

Letizia CORTINI

PATRIMONI AUDIOVISIVI IN ITALIA: CRITICITA' E PROPOSTE DI VALORIZZAZIONE PER UN SISTEMA DI ARCHIVI

Abstract:

Un sistema di archivi audiovisivi in Italia: i possibili soggetti

In questo saggio vorrei ripercorrere, brevemente, la storia delle iniziative, in ambito nazionale, volte alla sensibilizzazione delle istituzioni e delle strutture di conservazione sulle tematiche del recupero e della valorizzazione dei patrimoni audiovisivi, per arrivare a illustrare, sinteticamente, lo stato dell'arte in Italia in merito alla tutela e all'accesso alle fonti filmiche. Tale obiettivo ne comporta un altro: quello di delineare il quadro delle problematiche e delle peculiarità di quello che potrebbe definirsi un sistema di archivi audiovisivi italiano. E' importante infatti inquadrare il problema della valorizzazione e della tutela dei patrimoni audiovisivi¹ nel contesto nazionale, tenendo conto del ruolo che hanno, o che dovrebbero svolgere in tale settore, le istituzioni centrali e territoriali. Trattandosi della memoria audiovisiva del nostro paese, si può infatti parlare di valorizzazione di patrimoni filmici solo considerando la questione globalmente e organicamente, nell'ambito di progetti e linee d'azione che coinvolgano non solo i singoli archivi, i luoghi di conservazione, ma le associazioni e gli istituti culturali e di ricerca e gli organismi preposti alla tutela e valorizzazione dei beni culturali.

Le criticità inerenti alle attività di valorizzazione dei patrimoni audiovisivi sono state e vengono affrontate sempre più frequentemente negli ultimi

¹ Patrimoni audiovisivi o filmici. Mi sembra opportuna, prima di qualunque altra riflessione, precisare che userò, nel presente lavoro, i termini film e audiovisivo indifferente. Utilizzerò il termine film, rifacendomi alla definizione della Fiaf (Federazione internazionale degli archivi di film), secondo la quale per film si 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», Fiaf, *Statute and Internal Rules*, Brussels, Fiaf, 1987, art. 1, p. 3. Una conseguenza di tale definizione è che non dovrebbe esserci, ai fini conservativi di un documento filmico, differenza di durata, supporto, genere, forma. La Fiaf inoltre indica tra i propri obiettivi anche quello di «... promuovere la raccolta e la conservazione dei film, in quanto opere d'arte e/o documenti storici», *Ibidem*. Secondo tale concezione, quindi, ogni documento filmico si può configurare come opera autoriale, d'arte, e al tempo stesso, o in alternativa, come documento storico, bene culturale comunque da salvaguardare. Un film finito, artisticamente non interessante, o uno spezzone breve di immagini in movimento, possono rivelarsi testimonianze storiche uniche ed importanti. E' opportuno segnalare, allora, una prima criticità in merito all'uso dei termini: tra gli stessi operatori del settore (cinetecari, cineasti, archivisti, conservatori, storici del cinema, documentalisti, restauratori) non vi è concordanza sulla definizione di film proposta dalla Fiaf. E' quanto emerge dal *Dossier Modelli di archivi audiovisivi*, a cura di Letizia Cortini e Ansano Giannarelli, i cui risultati sono stati dibattuti durante un seminario, organizzato nel novembre 2004 a Roma dalla Fondazione Aamod (Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico), in collaborazione con l'Università Roma Tre Dipartimento Comunicazione e Spettacolo, a cui sono intervenuti oltre sessanta operatori del settore, invitati a esprimersi, tra l'altro, proprio sull'uso e l'interpretazione di alcuni termini utilizzati nel mondo della produzione e della conservazione audiovisiva. Gli atti del seminario saranno pubblicati entro il 2006 sul sito web dell'archivio: www.aamod.it.

decenni, in diverse occasioni di incontro (convegni, seminari, gruppi di lavoro, corsi) e in non poche pubblicazioni², oggetto, quindi, di riflessioni, proposte di soluzione e di confronto.

Esiste, di fatto, una rete di soggetti, di strutture, che talora si articola e configura in Italia come uno o più sistemi di organismi di produzione, raccolta e conservazione, che si aggregano sulla base di progetti e soluzioni comuni, di motivazioni etiche, di impegno civile, operanti tuttavia nei limiti che cercherò di delineare, nella speranza che le difficoltà attuali potranno presto essere superate.

Un dato positivo da sottolineare è l'aumento, nel nostro paese, della sensibilità nei confronti della gestione, del trattamento e della valorizzazione dei patrimoni audiovisivi da parte delle istituzioni che fanno capo al Ministero per i beni e le attività culturali (Direzione generale per gli archivi, Direzione generale per i beni librari e gli istituti culturali, Iccu - Istituto centrale per il catalogo unico, Dipartimento per lo spettacolo e lo sport - Direzione generale per il cinema, Discoteca di Stato - Museo dell'audiovisivo, Cfrl - Centro di fotoreproduzione legatoria e restauro degli archivi di Stato³) e da parte degli enti locali (comuni, province, regioni). Coloro che operano all'interno degli archivi audiovisivi sanno che tale interesse, da parte delle istituzioni di governo e di cultura nel nostro paese, è in realtà recente. Solo dalla fine del 1999 in Italia le immagini fisse e in movimento prodotte da più di venticinque anni sono considerate beni culturali da salvaguardare⁴.

² Si tratta di numerose iniziative che, nel corso del saggio, verranno a mano a mano citate.

³ Solo per citare alcune iniziative, il progetto europeo Tape, illustrato nell'introduzione al volume da Gigliola Fioravanti, ha come obiettivo principale l'acquisizione di competenze per la gestione e preservazione delle piccole/medie collezioni audiovisive possedute dagli istituti culturali, dagli enti di ricerca, dagli uffici pubblici, governativi, ed è quindi finalizzato alla formazione del personale preposto alla conservazione di quei fondi audio e video che non costituiscono il nucleo centrale di un archivio. L'Anai - Associazione nazionale archivistica italiana, dopo aver organizzato nel 2003 a Torino il convegno "La memoria del cinema", ha promosso e coordinato la costituzione del gruppo di lavoro nazionale sugli *standard* di descrizione negli archivi audiovisivi italiani, tuttora attivo e di cui torneremo a parlare. Da alcuni anni, inoltre, promossi dall'amministrazione archivistica e in ambito accademico, per esempio alla Scuola speciale per archivisti e bibliotecari, presso alcuni archivi di stato, tra cui quello di Roma, all'interno di Università, dei Dams e delle facoltà di Conservazione dei beni culturali, vengono organizzati corsi, master, o moduli didattici specifici, riguardanti il trattamento dei documenti audiovisivi. E' possibile reperire informazioni in tale settore, consultando la sezione dedicata alla Formazione nel sito www.multimediararchitecture.it.

⁴ Decreto legislativo del 29 ottobre 1999, "Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali", G.U. n. 302, 27 dicembre 1999, s.o. n. 229. Faccio notare, a proposito di definizioni e di concetti, che il testo parlava di «opere cinematografiche, audiovisive o sequenze di immagini in movimento o comunque registrate, nonché le documentazioni sonore o verbali comunque registrate...». Si distingueva quindi, in modo non chiaro dal punto di vista della scelta dei termini e del loro significato, tra opera cinematografica e audiovisivo o sequenza di immagini in movimento (quindi anche spezzoni non finiti o incompleti di film?), ma nella sostanza, dal 1999, tutti questi "diversi" documenti sono di fatto da considerarsi beni culturali da tutelare. Ciò è stato confermato nel vigente Codice dei beni culturali e del paesaggio (decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42). Ma qui è stato introdotto un elemento contraddittorio e poco chiaro. All'articolo 10 infatti si definiscono beni culturali, tra gli altri: «le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche [senza specificare in tal caso la tipologia: se negativo, positivo o altro elemento, ndr] ed i supporti audiovisivi in genere [ovvero?], aventi carattere di rarità e di pregio [quali?].» Nell'articolo successivo, n. 11, tra i "Beni oggetto di specifiche disposizioni di tutela" si citano «le fotografie, con relativi

Ecco dunque una prima criticità: quando si parla di archivi audiovisivi spesso si pensa soprattutto a grandi e note strutture: alle cineteche, agli archivi delle emittenti televisive, come Rai Teche, all'Istituto Luce, alla Discoteca di Stato Museo dell'audiovisivo, al Museo nazionale del cinema di Torino, luoghi dove si concentra buona parte del patrimonio italiano di immagini in movimento e di altra documentazione⁵, prodotto dall'invenzione del cinema a oggi. La realtà italiana è però più articolata e multiforme, per il proliferare, dalla fine degli anni sessanta del Novecento, di strutture di produzione, raccolta, trattamento e conservazione, in concomitanza con la rivoluzione tecnologica, che ha determinato nuove forme e modalità di produzione e diffusione degli audiovisivi, con l'avvento sul mercato di supporti alternativi alla pellicola, più economici e fruibili, e di nuovi strumenti di registrazione e visione, più leggeri, portatili e anch'essi meno costosi.

