti, avuti in un'altra occasione produttiva, da Francesco Rosi, che aveva curato l'edizione de *La terra trema* di L. Visconti (1948); e fu in effetti un'esperienza durissima sul piano della tensione e della quantità del lavoro, ma di una ricchissima acquisizione di conoscenze dirette sul processo produttivo. Chi si occupa dell'edizione di un film sul set è un personaggio centrale nella produzione di "documenti cartacei", anche se oggi può utilizzare altre modalità di documentazione, oltre a quella manuale della scrittura: fotografie digitali, registrazioni audio e video, ecc.

31 Insieme alla *sceneggiatura* di edizione, i *bollettini di edizioni* raccolgono un insieme di dati che possono essere ragionevolmente considerati come una prima forma di *catalogazione* delle immagini e dei suoni registrati, realizzata contemporaneamente alle registrazioni stesse.

te più negli uffici che sui set: le annotazioni su tutti i *libri contabili* di vario tipo (*libri paga e libri matricola*) imposti dalle norme riguardanti l'amministrazione e il suo controllo fiscale, le assicurazioni previdenziali, ecc; le *buste paga*; gli *ordinativi* e le *note di consegna* accompagnano gli spostamenti dei materiali audiovisivi nel corso delle diverse lavorazioni cui sono sottoposti presso i laboratori; è una grande quantità di *carte burocratiche* di vario tipo, in certi casi da considerarsi come "documenti ufficiali"[32], in altri invece come "documenti non ufficiali" che accompagnano un'attività tra l'altro poco standardizzata e quindi molto eterogenea anche come forme di documentazione.

Con la fase di *montaggio* ci si avvia verso la conclusione del processo di produzione: durante essa, i materiali visivi e sonori raccolti sono selezionati e quindi uniti, "giustapposti" tra loro in un ordine sequenziale, che porta alla realizzazione del prodotto finale[33]. È considerato da molti come il momento decisivo per la costruzione del linguaggio filmico: è l'articolazione creativa ed espressiva delle immagini e del suono di presa diretta, con previsione della successiva fase di edizione (sonorizzazione finale, realizzazione dei titoli, della videografica, degli effetti speciali, ecc.). Comprende la catalogazione del materiale, il pre-montaggio creativo, il montaggio finale[34].

Durante il montaggio la produzione di documentazione cartacea

32 Per i documenti amministrativi ufficiali le relative leggi sulla tenuta della documentazione nelle strutture sociali impongono una conservazione nel tempo di dieci anni: un termine però che altre disposizioni, specifiche per le dichiarazioni dei redditi, riducono a cinque anni.

33 È stata a lungo una fase di radicale differenza tecnologica tra il supporto pellicola e il supporto videomagnetico, quando il lavoro avveniva con attrezzature ottico-meccanico-elettriche (le moviole per la pellicola) oppure ottico-informatico-elettriche (i software di montaggio analogico o digitale per i videonastri); oggi, con le tecnologie digitali (tipo Avid), si è verificata una forte unificazione sistemica di molte operazioni.

34 Il montaggio finale è soprattutto un'operazione tecnica, che avviene in modi diversi a seconda delle tecnologie usate; nella tecnologia "pellicola" consiste nel trasferire sulla pellicola negativa girata i tagli effettuati nella copia lavoro, in modo da approntare un "master negativo montato", dal quale stampare – accoppiato con il sonoro mixato – il film finito da proiettare; nella tecnologia "video", riproduce il premontaggio (o montaggio off-line) agendo sui materiali originali di ripresa di alta qualità, in modo da avere un "master videomagnetico montato" per stampare le copie (nel supporto analogico) o effettuare le duplicazioni (nel supporto digitale).

diminuisce fortemente, soprattutto se in fase di raccolta dei materiali audiovisivi si è effettuata una corretta *catalogazione del materiale*, che consente al responsabile del montaggio di individuare le immagini da scegliere di volta in volta in una quantità di registrazioni che è solitamente di dimensioni molto ampie[35]. In ogni caso, un'attività di *catalogazione cartacea* del materiale visivo e sonoro è sempre presente in questa fase; quanto più la descrizione delle immagini è dettagliata, tanto più è facilitata l'operazione di rintracciare quelle che si scelgono. Nel montaggio di una forma specifica di film non fiction, quali sono l'intervista e la testimonianza, si pratica la *trascrizione su carta* dei testi sonori registrati, per facilitare la selezione mantenendo al discorso un filo logico coerente[36].

In questa fase si approntano anche *scalette di montaggio*, che consentono di avere un sintetico sguardo d'insieme del film; nelle lavorazioni tecniche il montaggio è descritto attraverso *elenchi o liste* che identificano le inquadrature selezionate tramite indicazioni numeriche che contrassegnano sia il supporto pellicola che il supporto videonastro[37].

---

35 Il rapporto tra la durata di un prodotto filmico finito e la durata di tutte le registrazioni di immagini realizzate o raccolte per quel prodotto specifico non è praticamente mai di 1:1; può oscillare da 1:2. 1:5, 1:10, e anche a rapporti molto alti (1:25, 1:50, 1:100). Prendendo come parametro esemplificativo quello di 1:10, ciò significa che per un film della durata di un'ora esistono dieci ore di immagini registrate. Questa circostanza è uno degli aspetti più contraddittori della conservazione in ambito audiovisivo. Sono infatti prevalenti, nella storia della produzione filmica, i casi in cui il materiale non utilizzato non è conservato. Non è certamente casuale che nella filologia del film sia così poco sviluppato lo studio delle "varianti", sia delle singole inquadrature che delle ipotesi di montaggio: di tutto ciò molto raramente resta una traccia. C'è un elemento di riflessione ulteriore; mentre, nel caso del film di finzione, è sostanzialmente corretto considerare le ripetizioni di una stessa inquadratura come "varianti" della stessa, nel caso del film a carattere documentario spesso non esistono "varianti", ma materiali del tutto diversi tra loro, tra i quali è effettuata la scelta funzionale al montaggio: e quindi i materiali "esclusi" mantengono un alto valore documentario, anche se restano quasi sempre sconosciuti o addirittura vanno incontro a una dispersione e a una perdita.

36 Naturalmente questa operazione può consentire anche altre utilizzazioni multimediali delle interviste o delle testimonianze, quali appunto la loro pubblicazione a stampa.

37 Nelle lavorazioni relative al supporto pellicola, questi elenchi sono compilati manualmente; in quelle invece relative al supporto videomagnetico, essi sono composti tramite la gestione informatica del montaggio.

La fase di *edizione* consiste – come rivela la parola stessa, desunta dalla pratica della produzione editoriale – nell'approntamento finale dei prodotti con una forma adatta alla diffusione. Le immagini montate sono integrate dagli "effetti speciali" (procedimenti tecnico-linguistici realizzabili con tecnologie oggi molto sofisticate soprattutto di tipo digitale, ma che comprendono anche segni usati fin dall'inizio della produzione filmica: dissolvenze di immagini l'una nell'altra, sovrimpressioni, rallentamenti, accelerazioni, ecc.). Alle immagini montate (che di solito sono accompagnate già dal "sonoro in presa diretta", oggi sempre più frequentemente registrato in sincrono con le immagini nella tecnologia videomagnetico digitale), si accompagnano quindi i suoni, ugualmente montati (parlato aggiunto o doppiato, musica, rumori), che sono mescolati tra loro e quindi unificati con l'operazione tecnica del "*missaggio*", condotta – nei casi di professionalità alta – con l'ausilio di schemi grafici cartacei molto dettagliati[38]. La preparazione dei diversi tipi di sonoro può comportare la *stesura e/o la ristesura di dialoghi*, *commenti parlati*, ecc., che incrementano la *documentazione cartacea* di questa fase: e nel caso di composizione apposita della musica si può avere anche la preparazione delle *partiture* per gli orchestrali. Un aspetto importante dell'edizione è costituito, sotto il profilo della documentazione cartacea, dalle *liste dei titoli di testa e di coda*, nonché delle eventuali *didascalie* da inserire sulle immagine o su fondi neri; le parti scritte sulla pellicola possono essere realizzate anche con procedure che oggi appartengono alla categoria della *videografica*, spesso studiata in precedenza in forme manuali su carta.

Con la *diffusione*, il processo di produzione giunge al suo termine. È una fase che ha visto negli ultimi decenni cambiamenti profondissimi; in essa emergono in modo visibile le differenze produttive.

Per i prodotti ad alto costo, e per i prodotti realizzati da grandi strutture e da grandi apparati, questa è una fase di grandi investimenti pubblicitari, di merchandising, di iniziative programmate che si svolgono a livello internazionale: la "globalizzazione" è stata anticipata nella comunicazione audiovisiva soprattutto per la strategia che già nella prima parte del sec. XX si dette la produzione

38 Si consideri che il mescolamento dei suoi può essere fatto attraverso sovrapposizioni di un elevato numero di bande sonore, che devono essere trattate con differenti livelli, tonalità, filtri, ecc.

filmica più potente e pervasiva del mondo, quella hollywoodiana. Le grandi imprese distributive multinazionali si rivolgono oggi, per la circolazione dei prodotti ritenuti commercialmente validi, alle innumerevoli forme che il mercato presenta, almeno come possibilità teoriche (sala cinematografica, emissione tv, videocassetta o videodisco per l'home video, ecc.[39]).

39 L'elenco che segue, che mescola termini italiani e termini anglosassoni, è una indicazione molto sintetica ma significativa della quantità di mercati che sono presi in considerazione dalla gestione del *copyright* di un prodotto audiovisivo:
- *theatralic (*sale cinematografiche);
- *tv rights* [free Tv (canali televisivi in chiaro per Tv via etere accessibili a tutti e non a pagamento); pay Tv (canali televisivi via etere o via cavo o satellite a pagamento); cable Tv (canali televisivi diffusi via cavo a pagamento); satellite Tv (canali televisivi diffusi via satellite, pay o free); digital Tv (canali televisivi su Tv via satellite che utilizzano standard digitali e non stardard analogici); pay per view (canali televisivi – via cavo, etere, satellite – a pagamento); video on demand (rispetto alla "pay per view", in questo caso l'utente finale sceglie il prodotto da vedere e l'orario di visone); television on demand (rispetto a "video on demand", in questo caso si tratta di canali); web Tv ("televisione" via internet)];
- *home video rights* [hv rental (noleggio videocassette canale videoteche/shop); hv sell through (vendita videocassette canale videoteche /shop); hv kiosk (vendita videocassette canale edicola); commercial video (vendita e noleggio di video commerciali: spot, info video); Cd video (vendita e noleggio di video Cd musicali su videocassetta); Cd (vendita, noleggio e leasing di supporti musicale su Compact disc); Dvd (diritti di sfruttamento su supporto Dvd-Digitale versatile disc, cinematografici e musicali)];
- *ancillary* [diritti di sfruttamento per videogrammi/film utilizzati per creare altre opere o sottoprodotti; remake (rifacimento/nuova versione); spin off (sottoprodotti o estratti)];
- *other* [airplanes (diritti di riproduzione di videogrammi su aeromobili); ship and trains (diritti di riproduzione di videogrammi a bordo di navi e treni); hotel and similar uses (diritti di riproduzione in alberghi e luoghi similari); military bases (diritti di riproduzione di videogrammi all'interno di basi militari e caserme)];
- *multimedia on line rights* [Interne (diritti di sfruttamento dei siti presenti su Internet); on line service/data bank (diritti sullo sfruttamento di servizi on line); commercial on line (diritti di sfruttamento di trailer, info commerciali e spot on line); games (diritti di sfruttamento dei giochi su internet); on line publishing (diritti su pubblicazioni on line)];
- *multimedia off line rights* [off line publishing (diritti di sfruttamento su materiale non in rete); Cd-rom (diritti di sfruttamento su Cd rom); games (diritti di sfruttamento di giochi per pc)];
- *commercial development* [print publishing (diritti su carta stampata); licensing (diritti di sfruttamento su licenza); merchandasing: (diritti di sfruttamento sul merchandasing)].

Naturalmente, poiché un aspetto centrale di questa fase è un'intensa attività di promozione, pubblicità, trattative, accordi, è evidente la grande quantità di *documentazione cartacea che accompagna nel tempo la diffusione*: oltre alle carte prodotte direttamente dalle strutture produttive e distributive per le loro esigenze (contratti di noleggio, di cessione, di vendita, ecc.) e attraverso gli uffici-stampa (promozione, pubblicità, ecc.[40]), si diffonde anche la documentazione cartacea dei giornali quotidiani e settimanali, che implementano le *rassegne stampa* le quali accompagnano la circolazione dei prodotti filmici. La fase della diffusione può durare a lungo nel tempo, anche se il suo periodo più intenso si concentra nei primissimi mesi e in una dimensione annuale che va dai 18 ai 24 mesi.

Quadro riassuntivo dei documenti cartacei relativi alla produzione audiovisiva

Può essere utile, al termine di un'esposizione che ho cercato di mantenere in dimensioni sintetiche (con l'inevitabile rischio dell'approssimazione), ma che per forza di cose ha richiesto uno spazio adeguato, presentare una tabella con un quadro dei documenti cartacei che accompagnano il processo produttivo audiovisivo. È una base suscettibile anche di implementazioni ulteriori e successive, e consente qualche riflessione su una tipologia di documentazione che soltanto in parte è stata finora considerata come "corredo" cartaceo del prodotto principale, che è quello audiovisivo.

40 I materiali pubblicitari e promozionali prodotti dagli uffici stampa che accompagnano la realizzazione di un prodotto audiovisivo, a partire dalla sua realizzazione fino alla diffusione appartengono a quella che si definisce, in biblioteconomia, "letteratura grigia". Questo carattere connota anche elaborazioni cartacee come il soggetto e la sceneggiatura, quando non siano in seguito stampati diventando così vere e proprie pubblicazioni. Sul tema si veda P.Serini, *Attualità della letteratura grigia*, in *Biblioteche oggi* – vol.XXI, n.1 gennaio-febbraio 2003.

QUADRO RIASSUNTIVO	
progettazione creativa progettazione produttiva	*soggetto* *materiali di ricerche (*documenti iconografici, fotografici, sonori, cartacei); *trattamento* *sceneggiatura* *scaletta*
	piano di lavoro *preventivo dei costi* *piano finanziario* *documenti ufficiali su reperimento risorse (contratti, atti di cessione, ecc.),*
preparazione	*contratti autori e tecnici e attori* *accordi affitto set di ripresa* (teatri di posa, luoghi dal vero, ecc.) *moduli noleggio attrezzature tecniche* *contratti per acquisizione supporti di registrazione;* *pratiche burocratiche riguardanti assicurazioni, collocamento, istituti previdenziali, enti statali* *documentazione iconografica per preparazione delle scenografie e dei costumi*
raccolta dei materiali	*ordini del giorno giornalieri* *rapporti di produzione* *diario di lavorazione* *sceneggiatura di edizione* *bollettini di edizione* *libri contabili di vario tipo* (*libri paga e libri matricola*) *buste paga* *ordinativi e note di consegna* *documenti burocratici ufficiali*
montaggio	*catalogazione del materiale* *trascrizione su carta testi sonori registrati (interviste)* *scalette di montaggio* *elenchi o liste con numerazione inquadrature*
edizione	*schemi grafici di missaggio* *stesura e/o ristesura di dialoghi, commenti parlati, ecc.* *partiture musicali* *liste titoli di testa e coda* *didascalie* *videografica*
diffusione.	*materiali di promozione e pubblicità* *cartelloni e manifesti* *contratti di distribuzione, di cessione, di vendite* *comunicati e rassegne stampa*

In questo quadro, così come nella descrizione precedente, si sono omesse indicazioni relative alla documentazione cartacea non specifica, che accompagna sempre il processo produttivo all'interno di una struttura produttiva: gli appunti, i pro-memoria, le minute, ecc. Si è anche tralasciata l'indicazione della *corrispondenza*, in genere copiosa. Si tenga inoltre presente che tutti i rapporti tra i titolari del processo produttivo e altri soggetti con responsabilità finanziarie (co-produttori, committenti, sponsor) comportano lo scambio di molti documenti cartacei, ufficiali e non ufficiali, formali e informali, che presentano una notevole varietà di cui è difficile fornire una elencazione dettagliata. Quindi quella descritta e poi riassunta nel quadro qui sopra è la documentazione cartacea che in modo più evidente si produce all'interno di ciascuna fase del processo produttivo in campo audiovisivo.

Non mi risulta che esistano su questo tema analisi e approfondimenti che viceversa sarebbero utili per l'elaborazione di proposte finalizzate a costruire tra gli archivi di immagini in movimento un accordo di massima, una sorta di "piattaforma comune" per un trattamento della documentazione cartacea che abbia un'impostazione con un minimo di caratteri unitari. Ciò non solo comporterebbe un avanzamento nell'auspicabile collaborazione per diminuire le differenze e accentuare invece le concordanze nelle metodologie di conservazione; potrebbe anche costituire una base per la diffusione di una consapevolezza della necessità di una metodologia dell'archiviazione dei documenti cartacei nelle strutture produttive in campo audiovisivo: e in questo il richiamo alle fasi del processo produttivo mi sembra il più indicato.

Si tratta naturalmente di un aspetto secondario, rispetto a tutti i problemi della conservazione delle immagini in movimento e dei relativi documenti sonori. Ma sarebbe sicuramente un passo avanti se fossero introdotte ufficialmente indicazioni che concorrano a non disperdere documenti cartacei che in molti casi sono preziosi, e che comunque costituiscono una fonte di conoscenza di metodologie di lavoro ma anche di aspetti riguardanti i caratteri comunicativi ed espressivi della registrazione delle immagini in movimento. Tra l'altro, la prospettiva di un decentramento delle strutture pubbliche con competenze su questa materia consiglia l'introduzione fin d'ora di indicazioni che salvaguardino la conservazione di questa documentazione.

Panoramica sugli archivi audiovisivi in Italia

in *Guida agli archivi audiovisivi in Italia,* a cura di A. Medici, Annali 7 della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico Ediesse, 2004

L'articolato saggio introduce la terza edizione della *Guida agli Archivi audiovisivi in Italia*. Giannarelli propone una vasta analisi diacronica delle attività dell'Archivio audiovisivo tese, fin dalla sua costituzione, a una riflessione sul valore e il modello di gestione di un "archivio" audiovisivo, che coinvolgesse quante più strutture e istituzioni possibili, impegnate in tali pratiche. Di qui la necessità della formazione di una rete che potesse "fare sistema" in tale settore, alla base della quale fondamentale è stata e continua ad essere la pratica del censimento. Egli illustra quindi le "novità" di questa edizione della Guida con un'ampia panoramica delle strutture di conservazione, delle loro funzioni e attività, nonché delle caratteristiche dell'industria audiovisiva, o meglio di un sistema audiovisivo, all'interno del quale, a suo avviso, anche esse si collocano e dal quale non si può prescindere per una riorganizzazione del settore e per lo sviluppo di una efficace politica di tutela e di accesso reale ai giacimenti documentari. *(ndr)*

Quest'anno, gli *Annali* della Fondazione utilizzano le proprie pagine per fornire uno strumento di lavoro in forma di pubblicazione, qual è una "Guida degli archivi audiovisivi in Italia". Nella presentazione della Guida sono riassunti i precedenti di questa iniziativa dell'Archivio Audiovisivo, che risale per la prima volta al 1995, e che poi è diventata permanente con la sua presenza sul sito web www.aamod.tin.it[1].

La decisione di utilizzare gli *Annali* per questa finalità ha però anche – oltre alla sua utilità concreta – una esplicita intenzione politico-culturale, che i tre scritti introduttivi, quelli di Letizia Cortini e di Roberto Ellero e questo, contribuiscono a mettere in evidenza.

Nel 1981, poco dopo la sua costituzione, l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico[2] organizzò un seminario in-

1 Ora www.aamod.it. *(ndr)*

2 Allora non era ancora stato riconosciuto come Fondazione, e aveva anche un nome leggermente diverso, Archivio storico audiovisivo del movimento operaio; quell'aggettivo "storico" fu poi accantonato nel momento del riconoscimento giuridico formalizzato dal DPR del 1985, per evitare che nei riferimenti e nelle citazioni prevalesse la dizione – come avveniva (e come talvolta accade ancora oggi) – "Ar-

titolato "Modello d'archivio audiovisivo"[3]. In quell'occasione, una vera e propria seduta di elaborazione teorico-pratica, l'Archivio Audiovisivo iniziava l'approfondimento della concezione di una struttura di conservazione che poi avrebbe sperimentato concretamente nell'attività successiva. Gli elementi che mi sento di indicare come fortemente innovatori, e quindi caratterizzanti nella costituzione dell'Archivio Audiovisivo[4], furono soprattutto tre:

- l'assunzione di un "punto di vista" esplicitato nella sua denominazione, riferito a un soggetto sociale protagonista della storia del XX secolo, che aveva maturato il proposito ambizioso di essere considerato come "classe generale"[5];
- la connotazione del nuovo linguaggio delle "immagini in movimento", nato alla fine del XIX sec., con un termine – *audiovisivo* (usato anch'esso nella denominazione della struttura – che consentisse di privilegiare l'aspetto linguistico, senza assegnare alcun privilegio ai supporti sui quali sono registrate e conservate le "immagini", e quindi rifiutando una supposta gerarchia ontologica dei supporti stessi;
- l'affermazione che a un archivio di nuovo tipo competono due funzioni fondamentali, oltre a quella "naturale" della conservazione: e cioè quella di una *diffusione* socializzata (quindi non riservata soltanto agli specialisti) e quella di *produzione di nuovi documenti*.