Negli ultimi trenta/quaranta anni, inoltre, accanto ad archivi e/o depositi di film di grandi enti e società di produzione audiovisiva (come l'Istituto Luce e la Rai⁶), si sono costituiti e formati consistenti archivi di strutture impegnate civilmente, politicamente e culturalmente. L'Archivio nazionale cinematografico della resistenza di Torino (Ancr) si è costituito nel 1966, la Cineteca sarda nel 1966, la Cineteca del Friuli- ex Cinepopolare nel 1977, la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod) nel 1979. E' interessante notare come si sia trattato di un fenomeno spontaneo, frutto di interessi sociali e soprattutto di impegno civile oltre che culturale.

Delle strutture finora citate, conosciute soprattutto per le attività di raccolta e conservazione di documenti filmici, in realtà non vengono sottolineati abbastanza il ruolo culturale, l'impegno sociale e civile, le spinte ideali, la cosiddetta mission, volti al recupero della memoria storica locale e non solo, alla documentazione delle trasformazioni sociali, dei movimenti collettivi e, al tempo stesso, allo sviluppo di nuove forme di crescita culturale e civile,

negativi e matrici, gli esemplari di opere cinematografiche, audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalgono ad oltre venticinque anni». Quindi questi beni che risalgono a più di 25 anni sono diversi da quelli che hanno "carattere di rarità e di pregio"?. A proposito della terminologia utilizzata nel Codice, forse può essere d'aiuto, per capire il perché e il come il legislatore abbia distinto tra opera cinematografica e audiovisiva, quanto specificato dal regista Massimo Sani in risposta ad uno dei quesiti del questionario diffuso in occasione del citato seminario *Modelli di archivi audiovisivi*: «... in ambito europeo mi risulta che mentre la parola *film* continua ad essere usata nel linguaggio corrente e nell'ambito degli idiomi legati alla produzione cinematografica, al mercato, al giornalismo e alla pubblicità, essa va scomparendo del tutto nella terminologia legale, legislativa, parlamentare sia negli ambiti nazionali che in quelli europei ... a vantaggio dell'espressione *opere audiovisive*. Ciò si verifica soprattutto nella normativa archivistica. A tale espressione però sono indissolubilmente legate le definizioni di due settori derivati: le opere cinematografiche ... le opere audiovisive. Le "opere cinematografiche" si distinguono dalle "altre opere audiovisive" per il fatto che sono prioritariamente finalizzate ad essere mostrate in pubblico e diffuse nelle sale.», Cfr. *Dossier Modelli di archivi audiovisivi*, cit.

⁵ Documentazione sonora, fotografica, cartacea, iconografica, composta da oggetti (macchine, attrezzi, costumi, componenti di arredo e altro ancora).

⁶ Per la storia degli archivi audiovisivi dell'Istituto Luce e di Rai Teche si rinvia al tesi di specializzazione di chi scrive: *Il trattamento dei documenti audiovisivi negli archivi di immagini in movimento: le soluzioni dell'Istituto Luce e di Rai Teche*, Università degli studi di Roma "La Sapienza" – Scuola speciale per archivisti e bibliotecari, Anno accademico 1999-2000.

grazie alle attività di produzione, di diffusione della cultura cinematografica e di formazione in campo audiovisivo⁷.

Le attività e le motivazioni anche etiche di queste realtà, nel campo della didattica, della ricerca, della produzione sperimentale, continuano a essere di fatto quasi ignorate dalle istituzioni in ambito nazionale, e spesso locale, e sono poco valorizzate anche in sede di dibattito scientifico sulle questioni della conservazione e del trattamento dei patrimoni custoditi.

Conoscere i contesti storico-produttivi, culturali ed etici, nonché le finalità degli enti di raccolta, conservazione e produzione dei documenti filmici e sonori è invece fondamentale proprio ai fini della creazione di modelli condivisi di gestione e, soprattutto, per attuare una vera politica nazionale finalizzata all'accesso, al recupero, alla tutela e alla fruizione del patrimonio audiovisivo del nostro paese.

Non a caso una nuova politica dell'accesso ai documenti audiovisivi è iniziata tra gli anni sessanta e settanta del Novecento, in concomitanza con la citata rivoluzione tecnologica e con le nuove modalità di produzione e diffusione degli audiovisivi, ma anche grazie allo stimolo della ricerca storica⁸ e a un rinnovato impegno sociale nella diffusione della cultura cinematografica e dell'immagine in Italia.

Grazie a questo, inoltre, e alle iniziative di alcuni enti locali e di strutture di raccolta e conservazione di settore, di nicchia, sono nati in questo periodo, oltre i citati archivi, anche videoteche, mediateche, e numerosi centri/sezioni di documentazione audiovisiva. Questi ultimi, in particolare, sono spesso sorti annessi a strutture, pubbliche e private, molte delle quali, tuttora operative, non si occupano in modo specifico di audiovisivi. Si tratta di centri di raccolta (presso sezioni o uffici specifici) nati e diffusi, per esempio, all'interno di musei⁹, dipartimenti universitari¹⁰ e istituti di ricerca,

⁷ Tra i compiti istituzionali per esempio di un archivio come l'Ancr (come di altri sorti successivamente) c'è stato, sin dall'inizio, oltre la raccolta e la conservazione di documenti filmici, lo studio «del mezzo cinematografico in genere come fonte documentaria e come mezzo di comunicazione e divulgazione della storia contemporanea, attraverso la promozione di attività di ricerca e convegni, iniziative didattiche a vari livelli e la produzione e diffusione di film documentari e programmi video», cfr. la pagina del sito dell'Ancr: http://www.ancr.to.it/Page/t01/view_html?idp=16. Tra gli scopi della Cineteca Sarda figurano: «una più agevole distribuzione di film, documentari ed altro materiale audiovisivo alle organizzazioni sindacali, ai circoli popolari, alle scuole e ad altri gruppi interessati; [...] scegliere e mettere in circolazione nuovi film e documentari particolarmente adatti alla situazione isolana al fine di stimolare la partecipazione attiva delle popolazioni ai processi di trasformazione economica, sociale e culturale in atto.[...] la realizzazione di materiale audiovisivo ad hoc, strettamente connesso con problemi specifici della Sardegna; lo svolgimento di studi e ricerche sul problema del pubblico e degli strumenti di comunicazione di massa; l'organizzazione di stages, convegni ed incontri per la formazione di animatori ed operatori socio-culturali in materia di audiovisivi...», cfr. G. Pilleri e S. Pinna, *Un archivio per il territorio*, in *Vent'anni cit.*, pp. 240-241. La Cineteca del Friuli, costituitasi nel 1977, con la denominazione di "Cinepopolare", durante la ricostruzione dei paesi terremotati, aveva inizialmente lo scopo di organizzare proiezioni itineranti nelle tendopoli. Successivamente, iniziò a raccogliere un primo nucleo di film muti, avviando una serie di attività didattiche sulla storia del cinema e sul rapporto cinema e storia, finalizzate allo sviluppo dell'educazione all'immagine. Nel 1982 ha assunto l'attuale denominazione ed ha dato vita, in collaborazione con Cinemazero, alle *Giornate del cinema muto*, il prestigioso festival, noto a livello internazionale, cfr. C. D'Ousualdo, *Un archivio di confine*, in *Vent'anni cit.*, pp. 256-257.

⁸ Cfr. note nn. 19 e 20, nel presente saggio.

⁹ Musei, ecomusei, istituti di studi etnografici, antropologici, archeologici, d'arte si sono dotati o tendono a dotarsi di sezioni audiovisive.

quali il Cnr e l'Enea, di imprese, quali la Fiat, l'Ansaldo, la società Dalmine, l'Olivetti, la Cinzano, la Barilla, la Perugina, la Piaggio, di teatri¹¹, ed ancora, all'interno di organizzazioni di Festival, di associazioni culturali e accademie, all'interno di archivi di stato, di ministeri, di società di produzione¹². E' opportuno ricordare, inoltre, che alla fine anni degli anni settanta del Novecento sono stati emanati i primi provvedimenti per l'istituzione di mediateche regionali, che si sono diffuse negli ultimi decenni su tutto il territorio nazionale e in particolare in alcune regioni. Tra le strutture più note e avanzate, vi sono, per esempio, il sistema delle Mediateche delle Marche, la Mediateca della Toscana, la Mediateca della Lombardia, della Regione Calabria, la Mediateca di Teramo, la Mediateca di Santa Teresa a Milano.

Le mediateche sono nate dalla necessità di creare strutture regionali di conservazione, accesso e distribuzione degli audiovisivi, dei documenti cinematografici e televisivi, più snelle, configurandosi come luoghi che, oltre a garantire la conservazione delle copie dei film, permettano più facilmente la loro circolazione e riproduzione per scopi culturali ed educativi.

Non possiamo dimenticare inoltre i molti archivi di registi, filmmaker, autori cinematografici e televisivi, e quelli di società di produzione cine-televisive, alcuni dei quali particolarmente attenti e consapevoli dell'importanza della conservazione e quindi della valorizzazione del proprio patrimonio, come per esempio l'archivio della società di Folco Quilici¹³, o quello del documentarista Antonello Branca, per la salvaguardia del quale è nata nel 2003 l'associazione Archivio cinematografico Antonello Branca (Acab)¹⁴.

¹⁰ Dipartimenti di medicina, biologia, zoologia, botanica, fisica, astrofisica, sociologia, storia, scienze dell'educazione.

¹¹ Teatri di danza, musica, lirica, marionette e pupi, popolari.

¹² Si diffondono infatti in questo periodo anche le società di produzione televisive con determinanti cambiamenti nel panorama delle politiche produttive in campo audiovisivo. Come spiega Ansano Giannarelli: «A metà degli anni settanta si sono verificati due mutamenti tecnologici che non subito sono percepiti per l'incidenza che comporteranno. Infatti, accanto alle tradizionali modalità di produzione (quella cinematografica, accentrata – soprattutto per quanto riguarda 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 leggera": telecamere e videoregistratori portatili. [...] 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. [...] 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». A. Giannarelli, *Panoramica sugli archivi audiovisivi in Italia*, in *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, Annali 7, Ediesse, Roma 2004, p. 25.

¹³ Cfr. il sito <http://www.folcoquilici.com/archivio.html>. Recentemente la società ha stilato un accordo con l'Istituto Luce, per utilizzare, così come sta facendo ora l'Aamod la stessa piattaforma XDams e il medesimo database per la catalogazione del proprio patrimonio. Il catalogo informatizzato dell'archivio di Folco Quilici sarà ospitato sul sito web dell'archivio Luce, partecipando insieme ad altri archivi al progetto di costituzione di un portale di accesso ai patrimoni audiovisivi di non fiction italiani.

¹⁴ Cfr. il sito <http://www.associazioneantonellobranca.org/nuovo/archivio/archivio.php>. Anche l'associazione Acab sta curando il restauro e la catalogazione del proprio patrimonio

E' doveroso, infine, citare i tanti fondi e archivi di privati, nella maggioranza dei casi non censiti, costituiti da film amatoriali¹⁵. In Italia si è costituita nel 2001 l'Associazione Home Movies¹⁶, con sede a Bologna, che ha creato l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia per la raccolta, lo studio e la valorizzazione di questa tipologia particolare di documenti audiovisivi, che, per le problematiche di identificazione e le caratteristiche uniche del proprio linguaggio, necessita di trattamenti specifici, tuttora oggetto di ricerca ed esame da parte dei documentalisti, non solo in Italia, ma anche all'estero.

Le tante, nuove e diverse realtà - che abbiamo citato solo parzialmente per motivi di spazio, rinviando alla consultazione della citata "Guida agli archivi audiovisivi in Italia" per un panorama più ampio -, pur essendo spesso considerate minori, hanno accumulato collezioni e fondi audiovisivi di una certa consistenza e rilevanza, ricevuti in deposito per esempio da privati, dei quali possono avere anche i diritti di uso e riuso. Si tratta di patrimoni che, a prescindere dalla consistenza, dovrebbero essere oggetto di attenzione, di censimento, di trattamento specifico adeguato, di tutela e di progetti di valorizzazione, attività per adempiere le quali tali organismi sono spesso impreparati, sia in termini di formazione specifica che di risorse da destinare.

ed è possibile già ora consultare sul sito il catalogo informatizzato in via di incremento. Per la storia di questo archivio cfr. anche G. Albonetti, *ACAB. Immagini d'archivio e laboratorio della conoscenza*, in "Multimedia Magazine", N.1, 30 settembre 2005.

¹⁵ Citiamo, quale esempio di recupero e valorizzazione di tale tipologia di documenti audiovisivi, l'archivio privato, dichiarato di notevole interesse storico, del tenore italiano Giovanni Martinelli, di proprietà dell'omonimo nipote, da questi depositato presso la Soprintendenza archivistica dell'Abruzzo, con sede a Pescara. Si tratta di circa sei ore di film amatoriali, girati quasi interamente da Giovanni Martinelli e da sua moglie Adele Previati, che documentano momenti della vita e delle attività della famiglia Martinelli, in Italia e negli Stati Uniti, dal 1913 al 1944. «... tale documentazione è stata voluta e prodotta da Giovanni Martinelli in base a un progetto personale perseguito con coerenza e costanza nel corso dei decenni, quello di costruire una sorta di album di famiglia di immagini in movimento in cui rappresentare, documentare e mostrare con orgoglio il proprio status sociale e i propri successi privati e professionali. Per il trattamento di questo tipo di documenti, dal punto di vista del recupero dei supporti, della ricostruzione e contestualizzazione degli eventi e dei personaggi registrati, e per la loro schedatura e digitalizzazione informatizzata, la Soprintendenza archivistica dell'Abruzzo si è rivolta all'Istituto Luce.» cfr. L. Cortini, *Il dibattito archivistico sulle fonti audiovisive: il contributo delle metodologie archivistiche al loro trattamento negli archivi di immagini in movimento*, in "Nuovi Annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari", Anno XVI, 2002, pp. 247-248

¹⁶ Cfr. www.homemovies.it. «L'Associazione culturale Home Movies, costituita da professionisti dell'audiovisivo, si è formata con lo scopo di raccogliere, conservare e promuovere il cinema realizzato all'interno della famiglia prima dell'avvento del video. Film di vacanza, di viaggio, riti sociali, appunti e diari filmati: pellicole ormai dimenticate, ma importanti testimonianze private della memoria della società italiana. Home Movies opera in contatto e collaborazione con istituti di ricerca, università, archivi, privati, associazioni ed enti che, in altre situazioni nazionali (ad esempio Belgio, Olanda, Gran Bretagna, Francia, Canada), hanno esperienze consolidate nel settore dello studio e della conservazione dei film amatoriali. In Italia, dove il campo di ricerca è ancora inesplorato, le iniziative di Home Movies vedono la partecipazione di dipartimenti universitari di cinema, storia e sociologia oltre che di istituti di ricerca storica. La salvaguardia del patrimonio filmico familiare dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, sostenuto dal Comitato scientifico composto da studiosi e archivisti di alcuni Paesi europei, è uno degli obiettivi primari di Home Movies. L'Archivio è aperto alla consultazione di studiosi e specialisti nonché di semplici curiosi.»

Iniziative e nodi critici

Alla luce di quanto detto finora, bisognerebbe, dunque, nei progetti di recupero e valorizzazione dei patrimoni custoditi dalle diverse strutture, fare attenzione a non stabilire rigide gerarchie e, soprattutto, prima di qualunque intervento di carattere nazionale, ma anche territoriale, indagare approfonditamente una realtà assai ricca e complessa. Il citato progetto Tape¹⁷ è un esempio di orientamento in tal senso, finalizzato come è alla formazione per il recupero e la salvaguardia degli archivi e dei fondi audiovisivi considerati minori o di nicchia, all'interno di strutture che non si occupano o non conservano principalmente o esclusivamente audiovisivi.

Dal 2003 si muove in questa direzione l'Associazione nazionale archivistica italiana, grazie in particolare all'intuizione e all'impegno della Presidente, Isabella Orefice, che ha promosso con successo la costituzione del citato gruppo di lavoro¹⁸, non istituzionalizzato, sulle problematiche di descrizione dei patrimoni audiovisivi, ai cui incontri periodici partecipano numerose strutture di raccolta e conservazione, dalle più note e grandi a quelle piccole e medie. «Organismo *super partes*, l'Anai è riuscita a sollecitare l'attenzione di discipline tradizionali e consolidate, quali la biblioteconomia e l'archivistica 'tradizionale', nei confronti del mondo della conservazione filmica; e al tempo stesso, è riuscita a sensibilizzare il mondo delle cineteche e degli archivi audiovisivi sulla necessità di tenere conto dell'esperienza di archivisti, documentalisti, bibliotecari nel campo del trattamento dei materiali documentari di varie tipologie da essi custoditi»¹⁹.