Un altro risultato di quel seminario fu quello di ribadire la necessità che si costruisse un *sistema di archivi audiovisivi,* prospettiva per la quale fu anche indicata – nella "Premessa" agli atti del seminario[6]

---

chivio storico" anziché "Archivio Audiovisivo", che è il dato caratterizzante questa struttura.

3 Parteciparono al seminario – che si tenne in collaborazione con l'Istituto Gramsci di Roma – A. Schiavone, S. Balassone, C. Bernardini, G. Cesareo, M. Conforti, F. Di Giammatteo, A. Giannarelli, R. Napolitano, D. Natoli, P. Scarnati. G. Tanferna, V. Tosi, E. V. Marino.

4 Gli *Annali 1999* della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio, a cura di Antonio Medici, 1999, dal titolo *Vent'anni,* dedicati appunto alla nascita e alla storia di questo istituto, ricostruiscono i motivi che portarono fin dall'inizio a una scelta di caratteri specifici.

5 In Italia, l'individuazione marxiana di un "lavoratore collettivo" che comprende in se tutte le figure del lavoro (intellettuale e manuale, direttivo ed esecutivo) è un tema approfondito da Gramsci nelle sue analisi della "classe dirigente egemone".

6 *Modello d'archivio audiovisivo*, "Materiali di lavoro e documentazione / 1", settembre 1981, a cura dell'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio.

di Paola Scarnati – una serie di soggetti che avrebbero dovuto concorrere a questa prospettiva: archivi e cineteche esistenti, pubblici e privati, Rai-Tv, Biennale di Venezia, Ente gestione cinema.

La scelta del termine "audiovisivo" fu dovuta alla ragione precisa che l'Archivio Audiovisivo intendeva svolgere la sua attività in un settore che comprendeva tutte le tecnologie di registrazione delle immagini in movimento, con o senza suoni, e quindi tutti i supporti, i formati e gli standard, tutti i generi, tutte le durate, senza che le oggettive differenze non siano utilizzate come suddivisioni d'importanza e di valore: mentre l'altro termine che avrebbe potuto essere legittimamente usato – "filmico" – scaturiva da una parola che, malgrado la definizione onnicomprensiva fatta dalla F.I.A.F.[7], aveva assunto, nel linguaggio comune e quindi nell'"immaginario collettivo", ma anche – non esito a dirlo – in quello specialistico (che anzi in ciò ha una responsabilità precisa), un significato molto limitato, secondo il quale film (senza aggettivi) sarebbe soltanto il lungometraggio fiction destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche, realizzato naturalmente con la tecnologia ottico-chimico-meccanica su pellicola 35 mm. Ci sembrò allora che, se avessimo scelto un nome diverso – per esempio "cineteca", o "filmoteca"[8] – non sarebbe stata evidente appunto la nostra intenzione di agire in tutto il settore delle immagini in movimento, comprese le registrazioni ottico-elettroniche sui videonastri, che in quegli anni uscivano dagli studi televisivi attraverso le apparecchiature leggiere di ripresa: molto prima che si diffondessero le registrazioni numeriche (o digitali) che oggi si stanno imponendo.

Con questi "precedenti", all'inizio degli anni novanta l'Archivio Audiovisivo fu coinvolto da un organismo europeo del progetto "Media", la MAP-Tv, in una iniziativa di particolare interesse. L'acronimo MAP era composto dalle parole "memoria, archivi, programmi"; l'organismo si proponeva – con una lungimiranza encomiabile – di favorire i rapporti tra gli archivi di immagini in mo-

7 La (Fédération Internationale des Archives du Film) definisce il film – nell'art. 1 del suo statuto – "una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od ogni altro processo conosciuto o da inventare".

8 Il termine che personalmente mi piace di più.

vimento e gli enti televisivi per la realizzazione organica e permanente, nella forma di co-produzioni europee, di trasmissioni basate appunto sui documenti di archivio (i prodotti di questo tipo sono stati poi definiti "film a base totale o parziale di archivio"). In Italia, la Rai di quegli anni non dette alcun contributo a questa iniziativa, rifiutandosi nella sostanza di aderire a qualsiasi progetto: la riforma del 1975 era già stata cancellata da una gestione autoritaria dei partiti di governo, che poi si consolidò con il cosiddetto CAF (Craxi, Andreotti, Forlani), in cui, per quanto riguardava i problemi della comunicazione, c'era una posizione di primazia del Psi, interessato nel frattempo a proteggere la scalata delle tv di Berlusconi.

Su sollecitazione dell'Archivio Audiovisivo, i soci italiani della MAP TV decisero di dar vita a una forma associativa – che fu chiamata "Coordinamento italiano MAP TV"[9] – aperta a chi operava in campo audiovisivo, individualmente o in strutture, con un interesse specifico per i materiali di archivio (certamente per la loro conservazione, ma soprattutto per la loro diffusione e il loro ri-uso). Si trattò inizialmente di un "raggruppamento spontaneo", che intendeva svolgere innanzi tutto un lavoro comune di carattere culturale, sviluppando quindi analisi metodologiche sulle politiche produttive in campo audiovisivo e in ambito nazionale ed europeo, stimolando scambi di esperienze e di conoscenze, collaborando a una sempre maggiore importanza di organismi comunitari come MAP TV.

Nella costituzione del "coordinamento italiano MAP-TV" c'era il tentativo di promuovere forme di collaborazione tra produttori indipendenti interessati alla realizzazione di documentari, in particolare di documentari a base d'archivio; di corrispondere alla necessità di documentare la realtà in modo da ottenere documenti filmici utili alla salvaguardia di una memoria storica collettiva; di costituirsi come una forma di contropotere di fronte alla particolare concentrazione delle reti televisive private (e della distribuzione cinematografica); di tentare forme di alleanza con le forze interne alla

9 Ne facevano parte AB film (A.Bassi), Alla (A.Zambà), Altavisione (E.Coccia), Antea (C.Bergamo), Adriano Aprà, C.R.T.(P.Isaja), Dream (S.Signetto), Eta Beta (C.Quattrocchi), F.E.R.T. (T.Ripani), Gierre (G.Volpi), Libra Film (F.Noè), Med Media (E. Castagna), Movie movie (N.Grignaffini), RAI (G. Stucchi), Reiac film (M.Piperno), Massimo Sani, Italo Spinelli, SudNord (M.Paffetti), Union (N. Ferrieri), Videocast (D.Tommaso), Visiva (G.Rinaldi). La sua segreteria operativa fu affidata all'Archivio Audiovisivo, in particolare nella persona di Laura Arduini..

Rai interessate ad azioni per contrastare la situazione di crisi attraversata dalla televisione pubblica; di denunciare la scarsità di finanziamenti pubblici attingibili dai produttori indipendenti, in particolare riguardo al cinema documentario; di tentare una diffusione del cinema documentario nelle sale, ancora assolutamente sporadica e riservata a una circolazione d'élite.

L'esperienza della MAP-Tv si concluse negativamente, per quanto riguarda l'Italia; e il "coordinamento italiano MAP-Tv" si sciolse. Non so quanta memoria ci sia, di quel tentativo, soprattutto in chi agisce oggi in nuove strutture associative, come la Doc/It[10]. E invece sarebbe sicuramente utile una riflessione su quell'esperienza, sulle ragioni per cui non fu portata avanti l'azione culturale che pure era auspicata, sui motivi della sua debolezza e del suo fallimento: per trarne qualche elemento che eviti di continuare a commettere errori analoghi o addirittura nuovi e altrettanto gravi.

Però, tra gli elementi positivi di quell'esperienza, per l'Archivio Audiovisivo va ricordata la sua partecipazione, nel triennio 1993-1995, a un'iniziativa della MAP Tv – cui ho accennato all'inizio di questa breve rievocazione cronachistica – riguardante una ricerca in 44 paesi europei sugli archivi audiovisivi di immagini in movimento; la ricerca che costituì una novità nel panorama delle ricerche sugli archivi audiovisivi finora non eguagliata, anche perché condotta con un forte rigore metodologico[11], si concluse nel 1995 con una pubblicazione di particolare rilevanza[12]. Per l'Italia la MAP-TV propose all'Archivio Audiovisivo di occuparsene, consentendo così alla Fondazione l'avvio.di un'indagine in Italia sugli archivi audiovisivi, relativa quindi a un settore poi diventato d'interesse permanente nell'attività della Fondazione.

L'esperienza sviluppatasi durante la ricerca riguardante l'Italia fu analizzata nelle sue implicazioni, e si decise di darle un immediato seguito, aggiornando la ricerca stessa per pubblicare una *Guida agli archivi audiovisivi italiani*[13].

---

10 Sicuramente nella Doc/It attuale sono presenti strutture e/o persone che parteciparono al "Coordinamento MAP-Tv Italia", mentre altri sono nell'APT (Associazione Produttori Televisivi).

11 Il British University Film and Video Council coordinò il lavoro di tutte le squadre nei singoli paesi europei, predisponendo un questionario utilizzato in tutti i paesi.

12 *Film and Television Collections in Europe - The MAP-TV Guide,* Blueprint, 1995.

13 *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di Laura Arduini, realizzata dall'Archi-

Furono proprio i dati raccolti in quel censimento ad attirare la nostra attenzione. Il pragmatismo angolassone aveva orientato la ricerca europea non soltanto tra le tradizionali strutture che si occupano esclusivamente di conservazione dei prodotti audiovisivi (cineteche innanzi tutto, e poi mediateche), ma anche tra quelle che privilegiano l'aspetto produttivo e della diffusione; e di prendere inoltre in esame enti di vario tipo (istituti culturali, aziende, apparati pubblici, ecc.), non specializzati in campo audiovisivo, che però hanno inserito, come attività collaterale rispetto alle loro finalità prevalenti, la raccolta di film, di videonastri, di videodischi – appunto concependoli come "documenti" – accanto alle loro biblioteche e alle loro collezioni di oggetti. In Italia, quindi, accanto alle poche tradizionali istituzioni di primaria importanza e con l'esclusiva finalità della conservazione di immagini in movimento – fondamentalmente le "cineteche" – si riscontrò l'esistenza di un elevato numero di strutture private e pubbliche – oltre 200 – nate e diffuse su tutto il territorio nazionale, che perseguivano lo stesso fine: salvaguardare, conservare e diffondere documenti audiovisivi: intendendosi per tali sia quelli a tecnologia cinematografica, su supporto pellicola, sia quelli a tecnologia videomagnetica, su supporto videonastro, nonché quelli su videodisco.

La ricerca confermava anche, da un lato, una forte presenza di strutture dei tipi sopra indicati nelle regioni di alto livello economico, con 100 archivi audiovisivi presenti in tre regioni (Piemonte, Lombardia, Emilia-Romagna); in esse, insieme al Lazio, tradizionale sede di grandi cineteche, si concentrava il 63% degli archivi censiti dalla ricerca. Ma nello stesso tempo si evidenziava un dato altrettanto significativo, cioè che in pratica in tutte le regioni italiane (salvo un'eccezione) esistevano strutture di qualche tipo che conservavano documenti audiovisivi: segno evidente dell'inizio di un decentramento delle moderne tecnologie comunicative, che coinvolgeva non soltanto i grandi centri urbani, le "capitali" nazionali della cultura, del cinema, dell'audiovisivo, con entità cinetecarie d'importante internazionale (Bologna, Firenze, Milano, Roma, Torino, Venezia), ma anche città e paesi di piccole dimensioni: ci apparve allora un segno

vio audiovisivo del movimento operaio e democratico, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.

di particolare significato che piccole o grandi raccolte di film di tutti i tipi fossero presenti (soltanto per fare qualche esempio simbolico) a Borgomanero (NO), Sesto S. Giovanni (MI), Suzzara (MN), Vigo di Fassa (TN), Marghera (VE), Gemona del Friuli (UD), Bellaria (RN), Alfonsine (RA), Pergine Valdarno (AR), Polverigi (AN), Bellocchi di Fano (PS), Cerreto di Spoleto (PG), Ferentino (FR), Roviano (RM), Lanciano (CH), Pescasseroli (AQ), Fisciano (SA), Modugno (BA), Rende (CS), Pirri (CA).

L'analisi di queste informazioni, combinandosi con gli elementi raccolti nella pratica quotidiana del lavoro, dei contatti, della partecipazione a convegni e seminari, delle riflessioni sulla pubblicistica nazionale e internazionale, divenne il nucleo di una elaborazione apparsa nel 1996 in un volume[14], che probabilmente ebbe una diffusione soltanto nell'ambito degli istituti di ricerca che nel tempo avevano avuto rapporti di collaborazione con il Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro (CNEL). In questa pubblicazione l'Archivio Audiovisivo intervenne con una proposta, sicuramente molto "audace", relativa alla possibile funzione che in una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata avrebbero potuto avere anche le strutture audiovisive decentrate nate per occuparsi di conservazione di documenti ma poi "trascinate" inevitabilmente dalla forza stessa delle cose a impegnarsi anche nella produzione e nella diffusione. Era una tesi riassunta nella frase (titolo di un paragrafo di quella pubblicazione) "Gli archivi audiovisivi *nodi* decentrati di una rete nazionale per una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata".

Naturalmente la proposta si basava sulla considerazione di processi avvenuti in quegli anni nella società italiana, che per quanto riguarda il settore audiovisivo nel suo complesso avevano avviato una forte trasformazione riguardanti gli assetti produttivi sul territorio. Lo sviluppo verificatosi era collegato con la disponibilità di nuove tecnologie. A metà degli anni '70, infatti, si sono verificati due mutamenti tecnologici che non sono subito percepiti per l'incidenza che comporteranno. Infatti, accanto alle tradizionali modalità di produzione (quella cinematografica, accentrata – soprattutto per

14 *La memoria ricomposta come risorsa da utilizzare*, in AA.VV., *La ricerca socio-economica in Italia*, 1996, a cura di ARIELE – una associazione per la ricerca sulle istituzioni, l'economia e il lavoro in Europa, promossa nella sua costituzione dal C.N.E.L.

quanto riguarda gli stabilimenti per i processi tecnici riguardanti le immagini e i suoni su pellicola – a Roma e in parte, grazie alla pubblicità, a Milano; quella televisiva delle telecamere da studio, accentrata a Roma, Milano, Torino e Napoli), si diffuse una tecnologia "videomagnetica leggiera": telecamere e videoregistratori portatili. Anche se inizialmente queste nuove strumentazioni erano di tipo dilettantistico e tutt'al più semi-professionale, lo scenario mutò rapidamente: tv private locali e microstrutture produttive audiovisive proliferarono in tutta Italia, con una velocità di apparizione che per anni non consentì un'anagrafe aggiornata di questo nuovo panorama produttivo. Quasi sempre la qualità tecnica e culturale di questo tipo di produzione e di diffusione audiovisiva era sostanzialmente bassa sotto tutti i profili (l'assenza di una seria politica di formazione professionale in questo settore svelava fin da allora tutto il suo peso negativo), e naturalmente l'emersione da questo caos del nuovo network Fininvest, e il confronto che nacque con la Rai, con tutte le implicazioni che ne derivarono, contribuirono a configurare un panorama in cui si è poi fatta sempre più netta la divisione anche quantitativa tra poche macrostrutture, dotate di ingentissimi mezzi finanziari, e microstrutture "povere", che sono diventate sempre più, in maggioranza, terminali delle macrostrutture e loro strutture di "service", con una professionalità tecnico-culturale che si solleva un poco – attraverso l'esperienza acquisita nella pratica concreta – rispetto al basso livello iniziale, e con un'attività autonoma che si è sempre mantenuta nei termini di una sopravvivenza disagiata e precaria (ricerca di committenze locali per la pubblicità, per la comunicazione aziendale e in altre attività di servizio). Nonostante questi aspetti critici, le nuove tecnologie audiovisive determinarono comunque un decentramento cospicuo delle strutture produttive, che si sparsero su tutto il territorio nazionale, con presenze anche in centri urbani medi e piccoli, e che nei casi migliori hanno cercato di qualificarsi, sviluppando rapporti di co-produzione con strutture analoghe, promuovendo iniziative per migliorare la propria professionalità, intrecciando rapporti con il nascente settore della multimedialità.

Una novità importante, in questo mutamento epocale, si verificò anche per quanto riguardava la diffusione; dopo il dominio esclusivo della sala cinematografica per la visione dei film, c'era stata la novità della diffusione televisiva di prodotti audiovisivi; a queste due possibilità si determinò in quegli anni '80 la diffusione di massa

dei videolettori per "uso domestico" (soprattutto VHS, standard che è emerso tra tanti altri poi caduti in disuso, ponendo tra l'altro non pochi problemi proprio alla possibilità di consultare prodotti videomagnetici le cui tecnologie sono via via "uscite dal mercato"; in questo periodo stiamo assistendo alla diffusione del DVD, che sostituirà progressivamente il VHS)[15]. C'è da tener conto che l'espressione "uso domestico" è stata determinata dal richiamo, per i prodotti audiovisivi su videocassette, a un obbligo di visione individuale in base alle norme internazionali di copyright; ma in realtà l'uso del videolettore (con possibilità di registrare) si è diffuso in molte realtà collettive (sociali, scolastiche, ecc.), ed è una delle condizioni che ha consentito la proliferazione anche degli archivi audiovisivi minori.

Deve essere ricordata infine la circostanza che questo processo si è sviluppato in parallelo con la diffusione dei PC, manifestatasi durante tutti gli anni '80: oggi quella che inizialmente fu forse una coincidenza casuale comincia a produrre tutta la sua potenzialità anche nell'inter-relazione tra audiovisivi e informatica, dando vita a un nuovo fenomeno espansivo delle forze produttive in questo settore, ancorché disordinato e caotico.

Nello studio condotto nel 1996 c'era un esplicito richiamo anche a un precedente riguardante in modo specifico la nascita di strutture riguardanti la conservazione e l'uso di prodotti audiovisivi. Il riferimento era a quel "progetto mediateche" che si sviluppò a partire dagli anni '70, all'interno del quale fu fatto un importante lavoro teorico, di analisi, elaborazione e proposta, sul ruolo che le strutture impegnate nella conservazione dei documenti filmici, esistenti o nascenti, avrebbero potuto svolgere nell'assetto audiovisivo italiano. Quel lavoro di progettazione si manifestò soprattutto nell'ambito dell'associazionismo cinematografico e delle Regioni più sensibili alle nuove problematiche delle attività audiovisive; un lavoro che è proseguito per anni, alternando iniziative pubbliche significative a periodi di stasi e di silenzio, in rapporto anche all'andamento complessivo delle dinamiche politiche e culturali nella società italiana. Questo lavoro complesso di elaborazione è sicuramente presente

15 VHS è l'acronimo di "Video Home System", letteralmente "sistema video domestico", la cui entrata sul mercato a opera della Jvc avvenne a partire dal 1976; DVD è l'acronimo di "digital versatil disc", che è stato reso disponibile sul mercato dopo il 1996.

nel dna di quei nuovi archivi audiovisivi che sono le mediateche e i centri audiovisivi, in genere collegati con l'articolazione delle regioni e degli enti locali, ma presenti anche in molte università e presso alcuni dei festival (anch'essi protagonisti di una proliferazione altrettanto significativa).

Ma c'era un elemento in più che emergeva sulle potenzialità rappresentate da questi "nuovi archivi audiovisivi" individuati dalla ricerca: e cioè che in un'alta percentuale di casi la conservazione dei materiali audiovisivi non era l'unico scopo dell'esistenza di tali strutture, ma la base indispensabile per svolgere altre attività. Innanzi tutto quella di diffusione dei prodotti audiovisivi nel grande "mercato non commerciale" (per usare un'espressione intenzionalmente contraddittoria), che assume via via un'estensione più ampia. La maggior parte degli archivi censiti risultava infatti presente in modo permanente in uno dei settori più trascurati e viceversa più importanti per la diffusione di una alfabetizzazione e di una cultura audiovisiva adeguate a una società in cui questo linguaggio si va imponendo come quello dominante, e in cui il settore audiovisivo-informatico si va configurando come quello strategico di maggiore espansione e di maggiore potenzialità occupazionale. Un secondo tipo di attività svolto da queste strutture – e questo era un ulteriore dato di novità – era anche quella produttiva, consistente nella realizzazione di documentazioni filmiche in genere su temi specifici, spesso legati alle realtà territoriali.