Prima ancora vi era stato in tal senso l'impegno degli Istituti per la storia della Resistenza e del movimento di liberazione in Italia, che si sono diffusi dalla metà degli anni sessanta, con la finalità di raccogliere e custodire, nonché di produrre, oltre alla documentazione cartacea, documenti audiovisivi, testimonianze filmiche e/o sonore sulla storia della seconda guerra mondiale, dell'antifascismo e della resistenza in ambito locale²⁰. Tali finalità erano state stimolate anche dall'avvio del dibattito storiografico sull'uso delle nuove fonti. Pur non entrando nel merito di un tale dibattito, molto ricco e complesso, tuttora in corso, sul rapporto tra documenti filmici e storia e sull'uso di queste fonti per la ricerca storica, si vuole ricordare che solo a cavallo tra gli anni sessanta e settanta del Novecento si è iniziato a discutere in modo sistematico dei documentari cinematografici come fonte per la storia contemporanea, avviando una riflessione metodologica sulla critica e l'interpretazione delle nuove fonti²¹. Riflessione alla quale ha fatto

¹⁷ Cfr. nota n. 3.

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Sulla storia e lo stato dell'arte dei lavori di questo gruppo di lavoro, cfr. l'articolo di L. Cortini e M.A. Pimpinelli, *Archivi audiovisivi in Italia: l'impegno del Gruppo di Lavoro Anai sul tema della descrizione dei patrimoni filmici e non*, in "Multimedia Magazine", anno I, n. 4, 24 novembre 2005, numero speciale, (www.multimediararchitecture.it). .

²⁰ Tale impegno era stato stimolato anche dal crescente interesse culturale, dagli anni sessanta in poi, da parte di storici e intellettuali italiani nei confronti delle "nuove fonti" per lo studio della storia delle due guerre mondiali, del fascismo e dell'antifascismo, della Resistenza, accompagnato dal riconoscimento alle immagini fisse e in movimento del loro grande valore di documentazione storica.

²¹ La letteratura in materia è ormai imponente. Si rinvia pertanto ai seguenti lavori di sintesi, e alle bibliografie ivi citate: M. Lagny, *Il cinema come fonte di storia*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. V, Einaudi, pp. 265-291, e di P. Iaccio, *Cinema e storia*, Liguori editore, 2000, in particolare il cap. 4, *Storia e cinema, un*

seguito l'inizio di un confronto con discipline quali la biblioteconomia e l'archivistica, per affrontare anche i problemi di trattamento, gestione e conservazione delle fonti audiovisive²² e dei loro supporti, documenti che, forse per la prima volta in Italia dagli anni settanta, hanno iniziato ad essere percepiti come beni culturali.

La Fondazione Aamod opera da decenni in tale direzione, nel tentativo di sensibilizzare le istituzioni sul tema del riconoscimento delle fonti audiovisive quali beni culturali da tutelare, organizzando, dalla fine degli anni settanta – quando l'archivio si è costituito, inizialmente come associazione, trasformandosi successivamente in fondazione²³ –, convegni e seminari che si sono rivelati e sono tuttora occasioni proficue di scambio non solo tra grandi strutture, ma anche tra realtà piccole e medie, centrali e territoriali²⁴, contribuendo in tal modo alla costituzione di una rete effettiva

incontro inevitabile, pp. 143-195. Per quanto riguarda l'interpretazione critica delle “nuove fonti” audiovisive è opportuno ribadire come tale problematica sia strettamente intrecciata con quella della descrizione semantica dei documenti filmici; una questione peraltro tuttora aperta in ambito biblioteconomico e archivistico. Non esistono modelli in tal senso e la stessa figura del documentalista audiovisivo è ancora in via di definizione in Italia. Come rilevato in altra sede, «proprio gli sviluppi della riflessione e del dibattito sulla metodologia di descrizione [semantica, del contenuto] dei documenti audiovisivi ai fini della loro conservazione, dovendo tenere conto della specificità del linguaggio filmico e iconico in genere, potranno fornire importanti suggerimenti circa l'approccio critico, filologico, analitico, alle nuove fonti. [...] un modello di descrizione archivistico della documentazione audiovisiva consentirebbe agli studiosi in genere, ai cineasti, ai giornalisti e a qualsiasi utente di accedere non solo al singolo documento, ma a tutto il quadro di riferimento storico, linguistico, culturale, produttivo a cui quel documento appartiene.», L. Cortini, *Nella prospettiva dell'archivista*, in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *Annali 5, L'immagine plurale*, Ediesse, Roma 2002, pp. 133-134. Si vedano in proposito anche: A. Giannarelli, *La descrizione del film*, in *Il documento audiovisivo, tecniche e metodi per la catalogazione*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico – Centro audiovisivo Regione Lazio, Roma 1995, pp. 55-71; ed inoltre: G. D'Autilia, *La catalogazione dei documenti audiovisivi nell'era di Internet*, in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *Annali 2, Vent'anni*, Roma 1999, pp. 74-97.

²² Nel sito dell'Insmli (www.inmsli.it) sono stati pubblicati l'elenco di tutti gli Istituti storici della Resistenza in Italia con i link ai loro siti e la *Guida agli archivi della Resistenza*, con l'accesso alle banche dati relative ai fondi archivistici (cartacei, sonori, fotografici), conservati presso i singoli istituti. Un primo censimento nazionale dei loro materiali sonori risale al 1988: F. Castelli, *Gli archivi sonori degli Istituti storici della Resistenza. Primi risultati di un'inchiesta*, “Rassegna degli archivi di Stato”, XLVIII, 1988. Una edizione aggiornata della *Guida agli archivi della Resistenza* è in corso di pubblicazione. A distanza di quasi venti anni, lo studioso Andrea Torre, collaboratore dell'Insmli e dell'Aamod, ha presentato, all'inizio del 2005 ai due istituti, il progetto per un censimento nazionale anche dei materiali audiovisivi, custoditi presso gli Istituti storici della Resistenza.

²³ Per una storia istituzionale dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico si rinvia al volume *Vent'anni*, cit.

²⁴ Cito in particolare il primo convegno su tali temi organizzato dall'archivio nel 1981, *Modello di archivio audiovisivo*, in cui per la prima volta in Italia venne posto il problema del mancato riconoscimento di bene culturale al documento audiovisivo. Inoltre, come afferma Ansano Giannarelli: «Un altro risultato di quel seminario fu quello di ribadire la necessità che si costituisse un 'sistema di archivi audiovisivi', prospettiva per la quale fu anche indicata – nella Premessa di Paola Carnati agli atti del seminario – 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.», A. Giannarelli, *Panoramica sugli archivi audiovisivi in Italia*, in *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, cit., p.20. Gli atti di quel seminario sono pubblicati in Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (a cura di), *Modello d'archivio audiovisivo*, Materiali di lavoro e documentazione/1, Roma, 1981. Per un elenco delle iniziative su questi temi - convegni,

di scambio e collaborazione tra archivi audiovisivi in Italia²⁵. Tra le più importanti esperienze promosse e sviluppate dall'archivio in tal senso, utilissima come modello metodologico da seguire ancora oggi, vi è stata l'iniziativa Map-Tv, nell'ambito del progetto europeo Media, avviata all'inizio degli anni novanta. Tra gli obiettivi del progetto Memoria Archivi Programmi (Map) vi era quello di avviare una collaborazione più sistematica tra gli archivi filmici e le televisioni con la finalità di valorizzare la pratica del riuso della documentazione d'archivio per nuove produzioni e coproduzioni. In Italia venne costituito addirittura un Coordinamento italiano Map-Tv: «Si trattò inizialmente di un raggruppamento spontaneo, che intendeva svolgere innanzitutto un lavoro comune di carattere culturale, sviluppando quindi analisi metodologiche sulle politiche produttive in campo audiovisivo e in ambito nazionale ed europeo ... 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...»²⁶. Fu dunque di un'esperienza lungimirante nel senso che già allora tale iniziativa nasceva con l'intento di sottolineare fortemente l'importanza del binomio conservazione/accesso, valorizzazione/riuso dei materiali filmici. Una delle fasi del progetto Map-Tv è stata dedicata al censimento degli archivi audiovisivi europei, pubblicato nel 1995²⁷. Il coordinamento della ricerca sugli archivi italiani venne affidato all'Archivio audiovisivo, «consentendo così alla Fondazione l'avvio di un'indagine in Italia sugli archivi audiovisivi, relativa quindi a un settore poi diventato d'interesse permanente nella sua attività»²⁸. Ultima iniziativa organizzata in tal senso dall'Aamod, in collaborazione con la Discoteca di Stato Museo - dell'Audiovisivo, è stato il seminario “Un sistema di archivi audiovisivi: criticità, linee d'azione e proposte”, svoltosi il 14 dicembre 2005 a Roma²⁹. Si è trattato dello sviluppo di un percorso di ricerca iniziato con il citato

seminari, rassegne, pubblicazioni, censimenti - realizzate dall'Aamod, rinvio alla consultazione del sito: www.aamod.it.

²⁵ Cfr. L. Cortini, *Modelli di archivi audiovisivi: un dibattito pluridecennale nell'ambito delle iniziative della Fondazione Aamod*, in *Notiziario Anai*, 2005.

²⁶ A. Giannarelli, *Panoramica sugli archivi audiovisivi in Italia*, cit., p. 22.

²⁷ *Film and Television Collections in Europe – The Map-Tv Guide*, Bruxelles, 1995.

²⁸ A. Giannarelli, *Panoramica sugli archivi audiovisivi in Italia*, cit., p. 23.

²⁹ Il progetto di questa articolata iniziativa è stato ideato e messo a punto, grazie anche agli stimoli e agli spunti di riflessione suggeriti dal Direttore della Discoteca di Stato, Massimo Pistacchi, e da Gabriele D'Autilia, Direttore dell'Aamod, da Ansano Giannarelli e dalla sottoscritta, responsabili scientifici, coordinatori e organizzatori del seminario, insieme a Francesco Aquilanti, responsabile della promozione delle attività culturali della Discoteca. Al seminario sono intervenuti esperti tecnici, incaricati di elaborare delle scalette relative ai seguenti temi: Il quadro della legislazione in Italia e nell'Unione Europea sugli archivi audiovisivi (M. C. Sotgiu); Lo stato della legislazione regionale e locale sugli archivi audiovisivi (V. Bazzocchi); La legge sul deposito legale in Italia e in Europa (A.M. Mandillo); Modelli di archivi audiovisivi, loro gestione, professionalità (A. Giannarelli, C. Angeletti); La catalogazione, standard, modelli, necessità formative (A. Pagliarulo e L. Cortini, C. Magliano); Accesso on line ai metadati e ai dati (G. Bruno, F. Baldi); La proprietà intellettuale ed economica dell'audiovisivo (A. Miccichè); Restauro analogico e digitale, criteri di scelta e necessità formative (M. Musumeci, L. D'Aleo). Le scalette sono state discusse durante l'incontro seminariale insieme a studiosi e personalità del mondo delle cineteche e degli archivi audiovisivi che sono intervenuti con brevi comunicazioni, suggerimenti, proposte di integrazione. Le linee guida scaturite dal dibattito saranno seguite dagli estensori delle scalette per realizzare dei rapporti finali sui diversi temi, che verranno presentati a un convegno che si svolgerà entro i primi mesi del 2006, per fare il punto su una serie di questioni centrali per gli archivi audiovisivi.

seminario del 2004 “Modelli di archivi audiovisivi”, che aveva dato alcune prime risposte a una serie di quesiti. La finalità principale della recente iniziativa è stata appunto quella di affrontare le problematiche relative all’analisi di possibili modelli (legislativi, gestionali) e allo studio di standard (di conservazione, restauro, descrizione, accesso) per il trattamento dei materiali audiovisivi. I risultati dell’incontro, che saranno presto consultabili in rete sul sito della Fondazione, hanno consentito di tracciare un quadro di tali problematiche, all’interno del quale risulta strategico proprio il ruolo di governo e di coordinamento sia delle istituzioni centrali che degli enti locali, preposti per legge alla tutela dei beni culturali, compresi i nuovi beni sonori e audiovisivi. Obiettivo principale è quello di individuare e condividere, oltre a modelli e standard, una metodologia di lavoro, che possa aiutare in primo luogo le istituzioni, locali e centrali, nella progettazione e determinazione delle risorse da destinare al recupero dei patrimoni, nella realizzazione di un effettivo coordinamento tra strutture di conservazione e istituzioni, e nell’elaborazione di linee guida e soluzioni operative comuni, in termini di scelte di trattamento, di sistemi informativi, di digitalizzazione, di restauro.

Si tratta di iniziative meritorie che - lo ribadiamo ancora - restano tuttora episodiche e alle quali viene prestata ancora poca attenzione da parte delle istituzioni di governo.

Di fatto persistono delle criticità che condizionano lo sviluppo in Italia di un’efficace politica della salvaguardia e della valorizzazione della memoria audiovisiva. I motivi di tale ritardo sono da ricercare a monte delle problematiche, ormai note a tutti coloro che operano nel settore degli archivi e della conservazione filmica e sonora, relative al trattamento dei documenti audiovisivi³⁰. Un primo nodo va individuato, lo ribadiamo, nella mancanza di un intervento, da parte delle istituzioni, più globale e organico, dal punto di vista legislativo e di governo del settore³¹, per disciplinare al meglio la materia complessiva di questo ambito di beni culturali. Sono inoltre necessari un dialogo e uno scambio più assidui tra le diverse realtà di raccolta e conservazione e tra queste e le istituzioni di governo e gli istituti di ricerca e formazione. Gli stessi archivi audiovisivi hanno finora sviluppato una scarsa conoscenza reciproca e hanno dialogato in modo insufficiente per esempio con discipline quali l’archivistica e la documentazione; spesso essi hanno operato scelte e realizzato progetti individualmente, senza condividere metodologie, e senza seguire buone pratiche³², al fine di realizzare progetti condivisi, relativi al trattamento e

³⁰ Mi riferisco ai noti e ampiamente dibattuti problemi legati alla carenza di spazi adeguati per la conservazione, agli eccessivi costi delle duplicazioni e dei riversamenti da un supporto all’altro, della digitalizzazione, alla onerosità della catalogazione, per non parlare dei costi delle operazioni di restauro; ed inoltre agli spinosi nodi legati al problema della commercializzazione dei documenti audiovisivi, del loro riuso, nonché a quello dei diritti d’autore, morali e di sfruttamento commerciale.

³¹ Nel rispetto, ovviamente, delle specificità e delle autonomie di ciascuna struttura, come è stato naturalmente sottolineato anche nella citata inchiesta, *Modelli di archivi audiovisivi*.

³² «**Buone pratiche**. Riferito a un progetto o metodologia riconosciuta valida, rispetto a una situazione problematica, o uno scopo da raggiungere, e quindi trasferibile in contesti diversi. Il metodo delle buone pratiche presuppone perciò l’individuazione di modelli ed una via di apprendimento pragmatica. ...», definizione tratta dal *Glossario* a cura di Sara Di Giorgio, in Fedora Filippi (a cura di), *Manuale per la qualità dei siti Web pubblici culturali*, Ministero per i beni e le attività culturali – Progetto Minerva, febbraio 2004, p. 193.

alle problematiche conservative, all'accesso e alla valorizzazione dei propri patrimoni³³.

D'altro canto, la consapevolezza dell'importanza del trattamento archivistico dei documenti audiovisivi, che tenga presente, nell'ordinamento dei patrimoni, concetti quali il rispetto della provenienza dei documenti, dei vincoli che li legano tra loro, del contesto generale in cui sono stati prodotti, ed inoltre la storia dell'ente e dei soggetti produttori, le loro finalità e le attività correlate, deve ancora maturare e consolidarsi quale pratica diffusa all'interno degli archivi audiovisivi.

Come non constatare, inoltre, il fatto che nelle diverse strutture conservative, stenti ad affermarsi la pratica di elaborazione e redazione di regolamenti, manuali di gestione, documenti relativi a *policies* e linee guida? Uno degli ostacoli alla realizzazione di ciò sta per esempio nella mancata elaborazione di un linguaggio condiviso, a proposito del trattamento archivistico dei beni audiovisivi. L'urgenza di lavorare all'adozione di un lessico e di una terminologia comuni, nell'ambito delle problematiche della salvaguardia e della tutela dei "nuovi beni" audiovisivi e sonori, è emersa durante gli incontri del citato gruppo di lavoro coordinato dall'Anai. L'obiettivo di studiare e formulare un glossario condiviso è stato inserito, dai partecipanti ai lavori del gruppo Anai, tra le priorità da affrontare in ambito nazionale.