L'Archivio Audiovisivo, nella sua elaborazione, insisteva sull'esigenza di considerare quindi in tutto il suo potenziale la dinamica di un insieme di strutture le quali – partendo dalla conservazione dei documenti filmici – li valorizzano attraverso la diffusione e si affacciano quindi anche sulla produzione vera e propria, realizzando cosi un ciclo completo, costruendo professionalità locali interdisciplinari e molto aderenti alla "mobilità" di mansioni che questo nuovo comparto richiede come carattere costitutivo.

Sono passati otto anni da queste valutazioni.

Nella storia del cinema e degli archivi di film c'è un nome emblematico, ancorché quasi del tutto ignoto, malgrado che una pubblicazione di qualche anno fa[16] ne abbia favorito la conoscenza anche in Italia. Si tratta di Boleslaw Matuszewski, di origine po-

16 G. Grazzini, *La memoria negli occhi*, Carocci, Roma, 1999.

lacca ma operante in Francia; dopo aver fatto il fotografo, era diventato cineoperatore di attualità con la ditta dei fratelli Lumière; non era quindi una rilevante personalità dell'arte o della cultura o dell'accademia; eppure forse fu l'unico nell'intuire, nel 1898, e quindi soltanto due anni dopo la prima proiezione in pubblico, che con la possibilità di registrare le immagini in movimento era nato realmente qualcosa di talmente nuovo, che valeva la pena di conservare quelle registrazioni, auspicando quindi la "creazione di un deposito di cinematografia storica", in considerazione del fatto che era apparsa una "nuova fonte della storia"[17]. Ma la sua emblematicità ha un doppio aspetto: infatti, ci fu un totale disinteresse verso la sua proposta, e passeranno decine di anni prima che cominciasse a trovare applicazione.

Voglio esprimere una preoccupazione, riguardo agli archivi audiovisivi, alle loro caratteristiche, alle differenze delle loro stesse forme, alle loro dinamiche, alle funzioni che potrebbero svolgere in una riorganizzazione complessiva del settore della comunicazione audiovisiva e multimediale tra l'altro alle prese con i problemi che in ogni caso si pongono nel rapporto centralismo/decentramento. Ho infatti la sensazione che siamo di nuovo in una situazione che presenta analogie con quella di oltre un secolo fa; che non ci sia un'adeguata comprensione della necessità di affrontare – con un mix di progettazione di lungo respiro e con un'azione quotidiana continuamente verificata e corretta – un microcosmo come quello degli archivi audiovisivi e multimediali come un nucleo di rilevante importanza rispetto alle trasformazioni e alle innovazioni avvenute negli ultimi anni nei processi produttivi e distributivi, nello scambio di informazioni e di prodotti, nell'apparizione di reti telematiche che prefigurano nuovi rapporti in tanti sensi.

Non riesco a rintracciare elementi di consapevolezza, rispetto alla questione proposta in queste pagine, nell'insieme delle disposizioni legislative esistenti (e coesistenti, tra quelle ancora in vigore e quelle approvate recentemente) o nei progetti e nelle proposte avanzate dalle forze politiche. Non mi sembra proprio che, sotto questo punto di vista, emerga una consapevolezza della necessità di affrontare il *nodo* dell'assetto complessivo di un settore composto da tanti

17 Tra le appendici del volume citato nella nota precedente è presente la versione integrale dell'opuscolo con cui Matuszeswki esponeva la sua proposta.

soggetti e da tante identità, che però hanno anche forti collegamenti tra loro, esistenti o possibili.

C'è una società strutturalmente investita dal fenomeno dell'immagine (tanto da essere stata definita già da tempo, anche se retoricamente, "civiltà dell'immagine"), e in particolare dalle immagini dinamiche e dai suoni (di per sé dinamici), che reagisce cercando di salvaguardare una memoria della propria identità di cui i documenti audiovisivi sono ormai parte inscindibile, ponendosi il problema di come conservare una produzione sempre più ampia, per analizzarla, studiarla, riutilizzarla, che si interroga anche sulle migliori tipologie che possono assumere i luoghi della conservazione della memoria e del sapere, tradizionalmente identificati nelle biblioteche, perché si sviluppa la consapevolezza della necessità di offrire ai cittadini, in particolare ai giovani, nuove strutture che accolgano e rendano disponibili i diversi "media" della produzione culturale, artistica, scientifica; e quindi questa società – definita "società civile" – nelle sue diverse articolazioni elabora progetti, mette in piedi faticosamente micro-strutture, compie esperienze, le sottopone a verifiche, scopre nei fatti la crescente inscindibilità quasi circolare tra conservazione-diffusione-produzione.

Ma che cosa si trova davanti, questa "società civile", sul piano delle politiche in questo settore, delle leggi, dell'uso delle risorse? Un groviglio di questioni, semmai costituito appunto da più nodi irrisolti da troppo tempo, oppure affrontati tirando i capi dei vari fili, e quindi rendendoli ancora più stretti, anziché pazientemente allentarli e cercare di ricostituire ordito e trama di un nuovo tessuto. E i fili sono una serie di rapporti, intrecciati tra loro: cinema/televisione/nuove tecnologie informatico-audiovisive-multimediali, produzione/conservazione/diffusione, centralismo /decentramento.

È possibile che sia necessario ripartire da una riconsiderazione di quei "nodi": e la Fondazione si sta muovendo in questa direzione[18], con la speranza e l'augurio di avere segnali positivi che consentano

18 Per esempio con questo Annale, e con un'iniziativa svoltasi proprio in concomitanza con la preparazione di questo volume, un seminario "Modelli di archivi audiovisivi", preparato con un questionario che si riferisce proprio ad alcuni di quei nodi di cui ho parlato: e le reazioni avute sono il sintomo di come si stia ampliando lo schieramento di coloro che – pur nelle differenti posizioni – avvertono la nostra stessa esigenza di confrontarsi su questioni centrali irrisolte (gli auspicabili "atti" del seminario costituiranno un altro contributo a questa problematica).

di fare passi avanti in un processo che si preannuncia lungo, irto di difficoltà, ma anche appassionante: come quello che auspicava Matuszewski nelle sue proposte, che a lui dovevano apparire come "naturali": e in realtà erano tali, ma a riconoscerlo c'è voluto troppo tempo.

Le questioni emerse nella ricerca sugli archivi audiovisivi, e le riflessioni conseguenti, sono elementi – questa è la mia convinzione – a conferma della necessità di una *politica nazionale dell'audiovisivo e della multimedialità* che sostenga tra l'altro tutte le potenzialità che si configurano in questo settore per quanto riguarda un reale decentramento; una politica audiovisiva che le nuove tecnologie informatico-audiovisive rendono sempre più urgente perché non si ripeta, aggravato, il caos informe che ha dominato per anni e decenni. Una *politica nazionale dell'audiovisivo e della multimedialità* progettuale e di grande respiro, che disegni un quadro di ambiti, autonomi e insieme intrecciati (ricerca, sperimentazione, formazione, produzione, circolazione, conservazione) e lo sappia governare nelle sue relazioni e nelle sue dinamiche; che individui anche qui le necessarie regole; che impegni risorse in settori strategici come la ricerca scientifica, tecnica ed espressiva, come la sperimentazione di nuove modalità produttive e di nuovi prodotti e opere, come la formazione di professionalità che appaiono sempre più complesse per l'interdisciplinarietà che esigono; che offra alla produzione nei diversi ambiti possibilità di svilupparsi in strutture agili, efficienti, capaci di rispondere sia alle esigenze del mercato che a quelle sociali, intrecciando quindi gli elementi comuni, promuovendo anche la necessaria diversificazione produttiva; che punti al potenziamento delle tante forme possibili di diffusione, che sono la condizione indispensabile per impedire concentrazioni monopolistiche e oligopolistiche; che si ponga lo stesso problema della conservazione in modo nuovo, concependola come un elemento – ricco di diversi valori, compreso quello economico – inserito nel quadro, capace di iniziative e di rapporti con tutti gli altri elementi, e non qualcosa di separato, di marginalizzato, di secondario.

Con una consapevolezza di base. In questa prospettiva, gli archivi di immagini in movimento possono avere un ruolo di grande rilievo, un ruolo non meramente conservativo, museale in senso antiquato, bensì dinamico: perché essi conservano una "materia prima" che è già di per sé preziosa, ma che può essere ulteriormente usata, rielaborata, ritrasformata, dal momento che siamo proprio nel cuore

dell'epoca della riproducibilità tecnica addirittura dell'opera d'arte, e quindi di una sua fruizione complessa che non ne intacca il valore originario. Molta parte di questa "materia prima" è quotidianamente salvata proprio da strutture come quelle emerse dalla ricerca effettuata; *ma tanta parte va distrutta*. Nelle culture che privilegiano l'oralità si dice che *quando muore un vecchio brucia una biblioteca*; ebbene, la distruzione della "materia prima audiovisiva" equivale *a chiudere occhi che hanno visto il passato*, impedendo anche ai nostri occhi di "guardarlo", alla nostra memoria di nutrirsi delle immagini di questo secolo, che ha conosciuto la nascita del nuovo straordinario linguaggio costituito dalle immagini in movimento: che ora tra l'altro può conoscere un nuovo sviluppo, aprire nuove possibilità espressive, informative, comunicative, proprio per il collegamento che nuove tecnologie gli consentono con altri linguaggi.

E proprio per finire con una proposta concreta, riproponiamo un primo obiettivo modesto, limitato, ma intanto fattibile con un costo anche assai modesto, utilizzando i dati raccolti dalla ricerca che abbiamo eseguito e aggiornato in questi anni, naturalmente insieme ad altre fonti e ampliando il campo stesso della ricerca: *la creazione di una banca-dati generale sugli archivi audiovisivi italiani*, disponibile per tutti, continuamente aggiornata, primo passo per un catalogo generale dell'audiovisivo italiano[19].

19 Altro strumento talmente indispensabile che c'è soltanto da meravigliarsi perché finora nulla sia stato fatto in questa direzione: e le diverse catalogazioni eseguite settorialmente sono ancora una volta scollegate tra di loro, dal momento che tra le strutture che le effettuano non esistono forme di coordinamento, partendo da quella minima della reciproca informazione.

Intervista sull'accesso e la fruizione degli archivi audiovisivi

Le risposte di Ansano Giannarelli

in Dossier *Un'inchiesta sull'accesso e la fruizione dei patrimoni audiovisivi*, a cura di Letizia Cortini e Antonella Pagliarulo, in *Il Mondo degli Archivi on line*, 3/2008 e 3/2010

Questa intervista è stata svolta nell'ambito della II edizione di una inchiesta promossa dalla Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, con il sostegno del Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione Cinema, e con la collaborazione di alcuni partner, tra cui il Centro sperimentale di cinematografia – Cineteca Nazionale, l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, inoltre alcune associazioni professionali, quali l'Associazione Nazionale Archivistica Italiana (Anai), l'Associazione Nazionale di Storia Orale, la Società di studi storici contemporanei (Sissco), la Società italiana per la storia dell'età moderna (Sisem). L'iniziativa, intitolata "La memoria audio-visiva: uso dei materiali filmici e sonori per la formazione universitaria e specialistica". Fu preparato un questionario specifico per i "conservatori" di patrimoni audiovisivi, quindi dei responsabili dei "servizi", ovvero dell'accesso a tali patrimoni, e un questionario per gli utenti. La Premessa che segue è di Ansano Giannarelli e le sue risposte ripercorrono numerosi dei temi già trattati in precedenti saggi, sebbene con una attenzione più esplicita agli aspetti relativi alle finalità della catalogazione dei documenti audiovisivi (non solo per scopi di riuso interno, ma per un accesso culturale diffuso, quindi per la formazione di ogni ordine e grado). Fondamentale la sottolineatura dell'impossibilità di seguire un unico modello di catalogazione per gli audiovisivi, per puntare, semmai alla interoperabilità. *(ndr)*

Premessa

Essendo stato presidente dell'Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico dal 1992 al 2004, partecipando alla sua attività, ed essendo tuttora nel Consiglio d'amministrazione della fondazione, scelgo di rispondere al questionario 2, e cioè dal "punto di vista dei fornitori dei servizi", anche se occorre ricordare che chi opera in un archivio audiovisivo è anche per forza di cose "utente" di altri archivi.

QUESTIONARIO 2

Il punto di vista dei fornitori dei servizi all'utenza:
la digitalizzazione e la rivoluzione degli strumenti di accesso ai patrimoni audiovisivi

1. Quali sono i principali strumenti di accesso per la consultazione del patrimonio audiovisivo dell'archivio o degli archivi audiovisivi da lei diretto/i, o in cui lavora, o con i quali ha collaborato? (cataloghi informatizzati e cartacei, altri strumenti)

L'Archivio Audiovisivo, fin dalla sua costituzione (1979), ha sempre considerato con particolare attenzione gli aspetti relativi alla consultazione: anche perché si tratta di un aspetto che connota un archivio proprio sotto il profilo della sua politica culturale. Sono state effettuate a questo proposito sperimentazioni ed elaborazioni, ispirate dalla creazione di strumenti di consultazione di largo uso. Quindi sono stati approntati in un primo tempo cataloghi a stampa tematici, e poi un catalogo informatizzato di metadati.

2. Quali sono le caratteristiche degli attuali software utilizzati per la catalogazione e quali quelle della piattaforma informatica utilizzata? Quali standard di metadati sono stati utilizzati?

Le caratteristiche del software sono state scelte in base ai criteri sopra indicati, e quindi in modo che alla consultazione intranet, presso lo stesso Archivio Audiovisivo, si accompagnasse anche la possibilità di una consultazione in rete. Il sistema scelto negli anni '90 fu quello connotabile dal riferimento "highway"; ora è in corso una trasformazione della banca dati secondo il sistema"*xdams*". Ma quello che mi preme sottolineare riguarda i metadati. Nella costruzione della scheda di catalogazione, ci si è ispirati a una concezione dei documenti filmici rispondente alla definizione di film che c'è nell'art.1 dello statuto della F.I.A.F. (Fédération Internazionale des archives du film): "*per film s'intende qualsiasi registrazione di immagini in movimento, eventualmente accompagnate da suoni, su qualsiasi supporto esistente /pellicola, videonastro, videodisco) o da inventare*". Conosco le contestazioni a questa definizione. A mio parere essa ha il merito di respingere ogni gerarchia di genere, supporto, durata. È stato pertanto studiato un modello di scheda che consentisse l'introduzione

di metadati (anagrafici, tecnici, di contenuto) applicabili a tutte le tipologie di documenti filmici. Voglio rilevare che in questa concezione ha avuto un forte peso il fatto che l'Archivio Audiovisivo opera soprattutto nel settore del film documentario e della documentazione, dove le forme sono molto più varie di quelle imposte dal sistema industriale-commerciale ai film di finzione (che sarebbero soltanto quelli mediamente di 01:30:00, destinati alle sale cinematografiche!).

3. In quale percentuale il patrimonio audiovisivo è stato finora catalogato? Con quale tipo di catalogazione? (sintetica, analitica, differenziata a seconda della tipologia di documenti, dei contenuti?)

Da quel che mi risulta, la percentuale di documenti filmici catalogati è intorno al 75%. I tipi di catalogazione sono diversi, soprattutto per quanto riguarda la descrizione dei contenuti. Si va da una catalogazione molto sintetica a una catalogazione in cui il documento filmico è descritto praticamente inquadratura per inquadratura, con l'indicazione della durata tramite time-code (che facilita anche l'individuazione del punto in cui si trova la singola inquadratura). La descrizione visiva riguarda soprattutto i contenuti, piuttosto che alle modalità linguistiche in cui i contenuti sono trattati: e questo è un aspetto in cui sarebbe necessario intervenire, anche con interventi formativi per i catalogatori (o documentalisti, o archivisti): riprendo questa questione nella risposta alla domanda 5. La descrizione sonora indica i vari tipi di sonoro (parlato, musica, rumori): per le interviste, si va da una descrizione sintetica dei temi trattati a una trascrizione completa con riferimenti al time-code delle immagini. La scelta delle diverse modalità di catalogazione è dovuta a ragioni diverse, necessità di una catalogazione sintetica generale, priorità delle catalogazioni analitiche in funzione di lavorazioni e di progetti.

4. Quali sono gli standard di riferimento per la catalogazione/descrizione dei documenti?

Il riferimento principale è dato dalle "Regole di catalogazione F.I.A.F. per gli archivi di film". di cui l'Archivio Audiovisivo ha pubblicato nel 1995 la prima traduzione integrale nel volume *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione,* da tempo

esaurito. Era stata prevista una nuova edizione con le norme F.I.A.F. revisionate. Naturalmente – essendo quelle norme concepite soprattutto in funzione dei film di finzione – in esse si può rilevare il prevalere di una concezione del film come-prodotto-opera, nella cui descrizione prevalgono gli aspetti linguistico-estetici piuttosto che quelli derivanti dalla considerazione di un film come documento (su questa distinzione ritorno nella risposta alla domanda successiva), Quindi nella elaborazione dell'Archivio Audiovisivo sono stati introdotti elementi nuovi, più pertinenti al film documentario e di documentazione, come per esempio un approfondimento della categoria di "prodotti finiti" e "prodotti non finiti".

5. Nel progettare l'architettura dei cataloghi informatizzati e nel mettere a punto i tracciati catalografici a quale modello, od obiettivo di valorizzazione si è fatto riferimento?

Non so se si possa parlare di "modelli", semmai di "obiettivi". Il testo filmico ha una natura complessa. È prodotto espressivo e in certi casi opera d'arte, e sotto questo profilo correttamente dovrebbe essere oggetto di una disciplina come l'estetica. È documento della materia trattata visivamente (ma anche sonoramente): luoghi, personaggi; inoltre è documento di se stesso, della sua tecnologia, del suo processo produttivo. Quindi, proprio perché l'interesse dell'utenza verso un testo filmico si manifesta in forme diverse, l'obiettivo della catalogazione dovrebbe essere quello di offrire informazioni sia sul prodotto espressivo (e quindi sul linguaggio) che sul documento (che sollecita l'attenzione per i contenuti e per gli aspetti tecnico-produttivi).

6. Di quali esigenze si è tenuto conto, e quindi a quale utenza e a quali servizi si è soprattutto pensato? (alle esigenze di gestione dell'archivio, a quelle di una utenza generica e quindi molto differenziata, etc.)

Come già indicato nella risposta alla domanda 2, la catalogazione è uno strumento la cui concezione dipende da una scelta politico-culturale complessiva. Quella che l'Archivio Audiovisivo ha compiuto fin dalla sua costituzione è quella di conservare i documenti filmici per farli conoscere (uso) e per farli riusare (ri-uso). Quindi l'"intenzione" della catalogazione elaborata dall'Archivio

Audiovisivo è sempre stata quella di renderla utilizzabile per la consultazione non soltanto funzionale quindi alle esigenze interne dell'Archivio Audiovisivo stesso e alle tradizionali utenze specialistiche (ricercatori professionisti del settore audiovisivo, studiosi di cinema, storici), ma anche da un'utenza larga, diffusa, dei cittadini interessati alla consultazione di questo nuovo tipo di documenti, e in primo luogo i docenti e gli studenti della scuola. Ed è una utenza in continuo ampliamento in rapporto alla diffusione delle nuove tecnologie.

7. Le altre tipologie documentarie eventualmente presenti nel vostro archivio (documenti cartacei, libri, fotografie, oggetti) sono oggetto di recupero, schedatura, valorizzazione in appositi database, consultabili in futuro anche on line?

Nelle riflessioni condotte nell'Archivio Audiovisivo sulla catalogazione, si è prestata una particolare attenzione a tutta la documentazione – prevalentemente cartacea, ma che può essere anche grafica, fotografica, sonora, ecc.. – che accompagna il processo produttivo di un film nelle sue diverse fasi (progettazione ideativa e produttiva, preparazione, raccolta dei materiali, montaggio, edizione, diffusione). L'auspicio è quello di corredare ogni documento filmico dei documenti non filmici che lo riguardano, con le opportune soluzioni informatiche per i collegamenti e la consultazione on line.

8. Gli eventuali differenti database sono colloquiabili tra loro? Si possono consultare contemporaneamente e/o trasversalmente?

Nel software *highway* era stata prevista e realizzata una sezione anche per i documenti cartacei; ritengo che sia stata mantenuta nel passaggio al sistema *xdams*.

9. Quali sono i vostri progetti futuri riguardanti le possibili evoluzioni degli attuali strumenti di accesso e valorizzazione dei patrimoni audiovisivi?

Credo che la prospettiva da perseguire sia quella della messa in rete non soltanto dei metadati, ma dei dati stessi, ossia le immagini e i suoni. È tutta la previsione dell'integrazione e della valorizzazione nella rete del materiale audiovisivo, come componente centrale del-

la multimedialità (e quindi con una posizione di rilievo insieme agli altri *media*) che spinge in questa direzione. È anche ipotizzabile uno sviluppo dei sistemi di riconoscimento informatico delle immagini stesse, che oggi è ancora in una fase sperimentale.