In effetti è stata la mancanza di un coordinamento efficace e non episodico tra strutture di conservazione e istituzioni, a livello nazionale, territoriale, interregionale e, contemporaneamente, di settore³⁴, a determinare la costituzione spontanea, dopo la sollecitazione di Isabella Orefice, del gruppo di lavoro Anai, grazie al quale di fatto in Italia si sta tentando di colmare un evidente vuoto istituzionale. Il gruppo di lavoro, oltre ad iniziare ad affrontare le problematiche relative al trattamento del non film o dell'extrafilm (termini sull'efficacia dei quali si è iniziato a dibattere), ha ultimamente concentrato i suoi interessi sulla messa a punto «di un tracciato catalografico per la descrizione di un film, una scheda filmografica comune che possa fungere innanzitutto da fonte di riferimento per l'identificazione e la descrizione delle opere cui sono riferiti i diversi materiali archivistici

³³ Fa eccezione appunto il progetto, più volte citato, promosso dall'Anai, di costituzione di un gruppo di lavoro nazionale, dedicato alle metodologie di catalogazione degli audiovisivi. Chi scrive vi ha finora preso parte in rappresentanza dell'Aamod. Tra le motivazioni che hanno portato alla nascita di questo gruppo di lavoro vi è stata quella della necessità di far dialogare gli archivisti audiovisivi e le professionalità provenienti dal mondo degli archivi tradizionali e dal mondo biblioteconomico. Come è noto, è recente la stessa attenzione della comunità scientifica tradizionale nei confronti dei nuovi archivi, tra cui quelli audiovisivi, e viceversa. Per una storia dei rapporti tra archivisti tradizionali e il mondo della conservazione audiovisiva, mi permetto di rinviare a: L. Cortini, *Il dibattito archivistico sulle fonti audiovisive*, cit., pp. 235-258.

³⁴ Fanno eccezione alcuni casi in regioni più attive e sensibili in tal senso, quali il Piemonte, l'Emilia Romagna, le Marche, la Lombardia, la Toscana e il Friuli Venezia Giulia. Tali esperienze sono state avviate, di concerto, da strutture di conservazione e istituzioni territoriali, con l'ausilio di competenze specifiche nel campo della biblioteconomia, dell'archivistica e dell'informatica. Ma si tratta di progetti isolati e autonomi, nel panorama nazionale, ognuno dei quali fa riferimento a propri modelli, non condivisi all'interno di una rete più ampia. Vincenzo Bazzocchi della Soprintendenza archivistica della Regione Emilia Romagna ha iniziato uno studio approfondito riguardante la legislazione e le iniziative degli enti locali italiani in merito alla tutela dei patrimoni audiovisivi. I primi interessanti risultati della sua ricerca, non ancora ultimata, sono stati illustrati in occasione del seminario "Un sistema di archivi audiovisivi ...", cit.

posseduti dalle istituzioni coinvolte nel progetto ... La finalità principale è anche quella di riuscire a realizzare una metastruttura descrittiva, che abbia come riferimento i principali modelli di descrizione internazionali, e un catalogo nazionale di descrizione e localizzazione delle fonti audiovisive, ovvero di accesso ai patrimoni audiovisivi del nostro paese»³⁵.

Di queste come di altre problematiche avrebbero dovuto farsene carico per prime, in accordo con le strutture di conservazione, soprattutto le istituzioni, le sole che potrebbero e dovrebbero promuovere e sostenere, grazie a finanziamenti mirati, *policies* in grado di sviluppare e realizzare progetti condivisi su temi e obiettivi specifici nel campo della conservazione e della produzione audiovisiva (tutela e valorizzazione dei documenti audiovisivi, individuazione di metodologie di restauro, di standard di catalogazione e digitalizzazione, ricerca di linguaggi comuni, formazione professionale, accesso, uso e riuso dei materiali).

Del resto, la mancanza di un dialogo più approfondito tra istituzioni e strutture di raccolta e conservazione, che porti all'effettiva conoscenza delle situazioni in cui versano i tanti piccoli e medi patrimoni audiovisivi e sonori disseminati nel nostro paese, emerge anche dalla lettura del testo della legge n. 106, del 15 aprile 2004, "Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico"³⁶, il cui Regolamento non è stato ancora definitivamente approvato. Già dal testo della legge si evince l'insufficiente elaborazione teorica in merito, per esempio, a termini quali film, audiovisivo, documento sonoro, video. L'uso e la distinzione tra i lemmi non sono chiari, poiché non è stato specificato se essi siano stati adottati in base al supporto, al contenuto del documento, al linguaggio, o in virtù di altri criteri. E, soprattutto, il testo fa supporre modalità e luoghi di deposito differenti in base appunto alla tipologia documentaria. In merito inoltre a tutte le problematiche relative al trattamento dei supporti (conservazione nel tempo, descrizione, digitalizzazione, fruizione) non vi è alcun cenno. Così come non si tiene conto dell'importanza della salvaguardia anche di tutta quella documentazione vincolata al film finito, prodotta durante le fasi di realizzazione dell'opera.

Il rischio è che le istituzioni affrontino il problema della salvaguardia del patrimonio audiovisivo e sonoro del nostro paese senza un'approfondita consapevolezza della diversità di esigenze, propria di una rete ormai vasta di strutture che già si dedica, sebbene faticosamente e con molte difficoltà, alla salvaguardia di beni audiovisivi e sonori.

³⁵ L. Cortini, M.A. Pimpinelli, *Archivi audiovisivi in Italia ...*, cit. Come inoltre specificato nell'articolo, l'impulso a lavorare in Italia alla messa a punto di un Catalogo on line di accesso ai patrimoni audiovisivi «era stato offerto dal progetto europeo di standardizzazione delle pratiche di catalogazione e indicizzazione delle opere cinematografiche varato nel 2005 dalla Commissione Europea e affidato al CEN (Comité Européen de Normalisation), in merito al quale si è recentemente costituita una Task Force cui hanno aderito alcune tra le maggiori cineteche europee (Germania, Francia, Regno Unito, pagna). Per l'Italia, l'interlocutore è, per il momento, la Cineteca Nazionale, ma non sono escluse ulteriori partecipazioni. Il progetto europeo prevede un duplice obiettivo: 1) un set minimo di regole per la catalogazione delle opere cinematografiche/audiovisive (limitato a 20 campi essenziali); 2) uno standard di catalogazione completo, che possa fungere sia da riferimento per la costituzione di nuovi database di descrizione di patrimoni audiovisivi, sia per l'adozione di un linguaggio comune e di uno standard di metadati ai fini dell'interoperabilità tra archivi informatizzati», *Ibidem*.

³⁶ Pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale n. 98 del 27 aprile 2004.

Se una rete capillare di organismi e di attività in campo audiovisivo si è ormai diffusa su tutto il territorio nazionale, quello che manca, va ancora sottolineato, è un coordinamento più consapevole e attento, che promuova l'elaborazione e l'individuazione di modelli e di buone pratiche, di concerto con le istituzioni centrali e locali.

Ancora più a monte, le urgenze da tenere presenti sono quelle relative all'organizzazione interna di queste molteplici strutture. E' particolarmente importante l'elaborazione di linee d'azione, documentate e concordate, a livello di settore, che al tempo stesso servano a stabilire procedure chiare e condivise.

Per elaborare e strutturare un modello di gestione di un archivio audiovisivo è necessario tenere conto della storia dell'istituto, dei contenuti e della consistenza del patrimonio conservato, dei diritti sul patrimonio, delle attività connesse (servizi, produzioni, etc.), degli scopi e delle motivazioni etiche e ideali, come abbiamo indicato sin dall'inizio del presente lavoro.

Come rileva Ray Edmondson, gli ingredienti principali di una *policy*, nella gestione di una struttura archivistica, includono: il mandato e la missione dell'archivio, il riferimento ad autorità esterne di rilievo, l'esplicazione di principi generali rilevanti, l'esplicazione delle intenzioni, posizioni, scelte dell'archivio e i principi per la redazione di separate linee guida per lo staff.³⁷ I modelli e le buone pratiche non potranno non tenere presenti anche le motivazioni e i valori etici alla base delle spinte di aggregazione e costituzione di organismi che operano per la salvaguardia di un patrimonio, quale quello audiovisivo, che rappresenta la nostra «memoria diffusa di pubblico interesse e di pubblica utilità»³⁸.

Ipotesi e metodologie per un coordinamento e per un accesso condiviso ai patrimoni

Una corretta metodologia di lavoro, per impostare una politica diffusa e ben mirata di tutela del patrimonio audiovisivo del nostro paese, dovrebbe dunque partire dalla conoscenza approfondita di una realtà ormai estremamente ricca e articolata sul territorio nazionale, non facilmente governabile secondo un unico criterio e tanto meno riducibile a delle schematizzazioni. In tal senso, le pratiche dei censimenti, delle inchieste, su temi differenti, della descrizione delle singole strutture di conservazione, delle indagini capillari e a tappeto sul territorio nazionale, si rivelano utilissime, perché tra l'altro consentono la conoscenza e il coinvolgimento effettivo e costante delle diverse strutture in progetti di più largo respiro.

In Italia la pratica della mappatura, dell'inchiesta e del censimento, finora è stata svolta con una certa sistematicità in particolare dalla Fondazione Aamod. A cura della Fondazione infatti vengono effettuati periodici censimenti, a partire dalla prima e citata esperienza, svoltasi agli inizi degli anni novanta, nell'ambito del progetto europeo Map-Tv, fino alla recente *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, pubblicata nel dicembre 2004³⁹. Si tratta della terza edizione, dopo la prima del 1995, pubblicata dal Dipartimento per l'informazione e l'editoria della Presidenza del consiglio

³⁷ R. Edmondson, *Ibidem*.

³⁸ R. Ellero, *Il fenomeno nuovo delle mediateche*, in *Annali 7, Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, cit. p. 37.

³⁹ Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *Annali 7*, cit.

dei ministri, mentre la seconda era stata realizzata con il contributo della Direzione generale per il cinema del Ministero per i beni e le attività culturali, accompagnata da una prima edizione elettronica sul sito web dell'archivio⁴⁰.

L'attività di mappatura di queste realtà rappresenta il primo e forse più importante passo ai fini dell'accesso e della valorizzazione di un patrimonio nazionale in vertiginosa crescita, molto diversificato in termini di contenuti, di tecnologie, supporti e formati di registrazione e conservazione e soprattutto sempre più difficile da gestire rispetto ai problemi legati all'uso e al riuso, e quindi ai diritti d'autore, morali e patrimoniali, commerciali, di diffusione. Anche in termini di localizzazione di tali patrimoni, il quadro tende a diventare sempre più complesso.

I censimenti finora effettuati a cura dell'Aamod rappresentano un esempio di collaborazione tra una realtà di settore quale l'archivio audiovisivo e le istituzioni governative preposte alla tutela del bene culturale. Essi sono stati metodologicamente impostati e condotti proprio avendo quale obiettivo prioritario la conoscenza e la visibilità degli organismi di conservazione, dei loro beni, delle modalità e condizioni d'accesso al patrimonio. Nell'ultima edizione cartacea della *Guida* per ogni archivio sono stati forniti dati sui recapiti, con i nomi dei responsabili e dei referenti a cui rivolgersi, informazioni sull'ammontare dei patrimoni filmici e video custoditi, sui criteri di incremento e selezione, sulle attività di descrizione/catalogazione, sui database approntati, sulle attività e i servizi svolti, sulle condizioni di accesso e sui diritti; sono stati suggeriti, attraverso l'uso di parole chiave, i contenuti dei patrimoni ed è stata infine indicata la categoria di appartenenza della struttura. Nell'edizione elettronica è possibile consultare anche una breve storia dell'istituto e della formazione del suo patrimonio audiovisivo⁴¹.

Nell'ultima edizione sono state censite 249 realtà di conservazione⁴², ed è stato riproposto uno schema, elaborato già in occasione della prima edizione della *Guida*, secondo il quale le diverse strutture sono state ripartite in nove categorie⁴³. Ordinare i centri di raccolta e conservazione di giacimenti audiovisivi in base ai compiti e alle finalità nasce dall'esigenza di provare a districarsi all'interno di una realtà multiforme, parcellizzata di giacimenti

⁴⁰ www.aamod.it. La prima edizione elettronica risale al 2002 ed è stata aggiornata anch'essa tra il 2004 e i primi mesi del 2005. L'ultimo aggiornamento è stato effettuato da Edda Voir. Sono stati considerati i supporti digitali nati e diffusisi nel frattempo e numerose nuove strutture.

⁴¹ L'incremento del numero delle realtà di conservazione e dei dati forniti non ha reso possibile l'inserimento nella versione cartacea della storia delle strutture, anche per non rendere difficoltosa la consultazione stessa della *Guida*. La versione integrale delle schede è appunto consultabile *on line*, tramite un *database* dotato di un programma di *information retrieval* e potrebbe rappresentare una buona base di partenza per la costruzione di un *authority file* dei soggetti conservatori e produttori di materiali audiovisivi.

⁴² Si tratta di un dato da incrementare, naturalmente. Uno dei criteri del censimento è stato quello di raccogliere e pubblicare solo le schede relative a quelle strutture che rendono accessibile il proprio patrimonio al pubblico.

⁴³ 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; strutture mediatecali di teatri; strutture mediatecali di istituti e associazioni (culturali, politiche, sindacali); strutture mediatecali di aziende pubbliche e private.

audiovisivi, caratteristica in particolare dell'Italia, rispetto per esempio ad altri paesi europei⁴⁴.

Pur apprezzando lo sforzo di tale lavoro, le categorizzazioni proposte sono state in parte messe in discussione nell'inchiesta promossa dall'Aamod alla fine del 2004, in occasione del citato seminario "Modelli di archivi audiovisivi". Le risposte al quesito sull'efficacia di una suddivisione del genere hanno evidenziato i limiti di una eccessiva categorizzazione, la non funzionalità, l'eccessiva parcellizzazione, la non adeguata elaborazione concettuale della terminologia scelta per definire le diverse categorie⁴⁵. Interessanti, dal punto di vista propositivo, e soprattutto dal punto di vista dell'utente, le considerazioni che hanno posto l'accento sulla necessità di organizzare le strutture di conservazione per settori o aeree, per reti consorziali, oppure in base a progetti di condivisione, o per tipologie di prodotti e di contenuti conservati, o, ancora, per caratteristiche di accesso, di possibilità di riuso dei materiali custoditi, ovvero in base ai diritti⁴⁶.

L'accesso, dunque, ovvero la possibilità di fruire di questo immenso patrimonio che continua a crescere a ritmi vertiginosi è questione fondamentale e dovrebbe essere l'obiettivo principale di qualunque politica seria di tutela del bene culturale audiovisivo. La salvaguardia e la conservazione di questi beni debbono essere finalizzati alla possibilità di accedervi⁴⁷.

E' necessario sottolineare ancora la mancanza, nel panorama nazionale, di applicazioni e standard condivisi, in materia di trattamento dei documenti audiovisivi (descrizione, rappresentazione dei dati, banche dati, software, piattaforme informatiche, accesso on line, servizi, ed inoltre restauro e criteri di custodia e manutenzione).

Altra questione fondamentale: se i documenti audiovisivi non si catalogano non vi è possibilità non solo di accesso ma nemmeno di esistenza per essi. Mentre per conoscere il contenuto di un documento cartaceo è sufficiente prenderlo, averlo in mano, sfogliarlo, leggerlo, e la sua visione è immediata, per conoscere il contenuto di un audiovisivo o di un sonoro è necessario un

⁴⁴ E' quanto emerge anche dai risultati del censimento effettuato dal Cflr in occasione della prima fase del progetto Tape, precedente all'organizzazione dei corsi di formazione nazionali.

Nel caso della Francia, per esempio, abbiamo pochi ma grandi depositi di concentrazione del patrimonio audiovisivo, demandati per legge statale alla conservazione e alla valorizzazione (Ina, Istituto nazionale audiovisivo; Cnc Centro nazionale della cinematografia); mentre in Svizzera, al di là della minore consistenza del patrimonio audiovisivo, da anni viene finanziato il progetto Memoriav, che ha portato alla costituzione di una rete effettiva di archivi audiovisivi, sonori, fotografici che lavora, grazie agli stanziamenti del governo federale, al recupero e alla digitalizzazione dell'intero patrimonio audiovisivo. In altri paesi, come l'Olanda, l'Austria, la Polonia, sia per motivi storici, sia per minore estensione geografica del territorio, i patrimoni audiovisivi sono comunque di minore consistenza, rispetto al caso italiano, e sono concentrati in pochi luoghi di conservazione.

⁴⁵ Cfr. le risposte dei più al quesito F della sezione tematica 7. Fenomeno della moltiplicazione degli archivi audiovisivi, *Dossier*, cit.