10. Ritiene utile e importante la condivisione di strumenti di accesso tra archivi audiovisivi, e l'interoperabilità delle piattaforme informatiche, nella prospettiva, grazie alla colloborazione con le istituzioni governative, di rendere quanto meno consultabili le descrizioni dei patrimoni audiovisivi italiani?

I rapporti tra gli archivi audiovisivi, per quel che riguarda i metodi di catalogazione, hanno una lunga storia. Agli inizi c'era perfino chi proponeva – con un evidente spirito autoritario – l'obbligo di adozione di un'unica metodologia di catalogazione! Probabilmente quell'inizio non aiutò la ricerca di forme di interoperabilità, che invece resta un obiettivo fondamentale per la valorizzazione del patrimonio audiovisivo, nell'interesse dei singoli archivi. Il panorama si presente oggi come molto diversificato nei sistemi adottati, e quindi ancora maggiore è l'esigenza di un accordo in questa direzione tra gli archivi: e in questa prospettiva una funzione fondamentale di stimolo, coordinamento e anche assistenza dovrebbe essere svolta dalle istituzioni. L'Archivio Audiovisivo ha già partecipato a un progetto per sperimentare forme di interoperabilità tra archivi di documenti diversi, come quelli cartacei e quelli audiovisivi; e da anni ha iniziato un'opera di censimento degli archivi audiovisivi, costituendo un'apposita guida che ha avuto edizioni sia cartacee che informatiche on line: un'attività tra l'altro nella quale l'Aamod ha sperimentato una condizione di "utenza", "visitando" centinaia di archivi audiovisivi censirti (circa 250: ma oggi sono sicuramente molti di più).

11. Sarebbe disponibile a collaborare alla costruzione di un portale italiano di accesso, con una unica interfaccia, ai database degli archivi audiovisivi e quindi alla consultazione parziale o integrale dei loro patrimoni?

L'Archivio Audiovisivo ha elaborato, durante la mia presidenza, una proposta per la realizzazione di un Portale che potrebbe essere un luogo virtuale nel quale gli archivi si incontrano, ma soprattutto

l'utenza è facilitata nell'approccio con gli archivi (molti dei quali sono sconosciuti ai più). La collaborazione delle istituzioni è una condizione assolutamente necessaria, Ma occorre anche uno sforzo per superare una tendenza tipica degli archivi a rinchiudersi in se stessi, così come è bene fare attenzione che non si manifestino velleità egemoniche da parte di nessuno. Condizioni essenziali dell'interoperabilità è il rispetto reciproco l'uguaglianza tra gli archivi a prescindere dalle loro dimensioni: che sono due principi di semplice democrazia. Questo luogo virtuale potrebbe anche avere una funzione per mantenere aperto un confronto permanente, oltre ai convegni e ai seminari, su una serie di questioni centrali per la vita degli archivi: che cosa conservare e come conservare, come svolgere un'azione utile per una soluzione del copyright ragionevole e non autoritaria o punitiva, la formazione del personale archivistico audiovisivo e multimediale, ecc.

12. Il suo istituto ha partecipato a progetti europei o internazionali di valorizzazione e fruizione dei patrimoni audiovisivi? Se sì, a quali? E qual è stato il contributo della struttura da lei diretta?

L'Archivio Audiovisivo si è mosso in questa direzione, e ha sviluppato anche un'azione nei confronti di altri archivi europei affini all'Aamod come tematiche prevalenti, organizzando numerosi incontri internazionali: ma i risultati non sono stati all'altezza degli sforzi fatti: forse anche per lo squilibrio esistente tra intenzioni e possibilità operative concrete. L'unico progetto europeo di un certo rilievo in cui l'Archivio Audiovisivo è stato capofila, in collaborazione con istituzioni italiane ed europee [Amsab (Belgio), Institut CGT d'histoire sociale (Francia), Národní filmový archiv (Rep. Ceca), Tyovaen arkisto (Finlandia) e la Discoteca di Stato (Italia)] è la realizzazione, con il contributo della Commissione Europea - Direzione Generale Cultura ed Educazione, di un sito dedicato al Primo maggio, *MayDayNet*.

APPENDICE

Il trattamento di un "fondo" filmico *speciale*

Fondo cinematografico USIS dell'Archivio Centrale dello Stato

Relazione sulla catalogazione, sul condizionamento, sulla conservazione

a cura di

Ansano Giannarelli
con la collaborazione di:
Paolo Di Nicola
Elisabetta Segna
Mauro Zaccaria

Roma, 1992

Quella che segue è una delle ultime relazioni (la più articolata ed esaustiva anche in merito al progetto generale), svolta con il coordinamento di Ansano Giannarelli, riguardante le complesse fasi delle attività di restauro e catalogazione di un "tesoro" cinematografico: i film dell'*United States Information Service di Trieste (USIS)*, recuperati nel 1984 nell'ambito dei lavori della commissione di sorveglianza sull'archivio del Commissariato del Governo nella Regione Friuli Venezia Giulia e versati all'Archivio di Stato di Trieste. I film furono poi inviati nel 1987 all'Archivio Centrale dello Stato a Roma, che si avvalse allora della consulenza e della collaborazione della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico proprio per il restauro e la descrizione, nonché l'ordinamento del "fondo". Nel 2007 fu pubblicato dal Ministero per i beni e le attività culturali, nella collana Strumenti, il volume *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)* a cura di Giulia Barrera e Giovanni Tosatti. Infine nel 2009 gli "originali" sono stati restituiti all'Archivio di Stato di Trieste. *(ndr)*

Indice

1. Osservazioni sui documenti

2. Sulla metodologia di catalogazione

3. Note tecniche sui materiali

4. Note sulla conservazione

5. La questione del copyright

6. Diario del lavoro svolto

7. Elenco completo dei titoli

1. Osservazioni sui documenti

Il completamento della catalogazione conferma sostanzialmente le osservazioni fatte in corso d'opera, a proposito del notevolissimo interesse sotto tanti punti di vista del fondo cinematografico dell'Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS).

1.1. Esso appare costituito da film di origine italiana e straniera (soprattutto USA, ma anche di alcuni altri paesi europei): film che furono utilizzati anche in Italia, soprattutto nell'epoca del dopoguerra, nel quadro della complessiva operazione "piano Marshall" riguardante tutta l'Europa occidentale. Sotto il profilo temporale, è una produzione databile tra gli anni 1945-1959, anche se vi sono compresi film precedenti e (pochi) posteriori.

Questo tipo di film era diffuso allora in modo particolare dalle sezioni USIS (United States Information Service), organismo con compiti prevalenti allora si diceva di "informazione/propaganda", oggi si direbbe anche d'"immagine": la loro diffusione era finalizzata a determinare evidenti orientamenti psico-politico-culturali di accettazione e appoggio del piano Marshall con tutti i suoi significati politici (oltre che economici).

Il fondo evidenzia anche la sua origine territoriale, attraverso diverse informazioni: esso proviene da Trieste, e più esattamente da quella particolare configurazione giuridica che fu appunto il Territorio Libero di Trieste. È una origine che varrà la pena di descrivere, dal momento che essa si configura come un'altra circostanza di rilievo, da valutarsi con attenzione, per le analisi che essa consentirà.

È quindi una produzione che presenta un grande interesse storico-documentario sia per i veri e propri significati e aspetti storici e politici, ma anche per quelli audiovisivi, perché l'analisi semiologica dei documenti rivela l'utilizzazione di tutta la gamma espressiva offerta dal mezzo audiovisivo, senza timori di fondere anche generi tradizionalmente separati come la fiction e la non fiction.

La catalogazione descrittiva dei contenuti andrà quindi approfondita – anche ricorrendo a specialisti – in modo da compiere una ulteriore analisi di questo fondo, oltretutto per una sua corretta valorizzazione.

1.2. I film si possono definire – con terminologie d'uso in ambito cinematografico, anche se un po' approssimative e generiche – *cortometraggi e cine-attualità*. Molto ampio il campo tematico, che in alcuni casi riguarda sia gli Usa che l'Italia, in altri invece alternativamente l'una o l'altra nazione: attività industriali, agricole, del terziario, dell'artigianato; la ricostruzione dell'economia italiana; l'organizzazione sociale e politica degli Usa; momenti della "guerra fredda"; condizioni di vita nei paesi dell'est europeo; divulgazioni di varie discipline scientifiche; sport; questioni riguardanti la difesa e le forze armate; descrizioni didattiche molto dettagliate di mestieri e operazioni tecniche, ecc.: insomma – senza voler qui riassumere le sintesi delle schede – una varietà di argomenti e materie e soggetti che è essa stessa, nel suo eclettismo, un elemento degno di studio nell'ambito di quell'attività di informazione-propaganda cui s'è sopra accennato.

1.3. Accanto all'interesse storico-documentario per il fondo nel suo complesso e per i contenuti dei suoi singoli film, va indicato anche quello più specificamente audiovisivo: l'analisi semiologica dei documenti rivela l'utilizzazione di tutta la gamma espressiva offerta dal mezzo audiovisivo: e quindi i film sono a volte "documentari" nel senso tradizionale (secondo una definizione "grossolana", come la giudicava John Greerson, l'importante autore inglese che ha dato un contributo decisivo alla fondazione anche teorica del cinema di documentazione sociale); molto spesso usano la tecnica della "ricostruzione" documentaria, con confini che sono molto indefiniti rispetto alla fiction, peraltro in certi casi usata esplicitamente per raccontare storie e situazioni della vita reale; ci sono anche esempi che anticipano le tendenze televisive o ne sono già l'espressione; c'è qualche caso di film d'animazione, ecc.

Quindi anche all'aspetto tecnico-linguistico dei materiali del fondo sarà opportuno prestare un'attenzione particolare, attraverso uno studio puntuale e circostanziato, che utilizzi tra l'altro la possibilità offerta dal fondo di comparare prodotti audiovisivi tendenzialmente di carattere "documentario" di due nazioni, gli Usa e l'Italia. Da questo punto di vista il fondo "invita" anche – per così dire – a usarlo come ulteriore strumento d'indagine (non inedito, ma certamente poco praticato) per approfondire il rapporto complessivo tra due

cinematografie che in quel periodo proponevano – soprattutto nella fiction – film radicalmente diversi.

Da questi approfondimenti potranno provenire anche supplementi di dati e informazioni anagrafiche dei film, per integrare le assenze di indicazioni, nei documenti esaminati, che sono più frequenti: quelle relative agli autori, ai produttori, all'anno di produzione; e magari anche per sostituire ai "titoli assegnati" (in presenza di prodotti incompleti di parti iniziali) i "titoli propri".

2. Sulla metodologia di catalogazione

2.1. La catalogazione informatica adottata dall'AAMOD e quindi adoperata anche per questa catalogazione utilizza il software ISIS/Vision.

È perciò corretto fornire alcune informazioni e fare alcune osservazioni in proposito.

Il software ISIS/Vision è nuovissimo, ed è tuttora in una fase di verifica, anche se nasce da una serie di esperienze concrete e ha un fondamento robusto.

Esso infatti è una evoluzione di ISIS, programma biblioteconomico raccomandato dall'UNESCO e quindi in linea sia con il SBN che con le ISBD/NBM. È pertanto compatibile a livello internazionale con altri sistemi di archiviazione.

La sua vocazione è quella di essere uno strumento dedicato alla catalogazione di materiali audiovisivi, pur mantenendo analogie concettuali e lessicali con i sistemi, ampiamente sperimentati e utilizzati, per i materiali librari.

Per l'impianto, la messa a punto e la sperimentazione di ISIS/Vision è nato presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri un comitato – che sarà a breve formalizzato con decreto istitutivo – composto da importanti enti pubblici e privati, tra i quali i maggiori archivi audiovisivi italiani: Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico - Biennale di Venezia - Centro Audiovisivo Regione Lombardia - Centro Cinematografico Audiovisivo Regio-

nale - Regione Lazio - Centro Teatro Ateneo - Cineteca di Bologna - Cineteca Nazionale - Discoteca di Stato - Istituto Ricerca Documentazione Scientifica del CNR - Istituto Luce - Mediateca Toscana - RAI Radiotelevisione Italiana - Regione Umbria.

Si tratta quindi del primo progetto di standardizzazione su scala nazionale degli archivi dell'immagine: e di ciò non potranno non tenere conto quanti altri operano o si accingono a operare in questo settore, se non altro per assicurare possibilità minime di interconnessione.

Sarà naturalmente necessario per l'ACS dotarsi al più presto del software usato per la documentazione informatica del suo fondo di prodotti audiovisivi, acquisendone le autorizzazioni dagli aventi diritto, in modo che la catalogazione compiuta dall'AAMOD possa essere utilizzata dinamicamente in tutte le sue possibilità e potenzialità, dalle opzioni di ricerca e di consultazione che il programma consente all'arricchimento dei dati.

2.2. ISIS/Vision prevede quattro aree:
a. anagrafica - b. tecnica - c. descrizione del contenuto d. note.

a. L'area *anagrafica* prevede informazioni di identificazione dell'oggetto audiovisivo, sia esso in copia unica che in più copie.

b. L'area *tecnica* prevede informazioni – relative ai materiali originali di ripresa, ai materiali di lavorazione e alle diverse copie – per quanto riguarda tipologie, standard, formati, ecc. Quest'area prevede anche un "codice qualità" di ciascuna copia, e una più dettagliata valutazione di specifici aspetti sotto questo punto di vista: presenza di difetti per quanto riguarda l'immagine, il sonoro, il supporto, ecc.; sono previste anche indicazioni di possibili procedimenti di ripristino e restauro.

c. L'area di *descrizione dei contenuti* è composta da un ABSTRACT (breve sintesi descrittiva del contenuto del documento audiovisivo) e dai DESCRITTORI (parole-chiave), suddivisi secondo DATE, LUOGHI, EDIFICI, NOMI PROPRI, NOMI COMUNI. I descrittori alimentano un glossario che tende a posteriori a costituire un thesaurus di termini controllati.

I descrittori riguardano gli oggetti (in senso lato) visibili nel documento, i suoni ascoltabili nel documento, i concetti esposti nel documento. Essi hanno quindi sia carattere connotativo che denotativo.

d. L'area *note* comprende soprattutto informazioni per così dire "esterne" al documento (talvolta preziose come per esempio tutte le notizie contenute sui vecchi contenitori di metallo per le pellicole cinematografiche: nomi delle produzioni, dei laboratori, dati sulla circuitazione, ecc.), nonché quelle informazioni che si considerano utili per la conoscenza del documento, ma che non possono essere ricondotte da una grande varietà a una sintesi.

2.3. Questa che segue è la trascrizione integrale della scheda ISIS/Vision, ed è il risultato di una serie di verifiche e di aggiustamenti, per i quali è stato prezioso il contributo di Claudia Pantanetti, del Centro ricerche e documentazione arti visive del Comune di Roma.

Archivio VISION

titolo

titolo proprio
complemento di titolo
titolo assegnato
titolo d'uso
titolo originale
complemento di titolo originale

titolo serie
numero puntata
titolo orig. serie
titolo parti

codice prodotto
fiction - non fiction - misto
finito - non finito
completo - incompleto

produzione e realizzazione

nazione d'origine
lingua doc.visionato
lingua originale
datazione
produzione
realizzazione
distribuzione
area del copyright

autori

regia
soggetto
organizzazione
scenografia
fotografia
suono
montaggio
musica
cast
edizione

Dati tecnici copia visionata, altre copie e materiali di ripresa

tipologia supporto
pellicola - videoregistrazione
videodisco - audioregistrazione

durata
lunghezza

b/n colore bn - colore - misto

muto/sonoro

tecnica suono
tipo sonoro parlato
[fuori campo

musica
rumori

codice qualità [BUONA - DISCRETA - MEDIOCRE - PESSIMA
della copia [(indicazione difetti specifici)
visionata [(ind.di ripristino e restauro conservativo)

note tecniche

altre copie

materiali ripresa

note sul documento

Descrittori

nomi comuni
persone/enti
luoghi
edifici/eventi
date

Abstract

catalogazione (data)
codice Archivio
data acquisizione
provenienza
collocazione
N. magazzino
condizioni di disponibilità

2.4. L'AAMOD ha aderito all'ipotesi dell'uso di ISIS/Vision con l'intenzione che questo modello di scheda informatizzata sia usabile per tutti i materiali audiovisivi, senza alcuna distinzione (prodotti a tecnologia cinematografica/videomagnetica; fiction/non fiction; finiti/non finiti; ecc.), per evidenti ragioni di praticità.

Questo obiettivo andrà raggiunto attraverso un'approfondita

e progressiva sperimentazione, anche al fine di introdurre nella scheda (se necessario) eventuali modifiche migliorative (che naturalmente non ne pregiudichino la struttura). Nel quadro dei rapporti esistenti tra AAMOD e ACS, e sulla base della convenzione stipulata, sarà nostra cura tenere l'ACS aggiornato sui risultati progressivi della sperimentazione. In relazione a quanto sopra, c'è da sottolineare che la catalogazione informatica dei documenti – che nel nostro caso sono audiovisivi – consente per la sua stessa natura di essere sempre "aperta": di permettere cioè l'introduzione di nuove informazioni, l'integrazione e/o la correzione di quelle già presenti, diventando immediatamente consultabili e quindi acquisibili.

Questi gli aspetti più meritevoli di essere esaminati con particolare attenzione:

- la produzione audiovisiva a tecnologia videomagnetica;
- le diverse copie di un singolo prodotto;
- i materiali di ripresa e di lavoro.

Il primo di questi aspetti non riguarda il fondo audiovisivo dell'ACS, composto per la totalità di prodotti a tecnologia cinematografica (ma potrà riguardarlo se si verificherà un'auspicabile operazione di duplicazioni videomagnetiche). Gli altri due aspetti sono invece presenti – seppure in misura molto limitata – nel fondo ACS, e sono stati trattati in modo adeguato all'elaborazione raggiunta, inserendo le necessarie informazioni (anche per consentire una successiva eventuale diversa collocazione di tali dati nella scheda).

2.5. Per quanto riguarda il catalogo cartaceo che accompagna questa relazione, esso contiene una sintesi dei dati, effettuata direttamente dalla scheda informatizzata. In quanto tale, va considerato come una versione di stampa non definitiva e in quanto tale non destinata a una diffusione.

È auspicabile una versione del catalogo re-impostata graficamente (con un apposito programma) che consenta la sua disponibilità esterna a fini di consultazione: il catalogo a stampa è infatti uno strumento utilissimo per una conoscenza diffusa e generalizzata dei dati che contiene, anche perché il sistema complessivo di banche

dati, reti informatiche, interconnessioni, ecc. è ancora molto limitato ed esclusivo.

3. Note tecniche sui materiali

3.1. Un'altra osservazione – già fatta nella prima fase della catalogazione e confermata alla sua conclusione – riguarda la natura tecnica di questi documenti.

Essi appaiono essere tutti film in pellicola: quasi sempre positiva (16 e 35 mm), con qualche raro caso di pellicola negativa e invertibile; perciò – e facendo necessariamente astrazione (per carenza in questa fase di informazioni documentate in proposito) da eventuali copie esistenti altrove – si tratta di *copie da considerarsi uniche per l'ACS.*

Si pone quindi la necessità di una grande cautela nell'uso di questi documenti, soprattutto per quanto attiene a visioni in moviola e a proiezioni, dato che lo stato di conservazione presenta rischi di deterioramento se non si osservano particolari attenzioni.

E si pone conseguentemente l'esigenza di effettuare una serie di operazioni che da un lato consentano di evitare l'immobilizzazione del fondo, e dall'altro intervengano su aspetti "critici" dei materiali, in modo tale da non pregiudicarne la "normale" conservazione (per la quale si veda la relazione al punto 7).

3.2. Si è già indicata, a conclusione della prima fase di catalogazione, la necessità di approntare copie videomagnetiche, tramite telecinema, di tutti i documenti del fondo, in modo da assicurare la possibilità di una consultazione anche ripetuta dei documenti senza danno per la loro integrità.

È consigliabile che venga effettuata una trascrizione su bobine da un pollice come masters e quindi su videocassette VHS da utilizzarsi per la consultazione.

3.3. Nell'area tecnica della catalogazione sono contenute informazioni sulla qualità dei documenti e sui difetti tecnici che essi presentano.

Da tali informazioni emerge la necessità di effettuare le seguenti operazioni tecniche (che in certi casi riguardano la totalità dei documenti e in altri invece una loro quota):

a. rifacimento di giunte
b. ricostruzione definitiva di perforazioni mancanti
c. rigenerazione
d. lavaggio

È opportuno che queste operazioni siano compiute prima della trascrizione su supporto videomagnetico.

4. Note sulla conservazione

4.1 Obiettivo

Le presenti note si propongono di fornire informazioni essenziali sulle condizioni di conservazione del fondo di materiali audiovisivi denominato per sintesi "fondo ACS".

4.2 Tipologie dei materiali

Ci si riferisce a materiali audiovisivi consistenti in pellicole cinematografiche a 16 e 35 mm, con supporto in acetil-cellulosa (o acetato), che appaiono nella quasi totalità essere copie positive, con qualche caso di pellicola invertibile e negativa; per la maggioranza con sonoro ottico incorporato, in certi casi mute (con qualche presenza di sonori incisi su magnetico).

4.3 Il problema dell'infiammabilità

I materiali del fondo ACS – anche quelli prodotti in anni antecedenti al 1950, anno di diffusione della pellicola a base acetato – hanno quindi un supporto che è denominato "safety film", "film di sicurezza", nel senso che esso ha consentito di ovviare ai pericoli derivanti dall'impiego di pellicole con supporto al nitrato, facilmente infiammabili.

Infatti la pellicola all'acetato non è più infiammabile della carta; non è suscettibile di combustione spontanea; da sola prende fuoco con difficoltà; in piccole quantità, sottoposta al calore non brucia, ma tende a sciogliersi.

Quindi di fatto non appaiono necessarie per questo tipo di materiali audiovisivi precauzioni antincendio particolari. Va notato però che le normative recenti in materia sono soggette a discrezionalità interpretative: per cui si consiglia di chiedere in proposito un parere tecnico al comando dei Vigili del Fuoco.

4.4 Condizioni permanenti di lunga conservazione

a. Bobine di pellicola

Vanno conservate in appositi contenitori.
Si è già provveduto alla sostituzione delle precedenti scatole metalliche con nuovi contenitori, sui quali sono state apposte le etichette con l'indicazione del titolo, del tipo di pellicola, del formato, della lunghezza, dell'edizione, del numero di rullo e del numero di archiviazione.

In rapporto a una decisione definitiva quanto ai criteri di numero d'inventario e di collocazione, sui bordi dei contenitori potranno essere scritti con pennarello indelebile i dati relativi.

In alcuni archivi si usa il sistema di inserire le bobine in buste di carta nera plastificata o addirittura in buste di plastica ermeticamente chiuse: e ciò soprattutto per impedire che il contatto della pellicola con l'aria provochi il processo di irrigidimento della pellicola stessa e la sua perdita di elasticità e flessibilità, oltre che per evitare infiltrazioni di polvere.

L'uso di questo metodo comporta però un accurato controllo periodico che non si determinino fenomeni di condensazione nelle buste, con produzione di umidità o addirittura gocce d'acqua dannosissime per la pellicola. (Si veda dopo: "c. Temperatura e umidità relativa").

Esistono opinioni invece diverse sul sistema di conservare le pellicole avvolte su rocchetti da proiezione metallici o di plastica. A nostro avviso, tale sistema è giustificato se le pellicole sono destinate a frequenti proiezioni tramite proiettori. Se invece le pellicole sono destinate a visione tramite moviola o a esami su un tavolo passafilm, è preferibile evitare tale sistema, usando invece un nucleo di plastica.

Per il fondo ACS – del quale si sconsiglia la proiezione in quanto si tratta di copie uniche: a meno quindi di duplicazioni in pellicola o in videocassetta – si è adottato il criterio di lasciarle avvolte su nuclei di plastica.

L'avvolgimento deve avvenire tenendo all'esterno il lato della pellicola con l'emulsione.

b. Scaffalature

Le scatole-contenitori delle pellicole devono essere conservate orizzontalmente, evitando sovrapposizioni di una all'altra oltre le 4-5 unità (per evitare fenomeni di schiacciamento).

Si suggerisce l'adozione di scaffalature in metallo, usando preferibilmente sistemi modulari. Le dimensioni ottimali di ogni piano/scomparto appaiono essere larghezza m.1, profondità cm. 50.

Sulle scaffalature potranno essere apposti cartelli con la indicazione di dati di collocazione.

c. Temperatura e umidità relativa

Trattandosi di pellicole positive sia in bianco/nero che a colori in acetato, la temperatura ottimale è di 12 gradi centigradi; l'umidità relativa deve mantenersi tra il 40% e il 60%.

È indispensabile che temperatura e umidità relativa siano costanti. S'impone quindi l'uso di apparecchiature apposite di condizionamento artificiale dell'aria, sia per assicurare queste condizioni che per tenerle sotto continuo controllo.

4.5 Procedure di conservazione

a. Condizioni tecniche dei materiali audiovisivi del fondo

Le condizioni tecniche dei singoli materiali audiovisivi del fondo ACS sono indicate in sintesi nelle schede di ciascun prodotto, insieme con le necessarie operazioni di restauro.

Si ribadisce in ogni caso quanto sopra già indicato: gli attuali materiali del fondo devono essere considerate copie uniche, almeno fino a una loro riproduzione che ne consenta la visione senza pregiudicarne o aggravarne le condizioni.

Le procedure di conservazione cui si accenna si riferiscono pertanto appunto a copie considerate come uniche, e quindi – in quanto tali – "masters" per eventuali riproduzioni.

b. Controlli periodici

È opportuno che almeno una volta l'anno i materiali audiovisivi siano controllati, svolgendoli su tavoli passafilm, esaminando le condizioni del supporto, verificando eventuali infiltrazioni di polvere, assicurandosi che non si siano verificate modifiche rispetto allo stato indicato nella scheda.

È consigliabile che tale controllo sia fatto da personale con competenze tecniche opportune nel maneggiare pellicole e attrezzature (il controllo dev'essere effettuato lentamente, passando non più di 600 metri l'ora, e facendo scorrere la pellicola nella piega mantenuta larga di un panno di velluto o di una pelle di camoscio).

Dal controllo potranno scaturire necessità di operazioni più sofisticate di analisi o d'intervento: e anche in questo caso è indispensabile una specifica competenza per valutarne il grado di urgenza e di opportunità.

Da quanto sopra detto emerge quindi la necessità che l'ACS si doti delle seguenti attrezzature:

a. un tavolo passafilm elettrico
b. panni di velluto e pelli di camoscio
c. matite dermografiche
d. rapidograph con inchiostro di china
e. presse Catozzo 16 e 35 mm.

In rapporto alle decisioni che l'ACS adotterà quanto a riproduzioni di copie d'uso e di visione, si potranno fornire le opportune informazioni su procedure, attrezzature e materiali riferiti alle tipologie di copie e relative tecnologie che saranno prescelte.

5. La questione del copyright

5.1. Mantengono tutta la loro validità le osservazioni fatte a con-

clusione della prima fase relativamente al problema dei diritti – di copyright – su questi film, e quindi dei "titoli" giuridici dell'ACS per la loro detenzione ma soprattutto sul loro uso.

Anche se le indicazioni contenute nei documenti (titoli di testa) o sui contenitori sono scarse a questo proposito, appare fondata l'ipotesi che si tratti di documenti audiovisivi di cui esistono proprietari dei diritti. È inoltre probabile che essi possiedano – nella maggior parte dei casi – anche masters originali e copie dei documenti stessi: e ciò sia in Italia (Istituto Luce, Rai) che all'estero; nei casi in cui ciò non fosse, aumenterebbe oggettivamente il valore dei documenti in possesso dell'ACS.

5.2. A nostro avviso non si pongono problemi sulla legittimità del possesso da parte dell'ACS di questi documenti; e neppure su un loro eventuale uso culturale, di studio, di consultazione interna.

5.3. Per quanto riguarda visioni e proiezioni esterne a carattere anch'esse culturale e non commerciale, possono porsi problemi di opportunità nei rapporti con i proprietari dei diritti, che appare conveniente identificare e rintracciare, in modo da ottenere le necessarie autorizzazioni a quest'uso.

5.4. Per un uso dei film che sia individuabile come "commerciale" (per esempio, proiezioni pubbliche a pagamento in sale cinematografiche; loro diffusione in reti tv o nel mercato "home video"; utilizzazione di parti come "materiali di repertorio" in altri prodotti audiovisivi, ecc.) è consigliabile stipulare accordi con i detentori dei diritti.

5.5. Pertanto, su tutto questo aspetto si suggerisce un approfondimento delle ricerche anagrafiche riguardanti i documenti sui quali al momento non si possiedono informazioni riguardanti l'area del copyright, e quindi una specifica analisi giuridica, ricorrendo alle competenze qualificate esistenti su questa materia.

6. Diario del lavoro svolto

6.1. Sintesi cronologica

data	*operazione*
12/7/90	Prima visione del fondo e sua analisi sommaria
aprile 1991	Pro-memoria AAMOD per l'inventariazione e catalogazione del fondo
ottobre 1991	L'ACS incarica l'AAMOD dell'inventariazione/ catalogazione del fondo
ottobre 1991	Elaborazione piano di attività
25/10/91	1° trasferimento da ACS ad AAMOD di n. 5 scatole contenenti 75 bobine
28/10/91	Inizio del lavoro di inventariazione e di catalogazione
29/10/91	2° trasferimento da ACS ad AAMOD di n. 5 scatole contenenti 67 bobine
15/11/91	3° trasferimento da ACS ad AAMOD di n.5 scatole contenenti 133 bobine
nov/dic.1991	catalogazione con rilevazione dati per conservazione e con adattamenti del programma informatico alle specifiche dei materiali audiovisivi del fondo ACS
2/12/91	Informatizzazione dei dati rilevati e stesura delle relazioni
11/12/91	4° trasferimento da ACS ad AAMOD di n. 5 scatole contenenti 85 bobine
13/12/91	consegna all'ACS dei materiali elaborati
16/1/92	5° trasferimento di n. 6 scatole contenenti 78 bobine

7/2/92	6° trasferimento di n. 6 scatole (130 bobine)
23/2/92	7° trasferimento di n. 8 scatole (110 bobine)
26/3/92	terminata visione e schedatura materiali
14/4/92	terminata informatizzazione dei dati

6.2. Analisi delle fasi

6.2.1. Dalle premesse all'inizio del lavoro

a. Una prima analisi sommaria del fondo era avvenuta nel mese di luglio 1990, nel quadro dei positivi rapporti di collaborazione tra ACS e AAMOD che furono in seguito formalizzati nella convenzione stipulata tra i due istituti nel mese di settembre 1990.
Fu verificato allora l'elenco del materiale costituente il fondo, redatto in precedenza a cura dell'ACS, con controlli a campione.

b. Nel luglio 1990, quando l'ACS manifestò la propensione a una catalogazione del proprio fondo audiovisivo, l'AAMOD redasse un "pro-memoria sulla inventariazione e catalogazione del materiale cinematografico dell'Archivio Centrale dello Stato".

c. Nell'autunno del 1991 l' intenzione dell'ACS divenne decisione, concretizzata poi nell'incarico formale del 24 ottobre 1991.

d. L'intero lavoro di inventariazione-catalogazione descritto in questa relazione, è stato affidato per il coordinamento al regista Ansano Giannarelli ed è stato eseguito dai documentalisti/ricercatori Elisabetta Segna e Mauro Zaccaria.

6.2.2. La fase di inventariazione e sistemazione dei materiali

a. Lo svolgimento del lavoro ha avuto luogo – come era obiettivamente necessario per ragioni operative – presso l'AAMOD, dove sono stati resi disponibili due locali con scaffali metallici per una corretta sistemazione dei film (anche se temporanea); con due tavoli passafilm 16/35 mm. per l'esame fisico dei materiali, con due moviole 16/35 mm. per la visione.

I due locali/moviole sono stati dotati del materiale tecnico di corredo (panni antistatici, presse, ecc.).

b. Come già messo in evidenza nella precedente sintesi cronologica, il lavoro ha avuto due fasi.
Nella prima fase, vi sono stati quattro arrivi di materiali audiovisivi dell'ACS:

1° arrivo: 5 scatole, 76 contenitori;
2° arrivo: 5 scatole, 67 contenitori;
3° arrivo: 5 scatole, 133 contenitori,
4° arrivo: 5 scatole, 85 contenitori,
per un totale di 20 scatole - 361 contenitori

Nella seconda fase, vi sono stati tre arrivi di materiali audiovisivi dell'ACS:
5° arrivo: 6 scatole, 78 contenitori;
6° arrivo: 6 scatole, 130 contenitori;
7° arrivo: 8 scatole, 110 contenitori,
per un totale di 20 scatole - 318 contenitori
Complessivamente, sono state inventariate 40 scatole con 679 contenitori.
Si è quindi seguita, in entrambe le fasi, la procedura descritta nei successivi paragrafi (c. - h.)

c. È stata effettuata una prima verifica dell'elenco ACS (numero di scatole e numero di bobine contenute in ogni scatola), per constatarne la corrispondenza.

A questo proposito è stato rilevato che alcuni contenitori erano vuoti.
Si è quindi attribuito un numero d'inventario progressivo ai singoli contenitori di bobine, da 1 a 514 assegnando lo stesso numero alle bobine che sul coperchio dei contenitori presentavano lo stesso titolo.

d. È stato via via compilato un elenco per titoli, con l'indicazione del numero di bobine per titolo e di eventuali più copie in cui esistono alcuni titoli.

e. I film, originariamente avvolti in rocchetti da proiezione, sono stati trasferiti su rocchetti adatti alla visione in moviola (nuclei), e quindi anche per tutte le eventuali operazioni di restauro, riproduzione, ecc., nonché per la conservazione a lungo termine.

f. Durante il trasferimento su rocchetti, si è operata una pulitura preliminare da muffa, polveri e sporcizia, mediante panno antistatico.

Si è anche provveduto – laddove necessario – alle operazioni che rendessero possibile la visione in moviola dei film, senza pregiudizio per la loro integrità: ripristino di giunte precarie, restauro di perforazioni rotte, aggiunta di pellicola statica in testa ai film per il caricamento in moviola, ecc.

g. Effettuata la visione (o quando necessario più visioni) per la rilevazione dei dati di catalogazione, ogni film è stato ricaricato in modo da essere pronto per ulteriori visioni, per operazioni in laboratorio di vario tipo (lavaggi, laccaggi, rigenerazioni, restauri, duplicazioni parziali o totali), nonchè per la conservazione a lungo termine.

h. Si è confermata l' ipotesi già fatta, relativa alla necessità di trasferire le bobine di pellicola in più idonei contenitori, sostituendo gli attuali contenitori in metallo, che appaiono spesso in condizioni precarie (ruggine, schiacciamenti, ecc.)

Si è però anche rilevata la necessità che siano conservate diverse informazioni sui materiali presenti in vari modi sulle vecchie scatole: sulle etichette, con indicazioni su titoli e laboratori; su foglietti incollati sul rovescio dei coperchi, con note tecniche di revisione delle copie; sul bordo dei coperchi o delle scatole, con parole a inchiostro che danno notizie su fonti, ecc.

Queste informazioni sono state inserite nella scheda informatizzata di ciascun film.

i. A questa fase e a queste attività (trasporto scatole, pulitura film, trasferimento su nuovi rocchetti-nuclei) hanno collaborato Fabrizio Moggia e Stefano Farioli.

7. Elenco generale dei film

[…]

Un'iniziativa di memoria attiva: conservare migliaia di ore di film del Movimento Social Forum (2001)

Questo documento, di cui è stato ideatore, come progetto, Ansano Giannarelli, in collaborazione con Paola Scarnati e altri collaboratori dell'Archivio audiovisivo, è significativo, nella sua veste di "appello", della politica culturale dell'Aamod. La gestione di questo organismo per molti anni da parte di Ansano Giannarelli e Paola Scarnati in particolare ha determinato scelte importanti in linea con quanto emerso già nel primo testo di apertura di questa pubblicazione, risalente al 1981, relativo alle finalità di un "archivio audiovisivo", tra cui la raccolta e la salvaguardia della documentazione filmica, anche "spontanea" ed amatoriale, di carattere sociale, degli eventi collettivi politici. L'incremento di un archivio "vivo" avviene, secondo l'ottica di Ansano, anche attraverso questi strumenti e queste pratiche, e il materiale documentario audiovisivo non riguarda un passato chiuso, ma una memoria che si attualizza tutti i giorni e che nell'oggi, e nei suoi drammi, diventa occasione di azione politica, di militanza, di esercizio di democrazia. *(ndr)*

La documentazione audiovisiva di eventi della realtà ha avuto recentemente – nella sua evoluzione – quello che si può considerare un vero e proprio *salto di quantità-qualità*. C'è chi sostiene che il G8 di Genova del luglio scorso sia l'evento più documentato con le immagini da quando esiste il cinema. Non c'è dubbio che si tratti di centinaia, forse migliaia di ore di immagini in movimento e di suoni. E anche se nessuno sa quante erano le videocamere presenti in quei giorni, forse per la prima volta nella storia sociale collettiva un evento di quell'importanza e di quelle dimensioni è stato documentato con le immagini e i suoni non soltanto dagli *osservatori* (i tradizionali apparati televisivi, ma anche – com'è consuetudine da tanto tempo – operatori della polizia e dei carabinieri, e positivamente gruppi di importanti autori-cineasti, com'è avvenuto altre volte nel corso di eventi degli anni '80 e '90), ma dagli stessi *protagonisti*, tra i quali tantissimi erano "dilettanti" che agivano come singoli, e da giovani filmakers collegati con tv locali, gruppi, associazioni, circoli, strutture.

Siamo quindi in presenza di un punto di svolta anche per un aspetto di straordinaria importanza com'è quello della moltiplicazione dei punti di vista audiovisivi di documentazione della realtà.

Un processo che era in corso, sviluppatosi negli anni precedenti, che coinvolge soprattutto i giovani e che si manifesta come una loro specifica forma di produzione culturale, a Genova è esploso.

Però, l'esperienza compiuta in vent'anni di attività dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ci fa temere due pericoli.

Il primo consiste nella *difficoltà o impossibilità di conoscenza dei luoghi di conservazione dei documenti filmici in questione e della loro possibilità di consultazione.*

Il secondo è quello di una perdita e di una dispersione – soprattutto nel tempo – non solo e non tanto dei "prodotti finiti", ma di tutto il resto del materiale, quantitativamente molto ingente e di rilevante valore storico (non si tratta di "doppi", come nella fiction!). È già avvenuto molte volte: forse qualcuno si ricorda la dispersione di molti documenti filmici del '68 e la sparizione della documentazione televisiva sull'"autunno caldo". Ci preme tra l'altro richiamare l'attenzione sul fatto che – sotto il profilo del *valore documentario* – non c'è differenza tra "prodotti finiti" (i film video che sono stati o saranno montati, nell'autonomia evidente dei punti di vista) **e** "prodotti non finiti" (le registrazioni intere non elaborate).

A nostro avviso si tratta quindi di fare attirare l'attenzione di tutti sulla necessità di costruire un progetto che promuova due obiettivi fondamentali:

- *la conoscenza della documentazione* (dov'è, chi la possiede, quali le disponibilità alla consultazione, quali le condizioni per usarla, quali controlli sugli usi)

- *la pratica di corrette metodologie di conservazione.*

Da parte nostra, prendiamo due iniziative:

1. l'apertura nel nostro archivio di un "fondo" permanente in cui assicurare la conservazione e la catalogazione dei documenti filmici (VIDEOCASSETTE) che i realizzatori dei documenti filmici

relativi al G8 di Genova decideranno di depositare presso di noi con una nostra disponibilità a effettuarne copie;

naturalmente ciò si estende anche alle registrazioni audiovisive da Seattle a oggi, e a quelle che il movimento no-global continuerà a produrre nel futuro);

2. l'apertura sul nostro sito web (aamod.tin.it) di una banca-dati contenente LE INFORMAZIONI che ci perverranno su tali materiali che i realizzatorti intendano conservare presso se stessi.

Nella banca dati saranno naturalmente presenti e attivi anche tutti i *link* con strutture che conservino anch'esse materiali e/o informazioni; in questo modo ci auguriamo che si costruisca nei fatti una *rete* che consenta una conoscenza generale dei documenti e dei loro luoghi di conservazione; *i primi link riguardano Carta e Terzo cinema, con cui abbiamo iniziato questo percorso.*

A questo proposito vogliamo chiarire che non c'è nessuna intenzione da parte nostra di assumere posizioni egemoniche nella raccolta e nell'uso di questi materiali filmici. Siamo convinti che questa nuova modalità di produzione culturale individuale e collettiva apra una serie di importanti questioni teoriche e pratiche: usi politici, usi culturali, usi artistico-estetici, usi commerciali; interessi dei network tv; questioni di riservatezza; copyright e relative dimensioni economiche; prospettive di diffusione "alternativa" nelle reti, e tanti altri. Siamo anche convinti che tutti questi aspetti s'intrecciano in contraddizioni profonde, e che sia auspicabile che si riapra in proposito un dibattito approfondito su tutte le implicazioni che derivano da tali questioni.

Consideriamo naturale che questa *iniziativa di memoria attiva* si rivolga soprattutto alle migliaia di individui e di strutture che fanno parte di questo movimento, peraltro quanto mai magmatico e dinamico. Ma è per noi evidente che l'auspicio che questo patrimonio di documentazione audiovisiva non vada disperso nella sua integralità riguarda anche iniziative collettive di particolare rilievo di autori e cineasti, così come i grandi network (dove spesso si conserva soltanto ciò che "va in onda").

Qui di seguito c'è una scheda, divisa sostanzialmente in due parti:

A. una riguarda le informazioni a nostro avviso indispensabili (una sorta di "minimum data list");
B. una riguarda le possibili modalità di deposito delle videocassette.

TRAMISSIONE DI DOCUMENTI FILMICI **(vale per individui o strutture)**
<u>informazioni per contatti</u> - nome (individuale o della struttura) – telefono – e-mail – indirizzo
<u>informazioni tecniche</u> - tipologia di supporto - numero videocassette - durata complessiva
<u>informazioni di contenuto</u> - data della ripresa - luogo della ripresa - evento generale - microeventi dell'evento generale - personaggi identificabili
<u>indicare modalità di deposito</u> - deposito dell'originale - deposito dell'originale con richiesta di copia - supporto preferito per la copia - prestito dell'originale per copia - deposito di copia
<u>indicare su modalità d'uso</u> - disponibilità all'uso gratuito dei documenti integrali finiti di parti dei documenti (finiti e non finiti) - per qualsiasi uso - per usi politico-culturali - non per usi commerciali - richiesta di controllo sull'uso - richiesta di compenso per utilizzo immagini - trattativa economica delegata - trattativa economica in proprio

Mnemosine 1800 Mnemosine 2000

MNEMOSINE

Laboratorio
per la descrizione e il restauro
della memoria visiva

Progetto a cura di Ansano Giannarelli

Roma 2010

Quello che segue è un progetto complesso, tra gli ultimi a cui forse stava ancora lavorando Ansano Giannarelli prima di morire. Un progetto ambizioso, di grandissimo respiro, finalizzato, con il sostegno di una Fondazione economica, nella fattispecie la Fondazione Monte dei Paschi di Siena, e il coinvolgimento di Centri di ricerca e di formazione universitari, e non solo, alla creazione di un nuovo modello di pratica della salvaguardia dei patrimoni audiovisivi. Un modello che non affidasse più esclusivamente e in toto al singolo organismo conservatore tutte le attività, sempre più costose, di recupero, restauro, digitalizzazione, catalogazione, valorizzazione dei patrimoni audiovisivi, ma che prevedesse il concorso di forze economiche, culturali, formative, politiche diverse, fino al coinvolgimento della comunità di un territorio, quindi del paese intero. Il progetto ha visto la realizzazione di un primo step, con lo svolgimento a Roma, nel 2010, di un seminario di alta formazione per la conservazione e il restauro dei patrimoni cinematografici, promosso dall'Archivio audiovisivo, insieme ad altri Istituti ed Istituzioni, inoltre la realizzazione di numerosi materiali didattici audiovisivi. *(ndr)*

Indice

A. PROPOSTA GENERALE
1. Premessa essenziale
2. Obiettivo del progetto
- Il settore operativo (Laboratorio)
- Il settore formativo
3. Il contributo all'iniziativa da parte della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
4. Strategia di alleanze e collaborazioni e possibili prospettive del progetto
5. Ricadute positive del progetto

B. MOTIVAZIONE DEL PROGETTO
1. Valore e importanza dei documenti audiovisivi
2. Criticità della conservazione nel tempo dei supporti
3. Funzione della catalogazione per la conoscenza dei documenti filmici

C. FASI DEL PROGETTO
1. Complessità
2. Fasi

D. ORGANIZZAZIONE DEL LABORATORIO
1. Prima ipotesi di attrezzature
2. Prima ipotesi di organigramma

Allegato 1
[estratto] Seminario teorico-pratico sulle problematiche della catalogazione e della conservazione/restauro dei documenti audiovisivi e multimediali
Dvd di documentazione delle attività di catalogazione e restauro documenti audiovisivi e multimediali

Allegato 2
Il patrimonio audiovisivo dell'FONDAZIONE AAMOD (omissis)
QUADRO SINTETICO D'INSIEME: LO STATO DELLE COSE
1. Gli enti di conservazione audiovisivi
2. Funzioni delle strutture di conservazione (catalogazione-restauro)
3. Lo stato della formazione
4. Esempi di esperienze significative

A. PROPOSTA GENERALE

1. Premessa essenziale

· La "memoria visiva" cui si fa riferimento è soprattutto quella delle *immagini fotodinamiche*, cioè dei *film* nell'accezione indicata dalla (Fédération Internationale des Archives du film): "qualsiasi registrazione di immagini in movimento, eventualmente accompagnata da suoni, su qualsiasi supporto esistente (pellicola, videonastro, videodisco) o da inventare".

· La struttura proponente il progetto – la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (da ora in poi indicata come Fondazione AAMOD) – opera da 30 anni nel settore della conservazione-catalogazione-restauro dei documenti filmici e multimediali, svolgendo anche attività di ricerca e di elaborazioni teoriche.

- *Alcune sue attività sono avvenute grazie al contributo della Fondazione Monte dei Paschi di Siena* (da ora in poi indicata come Fondazione MPS)**:**
- la realizzazione di una *Guida degli archivi audiovisivi italiali*
- diventata poi *Anagrafe degli archivi audiovisivi* (AAAV)
- ricerca sui film sulla Shoah (in corso).
- Di particolare significato l'iniziativa **–** di cui è imminente l'avvio, anch'essa con il contributo della Fondazione MPS – che è stata concordata proprio come momento propedeutico del presente progetto, consistente nello *svolgimento di un seminario teorico-pratico sulle problematiche della catalogazione e della conservazione/restauro e la realizzazione di un Dvd che documenta gli interventi sotto questo profilo che si effettuano sui documenti audiovisivi e multimediali*[1]. Dal seminario (al quale si auspica la partecipazione di studenti provenienti da Siena) potranno anche emergere materiali utili per il presente progetto, comprese indicazioni su possibili archivisti e tecnici residenti sul territorio.

· Questa stesura ha il carattere di un pre-progetto, che consenta

1 Si veda in allegato 1 una sintesi del progetto per l'iniziativa indicata.

una valutazione generale della proposta. A essa seguirà un vero e proprio progetto, comprendente anche gli elementi di fattibilità. [Si veda in proposito il capitolo 3 – *Fasi del progetto*]

2. Obiettivo del progetto

Con il presente progetto *MNEMOSINE - Laboratorio per la descrizione e il restauro della memoria visiva*, la Fondazione AAMPD propone alla Fondazione MPS la *creazione di un centro di eccellenza di catalogazione/restauro dei documenti filmici su qualsiasi supporto, che svolgerà anche la parte pratica di una formazione in questi ambiti, da concordare per la parte teorica con l'università e in altri istituti.*

L'iniziativa prevede lo sviluppo di *due settori*, autonomi sotto ogni punto di vista**:**

- un settore operativo permanente (Laboratorio) di catalogazione e di restauro dei patrimoni audiovisivi, in spazi concessi dalla Fondazione MPS, con una struttura giuridica da approfondire, nella quale la Fondazione AAMOD potrà svolgerà un'azione di coordinamento da specificare

- un settore formativo, da promuovere presso l'Università di Siena o in istituti che operano nel territorio, per quel che riguarda i fondamenti anche teorici sia della formazione archivistica che di quella del restauro audiovisivo.

Il settore operativo (Laboratorio)

- In questo settore sarà svolta *attività di catalogazione di patrimoni audiovisivi* messi a disposizione da altre strutture (archivi di conservazione), nonché *attività di restauro digitale* quando ve ne sia la necessità.
- Le due attività saranno distinte sotto i diversi profili che le interessano, da quelli del personale impegnato a quelli delle strumentazioni necessarie, anche se esisteranno evidentemente tra di essi interrelazioni e collaborazioni.
- Tali attività, da effettuare concordandone i costi con i committenti, saranno promosse attraverso proposte dettagliate rivolte in una prima fase alle strutture archivistiche di conservazione presenti sul territorio nazionale.

- Entrambe le attività saranno svolte, se richiesto, ospitando personale degli archivi di conservazione che parteciperanno come uditori alle attività riferite alle rispettive strutture. Si opererà in tal modo una qualificazione del personale, in modo da essere poi in grado di continuare a svolgere queste attività nelle strutture di appartenenza.

Il settore formativo

- Nel settore formativo si ipotizzano collaborazioni e sinergie pubblico/privato.
- Il progetto prevede che la *FONDAZIONE MPS promuova nell'Università di Siena e/o in altri istituti,* che operano nel territorio negli ambiti d'interesse di questo progetto, l'apertura di corsi per dare un fondamento teorico alle competenze nella descrizione archivistica e nel restauro dei documento filmici e multimediali.
- *Nel Laboratorio gli studenti potranno essere formati nelle pratiche operative* di catalogazione e di restauro che costituiscono un elemento fondamentale per la professionalizzazione, ***attraverso stage di lungo periodo***, seguendo i concreti processi in corso di catalogazione e di restauro.

3. Il contributo della Fondazione AAMOD all'iniziativa

La Fondazione AAMOD si autopropone come partner per l'iniziativa prevista dal progetto, in forme giuridiche da concordare con la Fondazione MPS.

La Fondazione AAMOD mette a disposizione fin dall'inizio il proprio patrimonio audiovisivo per avviare l'attività del Laboratorio ed effettuare le prime operazioni di catalogazione e di restauro, anche formative (come stages o in altre forme da concordare).

Si tratta – come emerge dall'allegato 2 – di migliaia di ore di documenti filmici su diversi supporti analogici (pellicola in diversi formati e nastro videomagnetico in diversi standard) e di migliaia di ore di registrazioni sonore.

La catalogazione, la duplicazione digitale e il restauro di tale patrimonio è già avanzato in una misura valutabile in una percentuale del 50%.

Inoltre, per il suo *know-how*, la Fondazione AAMOD ritiene di poter svolgere un ruolo di coordinamento nell'attività del "Laboratorio" e di consulenza per quanto riguarda la eventuale attività accademica di formazione.

4. Strategia di alleanze e collaborazioni e possibili sviluppi del progetto

Un'iniziativa come quella prevista non è evidentemente marginale, ma aspira a creare un nuovo polo audiovisivo in una città con la tradizione artistica e culturale di Siena; la sponsorizzazione di una Fondazione come quella dei Monti dei Paschi di Siena – che dà un contributo costante di vaste dimensioni a operazioni prestigiose proprio nel campo della conservazione e del restauro di opere d'arte – conferisce al progetto una *visibilità* che sicuramente attirerà l'attenzione di un settore così sensibile alle novità com'è quello delle attività audiovisive in genere.

Occorre perciò affrontare questa impresa anche *costruendo una serie di rapporti con enti che operano nei settori della catalogazione e del restauro dei documenti filmici*, da rendere favorevoli e partecipi di una prospettiva che altrimenti potrebbe determinare antagonismi concorrenziali.

Ci riferiamo in particolare a *strutture che svolgono attività permanente e quantitativamente rilevante sia nella catalogazione sia nel restauro di documenti filmici*:

- Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, che comprende la Cineteca Nazionale
- Cinecittà Luce
- Cinecittà digital
- Teche Rai
- Laboratorio Immagini ritrovate della Cineteca di Bologna
- Laboratorio di restauro cinematografico dell'Università di Udine

La Fondazione AAMOD mantiene rapporti positivi con tutte queste realtà, in alcuni casi anche di collaborazione operativa, e può quindi svolgere un'azione di relazioni, anche per individuare le modalità concrete di una partecipazione di tali strutture e delle competenze che ne fanno parte o che prestano la loro opera dall'esterno.

La strategia da concepire dovrà tener conto tra l'altro dei due ambiti diversi (operativo e formativo) e quindi di rapporti con strutture produttive e strutture accademiche, adottando le adeguate metodologie.

Un altro ambito da sondare per la costruzione di rapporti stabili di collaborazione è quello delle *strutture informatiche che negli ultimi anni si sono segnalate per l'attenzione dedicata all'archiviazione degli au-*

diovisivi e ai software più avanzati di rilevazione metadati e di consultazione. Attualmente la Fondazione AAMOD collabora positivamente con la società Regesta.exe, di Roma, la cui piattaforma XDAMS conosce un'applicazione crescente nelle strutture archivistiche audiovisive e multimediali.

Oltre al rapporto fondamentale con il Ministero per i beni e le attività culturali, per quanto riguarda l'Italia si può anche ipotizzare un interesse del Ministero per l'università e la ricerca scientifica, considerando la centralità che nel progetto ha la formazione, tra l'altro proprio in un settore di tecnologie avanzate, e quindi in funzione della nascita di professionalità molto qualificate.

Si tenga anche presente che il "Laboratorio" previsto da questo progetto potrà in seguito ampliare il proprio campo di azione, anche con un possibile ampliamento internazionale, almeno in ambito europeo, in particolare per quanto riguarda i progetti Media della Comunità europea[2], che è già intervenuta a sostegno della conservazione e del restauro di opere filmiche, un ambito sul quale anche l'UNESCO ha preso posizione più volte con documenti di particolare significato. Sempre per quanto riguarda l'Europa, si possono prevedere collegamenti e collaborazioni con soggetti di eccellenza esistenti in questo settore, un esempio dei quali è indicato nel capitolo 4 dell'Appendice ("Esempi di esperienze significative").

5. Ricadute positive del progetto

Come e è indicato nel paragrafo A, questo progetto prevede (e auspica) la creazione di un istituto di catalogazione e di restauro a Siena, che contribuisca all'opera di quanti intervengono in questo settore, che ormai – considerando l'importanza assunta dai documenti audiovisivi – ha un'importanza paragonabile a quella di tutti gli altri settori d'intervento nel trattamento delle opere d'arte sotto il profilo della catalogazione e del restauro.

L'ambito al quale il progetto si riferisce – quello audiovisivo in generale, con tutte le sue forme di produzione e di fruizione – è di per se un elemento positivo per valutare il *prestigio che da una simile iniziativa può derivare per il gruppo MPS.*

2 L'attuale programma, che riguarda il periodo 2007-2013, beneficia di una dotazione di circa 400 milioni di euro e ha per oggetto tutte le attività culturali non audiovisive.

- Innanzi tutto *per la sostanziale rarità di iniziative di alto livello riguardanti i due settori dell'archiviazione e del restauro dei film*[3] (come si indicherà In "Appendice", nel paragrafo *Strutture-guida in Italia nella catalogazione e nel restauro*). Sono infatti molto limitati gli enti di conservazione dei documenti filmici che agiscono con criteri rigorosi, nel quadro delle elaborazioni teoriche più fondate, svolgendo anche attività di ricerca per i problemi e le prospettive che alle due tipologie di intervento sui film pongono di continuo le nuove tecnologie audiovisivo-informatiche e l'ampliamento planetario della diffusione sul web.
- Inoltre, *per i rapporti che sarà possibile instaurare con il mondo universitario, con gli istituti di ricerca operanti nel campo, con l'industria informatica, con gli enti locali, con le manifestazioni culturali* dove la presentazione di film restaurati è sempre un evento di rilievo. In questo senso è stata indicata sopra la costituzione di una serie di "alleanze" e di collaborazioni.
- E ancora, *per l'attenzione con cui sarà guardata dal mondo giovanile*, dove le problematiche della conservazione, dell'archiviazione e del restauro dei documenti audiovisivi hanno una presenza non secondaria nel loro interesse generale per il mondo delle immagini, cui lo sviluppo tecnologico ha assicurato la possibilità di essere praticato non più soltanto da pochi specialisti e addetti ai lavori, ma da grandi masse di cittadini.

3 Per 17 anni (dal 1991 al 2007) anni un'impresa multinazionale – la Philip Morris – che opera in un settore dove rilevanti sono i problemi di immagine negativa, come l'industria del tabacco, ha scelto il restauro cinematografico come terreno privilegiato per veicolare una propria funzione positiva, sponsorizzando un "Progetto cinema" specificamente destinato in Italia al restauro di film di grande rilievo artistico, culturale e spettacolare, e scegliendo come qualificanti criteri rigorosi nell'applicazione delle pratiche tecniche di salvaguardia delle opere.

B. MOTIVAZIONE DEL PROGETTO

1. Valore e importanza dei documenti audiovisivi

Una *prima ragione generale* a sostegno di un progetto che ha come contenuto la conservazione e la valorizzazione dei documenti filmici consiste nella consapevolezza – ormai riconosciuta da tutti – dell'importanza e del *valore* crescenti dei *documenti audiovisivi e multimediali* nella società contemporanea sotto diversi profili, che riguardano la società nella sua complessità e quindi l'informazione, l'opinione pubblica, la formazione, con rilevanti implicazioni sociali, economiche, di costume.

L'incidenza dei documenti audiovisivi nella contemporaneità si manifesta anche *nella loro funzione di consentire una forma di memoria collettiva mai sperimentata prima della nascita delle "immagini in movimento"*, che stanno determinando una vera e propria mutazione antropologica proprio perché consentono di "rivedere" la storia del passato presentandola come reale, concreta, effettuale, nel senso che dava a questa parola un grande filosofo come Benedetto Croce: "la vita effettuale, e non l'astrazione da questa vita". Un anonimo cronista della prima proiezione di un film, nel 1895, scrisse che con queste immagini in movimento "la morte cessava di essere assoluta".

Sotto questo punto di vista, si è modificato anche il rapporto tra le discipline tradizionali delle scienze sociali e questa nuova tipologia di prodotti, che sono sempre documenti e talvolta attingono dimensioni estetiche di opere d'arte. In particolare la storiografia, sulla base delle indicazione degli *Annales*, hanno rivolto una nuova attenzione a questa "nuova fonte per la storia", come la definì, già negli stessi anni della nascita del cinema, un oscuro tecnico alle dipendenze dei fratelli Lumière, il polacco Boleslaw Matuszewski, che oggi è considerato un precursore nel porre questioni come quelle del deposito legale e dell'archiviazione di questa nuova forma di documentazione.

Si è altresì ampliato il campo delle discipline scientifiche e delle scienze sociali interessate, per aspetti diversi, a questa tipologia di prodotti/documenti/opere: dalla scienza della visione alla scienza della comunicazione, dalla chimica all'elettronica e all'informatica, dalla estetica alla storia, dall'archivistica ai diversi settori dei beni culturali.

Un ulteriore elemento che mette in evidenza l'importanza dei documenti audiovisivi e multimediali è quello del valore economico permanente che hanno assunto tali prodotti, non solo nel momen-

to del loro inserimento nei mercati dell'industria culturale e quindi del loro consumo quotidiano, ma anche in seguito. La circostanza che si tratta di prodotti culturali caratterizzati da quella indicata da un importante filosofo tedesco, Walter Benjamin, come la "riproducibilità tecnica", consente forme di uso prolungato nel tempo, e anche addirittura di ri-uso, nel senso che tali prodotti diventano una sorta di "materia prima" per la realizzazione di altri prodotti che sono definiti "a base totale o parziale di archivio", senza provocare danni al prodotto originale. Sono interessati all'uso e al ri-uso prolungati nel tempo non solo i network televisivi, ma anche tutto il sistema bibliotecario e museale, oltre all'utenza sociale, che – soprattutto per i giovani – si rinnova in continuazione con il susseguirsi delle generazioni.

Per tutti questi motivi, sui documenti audiovisivi e multimediali si è accentrata, soprattutto a partire dalla seconda metà del '900, un'attenzione crescente di istituzioni nazionali e internazionali. L'Unesco – proprio per richiamare l'attenzione sulla loro importanza (anche in funzione di un appello alla loro conservazione) – ha fatto una valutazione quantitativa della pellicola conservata nel mondo: *si tratterebbe di una cifra a 12 zeri, un bilione, cioè mille milioni di miliardi di metri*[4]: tradotto in termini temporali, si tratterebbe di un *film la cui proiezione durerebbe 7.000 anni!* In ogni caso, anche ridimensionando questa cifra, si tratta di un patrimonio culturale che è un vero e proprio tesoro, contenente opere e documenti su tutti gli aspetti di tutte le società a partire dalla fine dell'Ottocento, e riguardanti, seppure in quantità difformi, tutti i paesi del mondo.

2. Criticità della conservazione nel tempo dei supporti

Una seconda ragione, specifica, di un progetto come questo consiste *nelle problematiche legate alla conservazione dei documenti filmici*.

La natura materiale dei documenti audiovisivi e multimediali, la tipologia dei loro supporti, la presenza su di essi dei prodotti chimici e magnetici che consentono la registrazione delle immagini in movi-

4 La misura lineare è stata tradizionalmente usata per la valutazione quantitativa della pellicola: attraverso tabelle di conversione si estrapolavano quindi i dati temporali, che ora sono uniformemente usati per le tecnologie chimico-elettroniche (pellicola e videonastri), mentre la dimensione quantità delle memorie informative si valuta in byte.

mento e dei rispettivi suoni hanno messo in evidenza un problema nuovo: quello di una *criticità per una loro lunga conservazione nel tempo.*

Diversamente da tante altre tipologie precedenti di prodotti culturali e artistici (arti plastiche e figurative, architettura, gli stessi documenti cartacei), che hanno una resistenza all'usura del tempo "certificata" da secoli o in qualche caso addirittura da millenni, e resa possibile dalla loro specifica materialità, negli audiovisivi si manifesta una "fragilità" che comporta il *rischio di una loro "decadenza" in tempi brevi.*

Questa *fragilità* dipende, come s'è indicato, dalla natura fisica dei documenti stessi,: l''immaterialità dei contenuti vive nella materialità dei documenti audiovisivi e multimediali, che si presenta in diverse tipologie di "supporti" e di presenza su di essi di prodotti chimici e magnetici, indispensabili per la registrazione e la conservazione dei dati fotodinamici e dei dati sonori.

È una *fragilità* che comporta il *rischio di un deterioramento e addirittura di una scomparsa a breve termine.* La pellicola cinematografica in bianco/nero della fine dell'Ottocento, "salvata" in percentuali molto ridotte soprattutto per i primi decenni della sua storia, anche per la sua elevata infiammabilità, dopo un secolo tende a perdere elasticità e quindi a irrigidirsi fino alla rottura; l'emulsione fotochimica del colore manifesta segni di mutazione nel giro di pochi anni con il prevalere del colore magenta; la polvere di ferro magnetica dei videonastri tende a "sfarinarsi" in brevi periodi. E ancora non si possiedono dati sulla resistenza nel tempo dei documenti audiovisivi e multimediali collocati sulle "memorie digitali" di personal computer e banche-dati.

E i modelli matematici usati per tentare una previsione di resistenza nel tempo confermano che *quello della conservazione è il "tallone d'Achille" dei prodotti audiovisivi e multimediali*.

È noto che una parte non indifferente del patrimonio mondiale di immagini in movimento necessita di interventi di restauro conservativo: in speciali cellari di sicurezza presso gli enti di conservazione sono infatti custoditi film in nitrato di cellulosa, altamente infiammabili, di cui è pertanto proibita la proiezione senza averli trasferiti su un supporto di sicurezza[5].

5 Nelle operazioni di recupero su fanno a volte scoperte significative: qualche anno fa sono state rintracciate 43 brevi film documentari girati in Italia da operatori dei fratelli Lumière agli inizi del '900, tra cui alcuni dedicati al Palio di Siena.

6. Funzione della catalogazione per la conoscenza dei documenti filmici

La descrizione dei documenti audiovisivi, con i dati anagrafici, tecnici e di contenuto, è stata una delle preoccupazioni principali delle cineteche, fin dalla loro nascita, con la finalità di avere informazioni sui documenti conservati e anche per facilitare l'accesso a queste fonti da parte di utenze esterne.

Evidentemente, in questa attività ci si è a lungo ispirati ai criteri della tradizionale descrizione biblioteconomia e/o archivistica.

In seguito la F.I.A.F. ha predisposto regole di catalogazione[6]. che tenessero conto della diversità sostanziale dei documenti filmici rispetto ai "book materials": e quelle norme sono ancora quelle di cui si tiene conto nei nuovi programmi di archiviazione.

Però, per lungo tempo, si è dovuto ricorrere alla preparazione di elenchi (dattiloscritti o stampati), con tutti i limiti che ciò ha comportato in termini di quantità di metadati inseribilie in termini di difficoltà di accesso a questi strumenti che erano sostanzialmente degli inventari di titoli e di pochi altri elementi, che in certi casi esistevano soltanto come copie uniche presso le cineteche.

La svolta nella catalogazione dei documenti filmici è avvenuta quando sono diventate disponibili le risorse informatiche. *Le banchedate dei film presenti nelle memorie digitali, e allocate presso pc, in dvd, sul web, sono contraddistinte da un accrescimento enorme delle quantità di metadati inseribili, ma addirittura di rendere possibile la visione dei "dati", che in questo caso sono i film stessi.*

Anche la consultazione ha visto aumentare le proprie possibilità di accesso nella ricerca dei documenti filmici, usando diverse chiavi di ricerca: si è infatti accresciuta in modo esponenziale la possibilità di accedere, grazie alla telematica, a queste informazioni sui documenti audiovisivi conservati: e questo fenomeno coinvolge quotidianamente *grandi quantità di utenti*, sia quelli che operano professionalmente in questo settore ma anche larghe masse di cittadini, a cominciare dai giovani e dagli studenti.

---

6 *Cataloguing Rules For Film Archives*, pubblicate nel 1991, e tradotte per la prima volta in italiano a cura della Fondazione Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico. Di tali regole è in corso da diverso tempo una revisione, che tenga conto anche dei nuovi supporti messi a disposizione dalla tecnologia e delle diversificate forme dei film.

Oggi tutte le strutture di conservazione aspirano a dotarsi di software informatici per la descrizione dei documenti filmici, che nei livelli più alti consentono possibilità di impiego anche molto sofisticate, e a compiere la complessa e lunga procedura di rilevazione dei metadati..

In questo nuovo quadro si è anche accentuato l'interesse scientifico a una rivisitazione dei criteri archivistici funzionali a documenti che hanno un carattere unico nella loro funzione di conservare immagini in movimento e suoni.

C. FASI DEL PROGETTO

1. Complessità

È evidente la complessità di un progetto come quello che qui si ipotizza.

Intanto perché si ipotizzano attività che possono essere configurate in settori, autonomi ma collegati, con scadenze temporali diverse:

Laboratorio progettazione e impianto	**Formazione** progettazione e organizzazione	**Seminario**: svolgimento **Dvd:** realizzazione

A parte il progetto Seminario/Realizzazione di Dvd, gli altri due settori implicano lo svolgimento di diverse attività: di progettazione - di previsione finanziaria e di reperimento delle risorse - di preparazione - di impianto - di messa a regime.

Un elemento rilevante è quello della durata dei singoli processi di realizzazione.

In questa fase, si propone di prendere come parametro di riferimento la previsione temporale per lo svolgimento del seminario e per la realizzazione del Dvd, prevista in 12 mesi (vedi pp. 23-24).

Per il Laboratorio e per la Formazione, la durata di 12 mesi può essere consentire, almeno teoricamente, di arrivare fino alla fase precedente quella di impianto, considerando un secondo anno in cui nella prima parte si svolga la fase dell'impianto, e quindi inizi la fase operativa, naturalmente con la salvaguardia di una sua progressiva messa a regime.

	Laboratorio	Formazione	Seminario/Dvd
1° anno	macrofase di progettazione	macrofase di progettazione	svolgimento e realizzazione
	macrofase di impostazione operativa	macrofase di impostazione operativa	
2°anno	macrofase di impianto e messa a regime	macrofase di impianto e messa a regime	

Nel quadro presentato nel paragrafo successivo, l'analisi non prenderà in considerazione il "Seminario/Dvd", che ha una sua totale autonomia, e per il quale si rimanda all'allegato 1.

2. Fasi

Trattandosi per il laboratorio e per la formazione, come si è detto, di due processi distinti, sono qui sotto visualizzati unitariamente e in parallelo, a seconda delle circostanze e delle necessità.

LABORATORIO	FORMAZIONE	
MACROFASE DI PROGETTAZIONE		
contatti informali tra Fondazione AAMOD e Fondazione con MPS per una prima riflessione sul progetto		
contatti con enti e persone di cui assicurarsi la partecipazione a vario titolo (presenza nel comitato promotore, nel gruppo di lavoro, come consulenti, come docenti per la formazione, ecc.)		
costituzione gruppo lavoro ristretto x coordinamento generale		
eventuale ristesura con modifiche		
eventuale nuova versione		
presentazione ufficiale progetto a MPS		
decisioni MPS sull'avvio del progetto		
formalizzazione dei rapporti MPS-AAMOD		
costituzione formale di un comitato promotore composto da esponenti degli enti con cui saranno stati presi accordi di collaborazione		
presentazione ufficiale progetto a istituzioni nazionali e territoriali: Ministero Beni e Attività Culturali Regione Toscana		
	subtotale mesi 6	

MACROFASE DI IMPOSTAZIONE OPERATIVA *a opera del gruppo di lavoro*		
· riesame del pre-progetto, · sua scomposizione nei due settori (Laboratorio/Formazione) · stesura progetto sintetico x consultazioni	subtotale mesi 6	· riesame del pre-progetto, · sua scomposizione nei due settori (Laboratorio/Formazione) · stesura progetto sintetico x consultazioni
sviluppo contatti x collaborazioni (enti e persone) e relativi accordi		contatti con autorità accademiche a Siena x verifica disponibilità e avvio iter*
acquisizione informazioni tecniche e sopralluoghi in laboratori di restauro e istituti di catalogazione		impostazione programma formativo
ipotesi su personale operativo		ipotesi su docenze
ristesura progetto con piano di fattibilità		promozione nuovo insegnamento
preventivo economico d'impianto e a regime		
sistemazione locali		stage sperimentale post laurea
	totale mesi 12	
impianto messa a regime	2° anno	primo corso universitario

* Primo elenco indicativo:
- Università di Siena: Facoltà di lettere, archivistica e biblioteconomia - Facoltà di Scienze per i Beni culturali - Facoltà di Scienze della comunicazione - Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti
- Istituto per l'Arte e il Restauro - Laboratorio di restauro - Centro Interdipartimentale di Studi sui Beni Librari e Archivistici - Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Siena e Grosseto - Mediateca regionale toscana - Centro di Fotoriproduzione Legatoria e Restauro degli Archivi di Stato, organo ministeriale preposto al controllo e alla tutela dei beni archivistici.

ORGANIZZAZIONE DEL LABORATORIO

1. Prima ipotesi di attrezzature

Sarà necessario dotare il laboratorio delle strumentazioni necessarie, tenendo presente che sarà diviso in sezioni: quella della catalogazione e quella del restauro (su supporto pellicola, digitale delle immagini e del suono).

Molte attrezzature sono pertinenti a entrambe le sezioni, quelle di ottico-meccaniche-elettroniche di *visione e duplicazione*, che si presentano con stardard diversi in rapporto ai diversi formati e alle differenti tipologie dei supporti.

Per tali attrezzature sarà necessario programmare un piano progressivo di acquisizione, in rapporto alle esigenze iniziali e poi man mano che si presenterà la necessità di trattare supporti diversi. Si tratta di proiettori, moviole, tavoli passafilm, tele cinema, tele cinema. vidigrafi/film recorder, presse/incollatrici, ecc.

Saranno quindi necessarie postazioni di lavoro, sia per la catalogazione che per il restauro digitale, attrezzate di computer con i relativi software specifici per le operazioni previste.

Considerando che le postazioni saranno utilizzate non soltanto da i tecnici esperti del laboratorio, ma anche dagli studenti dei corsi universitari in materia, si possono ipotizzare complessivamente almeno quindici postazioni attrezzate.

Naturalmente, non tutte le operazioni tecniche di restauro potranno essere svolte all'interno del laboratorio, e quindi si dovranno stabilire rapporti di collaborazione con strutture operanti nel campo delle lavorazioni tecniche cinematografiche e audiovisive.

Per l'acquisizione delle attrezzature, converrà ricercare le sponsorizzazioni di importanti aziende del settore, che potranno essere interessate promozionalmente a una loro presenza in una iniziativa culturale del prestigio e dell'importanza che si auspicano.

2. Prima ipotesi di organigramma

L'intero progetto **–** fino alle fasi di impianto e di messa a regime - *sarà seguito da un gruppo di lavoro*, che come composizione può essere così previsto:

· coordinatore del settore Laboratorio/catalogazione

- coordinatore del settore Laboratorio/restauro
- responsabile rapporti con Università per progetto Formazione
- esperto nel restauro filmico
- esperto informatico/audiovisivo.

Il gruppo di lavoro si darà una sua organizzazione interna di lavoro, considerando un impegno part-time, basandosi su una metodologia di riunioni periodiche comuni e di suddivisione di singoli incarichi nelle tre sottosezioni (Laboratorio: catalogazione – Laboratorio: restauro – Formazione: rapporti con Università).

I due coordinatori e il responsabile avranno un ruolo di direzione dell'intero progetto; gestiranno il budget stabilito; saranno in contatto permanente con i rappresentanti della Fondazione MPS e della Fondazione AAMOD, ai quali i due enti avranno affidato l'incarico di seguire l'intero progetto.

Il gruppo di lavoro potrà avvalersi di consulenze specifiche.

Il personale prevedibile in un primo periodo per l'operatività di catalogazione e di restauro può essere previsto come composto da:

- tre archivisti per la catalogazione, con una capacità produttiva prevedibile – per una catalogazione completa – nel rapporto 1/8 (1 ora di film descritta in 8 ore di lavoro). Tale rapporto ovviamente diminuirà per richieste di catalogazioni più semplificate[7]: si veda in proposito l'allegato B sulle funzioni della catalogazione audiovisiva
- tre tecnici di restauro, due per le immagini (restauro chimico-fisico del supporto pellicola, restauro digitale) e uno per il suono.

È da prevedere la presenza permanente di un responsabile del locale, dell'amministrazione (con esternalizzazione delle funzioni contabili) e del personale.

7 Si veda in proposito nell'Appendice il capitolo "Funzioni di catalogazione, conservazione e restauro".

allegato 1

estratto dal progetto

seminario teorico-pratico
sulle problematiche della catalogazione e della conservazione/restauro dei documenti audiovisivi e multimediali

Dvd di documentazione delle attività di catalogazione e restauro documenti audiovisivi e multimediali

1. Motivazione del progetto

I problemi della catalogazione dei documenti audiovisivi e multimediali e quelli della loro conservazione e del loro restauro sono da tempo all'attenzione delle strutture di conservazione, dei produttori di supporti, degli esperti e degli studiosi, che hanno anche via via introdotto metodologie di conservazione e praticato interventi di restauro. Ma proprio la crescita degli archivi audiovisivi e multimediali, alla quale l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico presta da tempo una particolare attenzione, l'ampliamento delle problematiche teoriche e tecniche, la funzione della catalogazione anche ai fini della conservazione suggeriscono una *iniziativa di approfondimento delle questioni teoriche e tecniche, la sperimentazione di pratiche formative in quest'ambito, la realizzazione di strumenti di consultazione* sulle procedure inerenti la conservazione e la catalogazione, in modo da contribuire a una diffusione sempre più ampia dei fondamenti per la conservazione e la descrizione dei documenti audiovisivi e multimediali.

Sta in tutto questo la motivazione fondamentale del presente progetto, che ha come obiettivo simbolico la "conservazione di un patrimonio audiovisivo".

È anche opportuno tenere presente che da questo progetto scaturiranno *materiali utili e linee guida, per l'eventuale auspicabile creazione di un laboratorio specializzato sul restauro audiovisivo nella città di Siena, presso una sede messa a disposizione da MPS*, insieme all'avvio di iniziative di formazione sulla conservazione, il restauro e la catalogazione presso sedi universitarie della stessa Siena

2. Obiettivo del progetto

- L'obiettivo principale del progetto è la realizzazione di un prodotto audiovisivo e multimediale, su supporto DVD, il cui contenuto riguarda sostanzialmente i diversi aspetti della salvaguardia di un patrimonio di immagini in movimento e di suoni.

Il DVD sarà il risultato finale di fasi successive di raccolta dei materiali:
- registrazioni audiovisive – appositamente effettuate in laboratori e strutture di conservazione e catalogazione – sulle pratiche operative della conservazione, del restauro e della catalogazione
- registrazione audiovisiva di un seminario di formazione sulle teorie e le metodologie della conservazione, del restauro e della catalogazione, con lezioni frontali, sopralluoghi, sussidi audiovisivi in aula.

- Il DVD sarà realizzato utilizzando il linguaggio audiovisivo/multimediale, e quindi conterrà diverse tipologie di materiali:
- *riprese di descrizione e analisi visuale* delle pratiche relative alla conservazione – restauro – catalogazione
- *visualizzazioni videografiche* dei processi di conservazione e catalogazione, soprattutto nei casi in cui la ripresa dal vero non fornisca le informazioni necessarie
- *materiali di archivio* su aspetti riguardanti la dispersione di molti patrimoni di prodotti audiovisivi e la "storia" della conservazione e della catalogazione come si sono succedute nel tempo fino all'informatica
- *registrazioni visive e sonore sul seminario di formazione* (nel corso del quale saranno effettuate proiezioni di materiali visivi raccolti, e saranno compiuti sopralluoghi presso strutture di conservazione e catalogazione, anch'essi documentati audio visivamente)

- *Il DVD sarà articolato in sezioni,* ai fini di una consultazione facilitata dal menù, anche per la sua utilizzazione didattica e formativa, oltre che generalmente informativa.

- Il DVD, nella sua redazione finale, sarà pertanto una *documentazione visiva e sonora* su teorie e pratiche della conservazione, del restauro e della catalogazione, un *manuale* audiovisivo, una *guida* multimediale.

3. Sviluppo operativo del progetto

Lo sviluppo operativo del progetto si articola in *macro fasi*, sintetizzate nello schema che segue, e poi esaminate nel dettaglio.

Fase n°1 Rilevazione stato patrimonio AAMOD
Fase n°2 Progettazione DVD e seminario
Fase n°3 Raccolta materiali per la realizzazione del DVD /versione per seminario
Fase n°4 Svolgimento seminario
Fase n°5 Realizzazione DVD/versione definitiva e pubblicazione
Fase n°6 Diffusione DVD e pubblicazione

Fase 1. Rilevazione stato patrimonio AAMOD

La *prima fase* del progetto prevede:

- una rilevazione completa dello stato del patrimonio audiovisivo della Fondazione AAMOD sotto il profilo della conservazione nei tre livelli indicati e della catalogazione
- una indicazione
- delle priorità per la salvaguardia
- delle necessità in risorse umane ed economiche,
- dei tempi prevedibili per completare la sistemazione completa e definitiva del patrimonio stesso.

La rilevazione fornirà elementi utili di documentazione per il successivo seminario, oltre che per esigenze future derivanti da un eventuale sviluppo del progetto.

Fase 2. Progettazione integrata del DVD e del seminario

La *seconda fase* del progetto prevede

a. la *progettazione di dettaglio di un DVD dimostrativo sulle problematiche complessive, sulle metodologie, sulle pratiche della conservazione e della catalogazione.*

Si preciseranno le diverse tipologie di materiale audiovisivo da raccogliere e si prevederà una prima articolazione funzionale al test cui il DVD sarà sottoposto, utilizzandolo in un apposito seminario,

del quale si effettuerà una videoregistrazione utilizzabile per l'edizione finale del DVD stesso.

b. la progettazione di un seminario di alta formazione sui temi della conservazione e della catalogazione connessa:
- problematiche complessive
- metodologie
- pratiche.

Fase 3. Raccolta materiali per il DVD e sua prima articolazione

La *terza fase* del progetto prevede

- la *raccolta dei materiali audiovisivi* per il DVD:
- registrazioni audio-video di descrizione e analisi dei processi di lavoro della conservazione, del restauro e della catalogazione in strutture specializzate in tali attività (Cinecittà, Istituto Luce, AAMOD, Regesta)
- registrazioni di interviste e dichiarazioni di esperti sulle diverse materie
- registrazione della videografica
- ricerca e reperimento materiali di archivio in materia

- una *prima selezione dei materiali raccolti e una loro articolazione* in funzione del seminario di aggiornamento/formazione per la raccolta dei materiali audiovisivi per il DVD:

Fase 4. Svolgimento del seminario

La *quarta fase* del progetto prevede lo svolgimento del seminario, che avverrà con:

- lezioni frontali in aula
- visite/sopralluoghi in strutture e laboratori tecnici di conservazione e catalogazione.

Nel seminario saranno trattate le problematiche della conservazione nelle sue diverse forme: conservazione ordinaria - conservazione restaurativa – teoria del restauro filmico – pratica del restauro filmico su supporto pellicola e digitale.

Sarà anche approfondita la proposta di suddivisione dell'ambito "conservazione" in tre categorie**:**

- *conservazione standard* (pratiche adottabili anche da strutture e personale senza una preparazione specifica)
- *conservazione restaurativa*(pratiche di duplicazione dei supporti, anche da una tipologia a un'altra, che esigono il ricorso a laboratori o la dotazione di strumentazioni adeguate)
- *restauro* (pratiche specialistiche di interventi tecnici di rigenerazione e ricostituzione fisica dei supporti e recupero di parti di immagini e di suoni)

Saranno altresì trattate le problematiche relative alla *catalogazione*, con particolare rilievo alla sua funzione nei confronti della conservazione, ai diversi software reperibili sul mercato compresi quelli open source), all'interoperabilità dei software, alle banche di metadati e di dati on line.

Il seminario sarà tenuto da docenti esperti del settore e frequentato da discenti già operanti in enti e archivi di conservazione/catalogazione audiovisiva e da studenti di archivistica e conservazione di beni culturali.

Nelle lezioni in aula sarà utilizzata didatticamente anche la prima versione del DVD.

Le lezioni in aula e le visite/sopralluoghi saranno interamente videoregistrate.

Particolare attenzione sarà rivolta alla prospettiva che i frequentatori del seminario possano svolgere un'attività di tutoraggio in processi formativi analoghi e una prima attività di base in strutture di conservazione-restauro-catalogazione.

Fase 5. Realizzazione finale del DVD

La *quinta fase* del progetto prevede la *realizzazione finale del DVD*, che utilizzerà tutte le videoregistrazioni realizzate nelle precedenti fasi.

Le registrazioni sonore saranno estratte e trascritte per consentire l'approntamento di un'apposita pubblicazione a stampa e digitale.

In questa fase sarà anche redatto il "rapporto di ricerca" relativa all'intera iniziativa, con una indicazione sui possibili sviluppi successivi.

Fase 6. Diffusione del DVD e della pubblicazione

La *sesta fase* del progetto prevede la diffusione del DVD con la pubblicazione.

La diffusione avverrà presso le istituzioni e gli enti del settore, presso le facoltà di conservazione dei beni culturali e i corsi di archivistica, presso gli archivi audiovisivi presenti nell'Anagrafe Archivi Audio-Visivi.

4. Tempi e risorse

I *tempi* previsti per le diverse fasi e le loro articolazioni sono i seguenti:

- costituzione gruppo di lavoro
- rilevazione stato patrimonio AAMOD mesi 3
- progettazione DVD e seminario
- avvio contatti x seminario
- DVD: riprese + videografica mesi 2
- DVD: montaggio x proiezione in seminario mesi 1
- seminario: preparazione generale (contatti, raccolta materiali didattici, organizzazione) mesi 2
- promozione seminario mesi 1
- svolgimento seminario con lezioni frontali presso Sala Zavattini c/oAAMOD e sopralluoghi presso strutture mesi 1
- montaggio finale DVD definitivo mesi 2

È opportuno tenere presente che da questo progetto scaturiranno materiali utili per l'eventuale avvio di iniziative di formazione sulla conservazione, il restauro e la catalogazione presso sedi universitarie come quella di Siena, accompagnate *dall'auspicabile creazione di un laboratorio specializzato* in questo settore.

(omissis)

Quadro sintetico d'insieme: lo stato delle cose

1. Gli enti di conservazione audiovisivi

Origine delle strutture di conservazione

Il particolare rilievo assunto dai documenti audiovisivi e multimediali si è manifestato in modo evidente, a livello nazionale e internazionale, dallo sviluppo anche quantitativo determinatosi negli enti di conservazione.

Nella prima metà del secolo scorso si creano luoghi di conservazione di film[1], in forme ancora poco strutturate. È negli anni '30 che nascono le prime vere e proprie cineteche, che comunque restano in numero limitato fino a dopo la seconda guerra mondiale[2].

Nel 1938 è costituita la F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film), che nel 2009 contava 149 istituzioni (tra membri e associati), situate in oltre 77 paesi, tutte con la finalità di recupero, conservazione, restauro e diffusione dei film della storia del cinema.

Sviluppo delle strutture di conservazione

Le cineteche nate nel secolo scorso, fino agli anni del dopoguerra, che conservavano i prodotti filmici realizzati su supporto pellicola con la tecnologia allora dominante, restano punti di eccellenza ma fanno parte oggi di un *panorama di nuove strutture* che sono nate in seguito alla diffusione di nuove tecnologie di registrazione delle immagini in movimento. Si sono manifestate nuove forme e nuove denominazioni, sia a livello nazionale che locale:

- archivi
- collezioni (generali, specializzate, di programmazione
- cineteche (nazionali, regionali, municipali, universitarie)

---

1 primi tentativi risalgono agli anni '10-'20, e hanno luogo ad Amburgo, Berlino, Bruxelles, Copenhagen, Londra (c/o Imperial War Museum), Madrid, New York, Praga, Roma (c/o Museo Vaticano), Vienna.

2 1933: Berlino, Parigi, Stoccolma; 1934 Mosca (c/o VGIK, Scuola statale di cinema), 1935 Londra (British Film Institute / Film Library (poi National Film Archive), Milano (Cineteca italiana), New York (c/o Museum of Modern Arts), Roma (c/o Centro sperimentale di cinematografia)

- filmoteche
- mediateche
- musei del cinema

In Italia, le strutture di conservazione che aderiscono alla F.I.A.F. sono 9:

- Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico di Roma
- Cineteca del Comune di Bologna
- Cineteca del Friuli
- Cineteca Italiana di Milano
- Cineteca nazionale/Centro sperimentale di cinematografia di Roma
- Fondazione Ansaldo di Genova
- Fondazione Federico Fellini di Rimini
- Mediateca Regionale Toscana Film Commission, di Firenze
- Museo del cinema di Torino

Ma l'introduzione delle nuove tipologie di supporti magnetici e digitali ha determinato in Italia una ulteriore crescita, con caratteri addirittura esponenziali. Le ricerche condotte dalla Fondazione AAMOD[3] hanno individuato in Italia un numero elevato, che sta

3 Nel 1995 la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico collaborò con la sezione MAP-TV (Memoire-Archives-Programmes) del Progetto media della Comunità Europea per una ricerca sugli archivi audiovisivi europei che poi dette luogo a una pubblicazione di particolare valore per la quantità di dati che metteva a disposizione: il suo titolo era *Film and Television Collections in Europe - The MAP-TV Guide (*Blueprint, 1995).
Sulla base di questa ricerca, condotta tra l'altro con un'impostazione metodologica molto avanzata, la nostra Fondazione pubblicò nello stesso anno la *Guida agli archivi audiovisivi in Italia, a* cura di Laura Arduini, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.
Dopo l'esaurimento delle 10.000 copie tirate, la "Guida" fu messa in rete nel sito web della Fondazione (www.aamod.it). Però la perdurante richiesta di avere la disponibilità di un'edizione cartacea ha portato nel 2004 a una nuova pubblicazione, come n. 7 degli *Annali* della Fondazione, che è stato possibile realizzare, oltre che con un contributo del Ministero per i beni e le attività culturali, anche con il sostegno da parte della Fondazione Monte dei Paschi di Siena, sulla base di un progetto presentatole nel 2003.

passando dalle centinaia alle migliaia, di microstrutture di conservazione di documenti filmici[4], prevalentemente su supporto digitale (ma non solo: è ripresa infatti la scoperta di "patrimoni di memoria familiare", girati un tempo su pellicole non professionali, a passo ridotto, che rivelano una notevole importanza documentaria, quando non anche culturale e artistica[5].

Questa nuova situazione ha indotto alla creazione, da parte del MiBAC, di un Museo dell'Audiovisivo, del quale le competenze sono state affidate alla ex Discoteca di Stato, ora Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi. Sono stati anche predisposte normative su aspetti finora trascurati, come quello del deposito legale: anche se tutta questa operazione si sta avviando con molta lentezza.

Nel 2008 è stata ultimata la realizzazione del Portale AAAV- Anagrafe Archivi Audio-Visivi (www.aaav.it), una vera e propria banca-dati degli archivi audiovisivi italiani, con una struttura impostata in modo da consentire ampliamenti permanenti e modifiche successivi (compresi eventuali cataloghi on-line e clip di immagini dinamiche, oltre la partecipazione di quanti vorranno collaborare). Il portale ha avuto come sponsor la Fondazione Monte dei Paschi di Siena e – per la parte riguardante le Norme di catalogazione audiovisiva – il Ministero per i beni e le attività culturali. L'Anagrafe è infatti corredata di un *document center* con documenti ufficiali e letteratura scientifica sulle problematiche riguardanti le strutture archivistiche audiovisive.

4 Le analisi compiute sulle tipologie di archivi audiovisivi esistenti consente una loro distinzione in archivi primari, archivi secondari, archivi individuali.

Archivi audiovisivi primari" sono quelli che hanno come finalità prevalente o esclusiva di essere o far parte di strutture operanti in campo audiovisivo [archivi, teche (cineteche, filmoteche, videoteche, mediateche), festival, televisioni, imprese di produzione e diffusione filmica].

Archivi audiovisivi secondari sono quelli che fanno parte – come sezioni, dipartimenti, uffici – di enti e strutture, pubblici e privati, che hanno altre finalità prevalenti, ma che hanno individuato la necessità di organizzare, al proprio interno, comparti addetti alla conservazione e alla gestione di documenti audiovisivi collegati con le rispettive "missioni" istituzionali [enti statali e locali (ministeri, regioni, enti locali, altri enti pubblici), archivi tradizionali, biblioteche, musei, università, accademie, scuole superiori e specializzate, teatri, istituti e associazioni culturali-politici-sindacali, aziende pubbliche e private]

Archivi individuali sono quelli che costituiscono uno degli aspetti meno conosciuti dell'intero panorama archivistico audiovisivo italiano, e che hanno conosciuto recentemente una loro valorizzazione nel trattamento del cosiddetto cinema familiare.

5 La istituzione-guida in questo settore è "Home movies" (Archivio nazionale del film di famiglia), a Bologna.

2. Funzioni delle strutture di conservazione

Tra le funzioni principali delle strutture di conservazione quelle di catalogazione e di restauro hanno un'importanza particolare.

La catalogazione

· La catalogazione, cioè la *descrizione dei dati anagrafici, tecnici e di contenuto dei documenti filmici*, è una pratica fondamentale per due aspetti:
la gestione di un patrimonio audiovisivo (in particolare la conservazione)
l'accesso dell'utenza a un patrimonio audiovisivo, offrendo "chiavi" di consultazione che facilitino la ricerca.

· La catalogazione può essere eseguita a *livelli diversi*: dalla più semplice inventariazione (con alcuni dati essenziali e un sommario abstract) a una descrizione dei contenuti riferita agli elementi costitutivi della struttura filmica, cioè le immagini e i suoni delle singole inquadrature.

· *La catalogazione è un'attività che implica conoscenze interdisciplinari da parte degli archivisti,* riguardanti i processi produttivi audiovisivi, le tecnologie di realizzazione, il linguaggio filmico tecnico-estetico.

· *La catalogazione di un documento audiovisivo richiede un tempo di lavoro che è diverso a seconda del livello perseguito*. Si può andare mediamente, sulla base di osservazioni sperimentali, da un rapporto di 2:1 (2 ore di lavoro per 1 ora di film) nel caso della semplice inventariazione, a un rapporto di 8:1 (8 ore di lavoro per 1 ora di film) nel caso di una descrizione anagrafica completa, di una descrizione tecnica approfondita, di una trascrizione del contenuto per sequenze. Quando l'obiettivo è quello di una catalogazione che tenga conto anche di tutti i materiali di lavoro e che voglia descrivere il contenuto inquadratura per inquadratura, il tempo di lavoro per 1 ora di film cresce ulteriormente, in quantità diverse a seconda della complessità integrale del documento filmico in esame.

· Sotto il profilo archivistico, che per un lungo tempo ha

portato a connotare i documenti audiovisivi e multimediali con un'espressione in negativo, i "*non-book materials*", si sono aperti nuovi e inediti problemi, legati alla particolare natura di questi documenti e anche alle nuove tecnologie informatiche che consentono forme nuove di catalogazione. È da rilevare comunque *l'assenza persistente, in Italia, di standard condivisi*, un dato negativo che si è tentato in qualche modo di ridurre attraverso tentativi di schede con un minimo di dati accettati da tutti, o con software che consentano l'interoperabilità tra sistemi e software diversi.

Il restauro

· Il restauro cinematografico consiste in interventi tecnici sui film per ripristinarne condizioni che ne consentano la visione o per ripristinare versioni "mutilate".

· *Il riferimento teorico è costituito dalla teoria dl restauro*, sviluppatasi soprattutto in rapporto alle opere pittoriche. Però il problema del restauro di un film presenta problematiche proprie, per l'importanza che assumono i supporti, quasi indipendentemente dalle immagini in esse contenute. Basti pensare alla circostanza che per decenni, fino agli anni '40 del secolo scorso, la pellicola cinematografica è stata una striscia di celluloide, nitrato di cellulosa, altamente infiammabile ed esplosiva, circostanza che ha contribuito a una scomparsa stimata del 50% dei film realizzati dall'inizio della storia del cinema fin a quando il nitrato di cellulosa è stato sostituito dalla pellicola di sicurezza in acetato di cellulosa. Esiste ancora una grande quantità di film conservati in nitrato di cellulosa, che le attuali norme di sicurezza impongono alle cineteche di conservare in veri e propri bunker ed esigono il trasferimento su un supporto di sicurezza.

· Per quanto riguarda il *restauro applicato al supporto pellicola* – l'unico esistente per decenni – *gli interventi consistono in operazioni chimico-fisiche e meccaniche* sul supporto pellicola, per ripristinarne le possibilità di visione e/o per assicurarne la conservazione nel tempo.

· Sono poi subentrati, coesistendo con la precedente pellicola, nuovi supporti (nastro videomagnetico, videodisco, memorie digitali, che hanno aperto nuove possibilità di restauro, quelle di inter-

venti di digitalizzazione, che tra l'altro hanno anche aperto possibilità inedite di ricostruzione addirittura di immagini scomparse, sulla base di quelle esistenti, così come hanno ampliato la possibilità di restauri del suono.

· Sotto questo profilo si è aperta una discussione anche vivace sul ricorso al restauro chimico-fisico-meccanico e a quello digitale, che vede ancora divise le cineteche e gli specialisti in materia in due campi contrapposti, che potrebbero essere definitivi come "conservatore" e "innovatore": tanto che non si è ancora riusciti a concordare una "carta del restauro filmico".

· Il restauro filmico è un'attività che presenta due aspetti distinti ma fortemente intrecciati: quello teorico, relativo alle forme della conservazione e del restauro (conservazione standard, conservazione restaurativa, restauro filologico), e quello pratico, con interventi che oggi coinvolgono operazioni in parallelo chimico-fisiche e di duplicazione e digitali.

Nelle università, finora, in assenza di laboratori di restauro – salvo l'eccezione di Udine – esiste soltanto una possibilità di trattazione del tema, quella teorica, che però, scollegata dalla pratica, rivela quasi sempre la sua debolezza.

3. Lo stato della formazione

[…]

…attualmente le professionalità che operano nel settore del trattamento dei documenti filmici, audiovisivi e sonori in Italia provengono da percorsi formativi differenti, spesso improvvisati e costruiti lavorando sul campo. Non esistono infatti strutture di formazione istituzionali ad hoc, in ambito universitario o nelle scuole d'istruzione superiore, per operare all'interno di cineteche, mediateche, archivi audiovisivi.

[…]

Tuttora, però, i grandi archivi audiovisivi e le cineteche continuano a fare affidamento soprattutto su una consolidata pratica del mestiere, che viene tramandata internamente, in particolare per quel che riguarda il trattamento e la gestione dei supporti.

[…]

Si diffondono, con una certa periodicità, master, moduli didattici all'interno di corsi universitari, seminari e corsi promossi da dipar-

timenti universitari, associazioni, società e scuole di archivistica. Si tratta, però, di iniziative ancora episodiche, alcune delle quali ricorrenti e valide dal punto di vista scientifico e didattico, spesso di respiro anche europeo.

[…]

Diversi corsi, però, di più recente attivazione, sono realizzati non sempre a diretto contatto con gli istituti di conservazione, e risultano troppo brevi per approfondire adeguatamente le molteplici tematiche. Spesso, inoltre, riguardano ambiti specifici delle attività di gestione e trattamento dei patrimoni audiovisivi, non offrendo un'adeguata preparazione in settori importanti come per esempio quello del restauro.

[…]

È sempre più urgente, quindi, capire se esistano le possibilità per individuare un profilo formativo istituzionale, promosso e concordato da e con enti e istituzioni diverse, quali università, strutture di conservazione, istituzioni governative, associazioni culturali, competenze professionali specifiche.

[…]

È evidente la necessità di fare il punto della situazione in Italia sull'offerta formativa nel settore specifico del trattamento degli audiovisivi e, soprattutto, di tracciare una mappa delle attuali professionalità esistenti nel paese – operanti singolarmente all'interno di laboratori e società privati, o nelle grandi strutture cinetecarie e televisive e in grado di "formare dei formatori" –, per coinvolgerle in un più ampio progetto, verificando con loro le strategie e le metodologie migliori da seguire per avviare un piano di formazione su scala nazionale.

L'impresa è ambiziosa…: si tratta, infatti, di riuscire a strutturare insegnamenti che tengano conto di esigenze e pratiche diverse, tutte necessarie all'interno della gestione di un archivio audiovisivo, che conserva spesso materiali tanto diversi, per tipologia, contenuto, supporto, etc. Ci si riferisce non solo alle attività e alle discipline che si occupano di conservazione, restauro dei diversi supporti (ora anche digitali), ma anche a quelle relative alla descrizione dei documenti filmici[…], alla valorizzazione, alla questione dell'accesso ai documenti filmici, […] alla gestione di diritti d'autore e commerciali.

(fonte: L. Cortini, http://www.ilmondodegliarchivi.org - nn. 2-3/2006)

4. Esempi di esperienze significative

Si ritiene utile presentare sintetiche informazioni su due esperienze, relative al settore affrontato da questo progetto.

Una Città per gli archivi (Fondazione Dal Monte di Bologna)

[…]

Una "Città per gli archivi" mira a tutelare, salvaguardare e rendere accessibile a tutti gli archivi del territorio bolognese a maggiore rischio di dispersione, per garantire, attraverso di essi, la conservazione della memoria collettiva.

[…]

L'indagine ha individuato allo stato attuale 110 fondi archivistici che sono privi in tutto o in parte di adeguati strumenti di inventariazione e conservazione. Attualmente il progetto coinvolge oltre un centinaio di archivi (storici, fotografici, audiovisivi) nei quali stanno operando 82 archivisti specializzati (archivisti, restauratori, tecnici audiovisivi ecc.).

[…]

Il lavoro descrittivo viene effettuato utilizzando un software adeguato, tenendo conto degli elementi necessari per la creazione di un sistema informativo integrato al fine di giungere alla pubblicazione sul web degli strumenti archivistici. Per fare ciò è stato scelto di adottare uno dei modelli di sistema archivistico informatizzato esistenti, la piattaforma X-Dams elaborata dalla società Regesta.exe in linguaggio XML. Tale piattaforma presenta il vantaggio di non richiedere particolari cognizioni informatiche agli archivisti che la utilizzano e di essere interamente operativa on line. In ogni caso, tutti gli archivisti impegnati nel lavoro hanno seguito un corso di formazione all'uso della piattaforma informatica X-Dams.

[…]

La fase 2 di "Una Città per gli archivi", infatti, prevede l'attivazione entro 2010 di un portale, dove tutti, professionisti e non, potranno accedere e consultare gli archivi sui quali è stato svolto il lavoro di salvataggio e salvaguardia.

(fonte: http://www.fondazionedelmonte.it – Progetti strategici)

Memoriav – Preservare il patrimonio audiovisivo (Svizzera)

Fotografie, supporti sonori, film e registrazioni video riflettono la storia contemporanea della Svizzera e sono testimoni della diversità culturale e linguistica del nostro paese. I mezzi di comunicazione audiovisivi sono essi stessi attori della storia, sulla quale esercitano una notevole influenza. Però un numero considerevole di documenti audiovisivi è già scomparso, ridotto al silenzio o distrutto per sempre.

Lo scopo principale dell'Associazione Memoriav è la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio audiovisivo svizzero. Così facendo, essa contribuisce all'arricchimento della memoria collettiva del Paese.

Memoriav si pone alla testa di una rete di istituzioni e professionisti (archivisti, produttori o utenti) per incoraggiare lo scambio di competenze e d'informazioni e lo sfruttamento ottimale delle risorse a disposizione. L'associazione promuove, sostiene e cura progetti di conservazione, valorizzazione e fruizione del patrimonio audiovisivo nazionale, nel rispetto delle norme e dell'etica professionale.

I suoi obiettivi:

- Promuovere, sostenere e curare progetti volti alla conservazione, alla valorizzazione e alla fruizione del patrimonio audiovisivo della Svizzera negli ambiti della fotografia, del suono, del cinema e del video;
- Censire le quantità e lo stato di conservazione dei documenti audiovisivi nazionali;
- Ampliare, consolidare e gestire attivamente una rete di istituzioni e di singoli cittadini interessati, a livello professionale o amatoriale, al patrimonio audiovisivo svizzero;
- Sensibilizzare l'opinione pubblica sul valore culturale, storico, politico e materiale del patrimonio audiovisivo e sul suo riconoscimento come memoria storica del Paese.

(fonte: http://it.memoriav.ch)

Finito di stampare
nel mese di giugno 2012
per conto di

edizioni
Effigi