⁴⁶ Cfr. in particolare le risposte di R. Badoer, I. Cipriani, P. Sorlin. *Ibidem*

⁴⁷ Come sottolinea R. Edmondson: «*Preservation and access are two sides of the same coin. [...] They are so interdependent that access can be seen as an integral part of preservation. [...] Preservation is necessary to ensure permanent accessibility; yet preservation is not end in itself. Without the objective of access it has no point.*» cfr. R. Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, Parigi, United Nations Educational, scientific and Cultural Organization (Unesco), 2004, p. 19.

macchinario, un lettore apposito, che proietta, trasmette, mostra, fa sentire quanto registrato su un supporto specifico⁴⁸. Il contenuto di un documento audio-visivo necessita di una descrizione dettagliata e precisa per consentire, grazie ai sistemi di *information retrieval*, il recupero immediato ed esatto delle immagini cercate. Come è noto, è forse appena iniziato il dibattito scientifico relativo alle modalità di descrizione di un documento filmico, caratterizzato da un linguaggio, quello delle immagini in movimento, diverso da quello di altri documenti, quali un libro o una carta d'archivio. Un dibattito che potrebbe coinvolgere, per esempio, anche una disciplina quale la semiotica, oltre l'archivistica, la biblioteconomia, e finanche la diplomatica⁴⁹. Nel mondo delle biblioteche e delle mediateche è prevalso in Italia, e non solo, il modello delle Isbd nbm, di cui le stesse regole Fiaf, in ambito internazionale - attualmente in revisione - sono una derivazione, come le angloamericane Aacr2. Come ha evidenziato Maria Assunta Pimpinelli, nel suo intervento al seminario "Un sistema di archivi audiovisivi", due sono le principali esigenze e tendenze in materia di trattamento descrittivo dei documenti filmici; esse dipendono dal tipo di "natura" attribuita al documento catalogato, ovvero se quella di opera finita intesa per la pubblicazione, o quella di documento, finito o non finito, che necessita di una descrizione di tipo archivistico.

Per chiarire ulteriormente, aggiungerei che la diversità di trattamento descrittivo, a cui oggi in Italia è soggetto il documento audiovisivo, dipende anche dalle finalità dell'istituto che lo conserva, in originale o in copia, e soprattutto dalla possibilità di riuso o meno, a seconda dei diritti, di quel documento. Se il film è considerato come opera finita, unica, di cui è possibile solo l'uso e il consumo culturale, e si trova in deposito in copia in una biblioteca, o anche in una mediateca o in una cineteca, che non ne possiede i diritti, e che lo considera non vincolato ad altra documentazione, può essere trattato estrapolandolo dal suo contesto produttivo, e la sua descrizione può fare riferimento a standard biblioteconomici. La tendenza, in ambito biblioteconomico, a proposito dei documenti audiovisivi, come ha altresì illustrato Cristina Magliano nel suo intervento al citato seminario "Un sistema di archivi audiovisivi" è quella di studiare «l'estensione della cooperazione SBN ad altre tipologie di materiale, oltre quello librario, con una apertura a un trattamento condiviso a livello nazionale anche del materiale audiovisivo». Gruppi di studio, in ambito nazionale (Iccu) e internazionale stanno in tal senso analizzando e valutando la fattibilità dell'applicazione per esempio del modello entità/relazioni diffuso dall'Ifla (Functional Requirements for Bibliographic Record), nelle funzioni di identificazione, selezione e accesso, per gli audiovisivi. Contemporaneamente si procede, nel mondo biblioteconomico, allo studio di modelli di formati di dati e di metadati finalizzato alla interoperabilità tra sistemi e all'integrazione e all'accesso a banche dati diverse, relative a materiale speciale. Per quanto riguarda invece le esperienze proprie

⁴⁸ Con i problemi noti di mancanza di spazio, di obsolescenza dei macchinari e dei supporti, di alti costi delle duplicazioni e della digitalizzazione.

⁴⁹ E' quanto ha suggerito tempo fa l'archivista Maria Luisa Lombardo, ovvero la necessità che anche una disciplina quale la Diplomatica inizi a «porsi il problema della definizione di documento audiovisivo: quale sia il documento originale, quale la copia, quale sia il valore da attribuire a un documento che utilizza parti dell'originale» cfr. M.L. Lombardo, *Archivi e cultura: dalle tavolette eblaitiche agli audiovisivi*, in "Archivi e Cultura" XXXI Nuova serie 1998, p. 10.

soprattutto delle strutture di raccolta, conservazione, ma anche di produzione di nuovi documenti audiovisivi, di cui tali organismi spesso detengono i diritti e adottano pratiche di riuso dei materiali che conservano, il documento filmico può essere considerato di natura archivistica, inserito come è all'interno di un contesto produttivo o di un fondo, che lo porta necessariamente ad avere un legame e un vincolo necessario ad altra documentazione, della stessa tipologia e/o differente. In tale ambito due esigenze sono maturate nel corso degli anni novanta. La prima è stata quella relativa alla necessità di recuperare il contenuto di ogni elemento filmico, finito e non finito, ai fini del suo uso e riuso. Questo ha determinato l'approntamento di cataloghi testuali e multimediali, fruibili on line, o in intranet, costruiti ad hoc da enti e aziende, quali Rai Teche, l'Istituto Luce, l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, l'Archivio nazionale cinematografico della resistenza di Torino. Ogni struttura ha quindi messo a punto un proprio specifico tracciato catalografico, oltre a un proprio sistema informativo, tenendo in parte presenti le indicazioni delle regole della Fiaf, o delle Isbd-nbm (soprattutto per quanto riguarda l'area dei titoli, delle responsabilità, ma anche della descrizione dei supporti), nel quale però è stata particolarmente sviluppata l'analisi semantica del documento filmico di non fiction, il cui riuso si va diffondendo sempre più, con una descrizione analitica, spesso sequenza per sequenza delle immagini, e con la costruzione di theasauri, authority file anch'essi specifici⁵⁰. Accanto a ciò, nel caso per esempio dell'Istituto Luce, e adesso anche dell'Aamod, nella costruzione dell'architettura del sistema descrittivo sono state tenute presenti le regole di descrizione multilivello, proprie delle Isad (G) (General International Standard Archival Description), elaborate nel mondo archivistico più che biblioteconomico⁵¹. Inoltre, la tendenza attuale è quella di adottare la tecnologia e lo standard XML (eXtensible Markup Language) anche per le basi dati di descrizione dei patrimoni audiovisivi, perché in grado di «rappresentare oggetti in un formato aperto, indipendente da qualsiasi specifico software: la disponibilità dei dati verso altri sistemi (export) è quindi immediata, non richiede, cioè, alcun intervento di 'manipolazione' dei dati; il sistema è altresì in grado di acquisire documenti XML prodotti da qualsiasi altro applicativo o altra operazione di codifica»⁵². Per la

⁵⁰ Gli studi relativi alle diverse pratiche di catalogazione analitica dei documenti di non fiction sono pochi e spesso si tratta di linee guida e dispense interne alle diverse strutture, realizzate ad uso dei propri documentalisti. La Rai ha inoltre sviluppato una propria metodologia e uno specifico linguaggio relativi alla "documentazione", come viene definita l'attività di descrizione dei propri documenti audiovisivi. Cfr. G. Del Pino, *I nuovi criteri di documentazione ed il relativo processo*, in Aica - Associazione Italiana per l'Informatica ed il Calcolo Automatico, *Le teche audiovisive nell'era digitale*, supplemento al "Mondo Digitale. Rassegna critica del settore ICT", n. 1 marzo 2005 Aica - Associazione Italiana per l'Informatica ed il Calcolo Automatico, *Le teche audiovisive nell'era digitale*, supplemento al "Mondo Digitale. Rassegna critica del settore ICT", n. 1 marzo 2005, pp. 29-35.

⁵¹ La traduzione italiana delle regole Isad (G), a cura di Stefano Vitali, è disponibile sul sito dell'Anai, all'indirizzo: http://www.anai.org/attivita/N_isad/Isad%20-%20traduzione%20vitali.pdf.

⁵² Cfr. I. Barbanti e G. Bruno, *DAM.Solutions*, in "Archivi & Computer", Anno XIII, 3/03, p. 34. L'acronimo DAMS sta per Digital Archives and Memory Storage. Inoltre per una approfondita illustrazione del progetto di recupero del patrimonio audiovisivo (immagini fisse e in movimento) e dell'attuale modello dati del sistema informativo dell'Istituto Luce, cfr. P. Cacciani e A. Pagliarulo, *Il sistema informativo per la catalogazione del materiale*

conversione in XML delle basi dati già esistenti si va diffondendo l'utilizzo dello standard EAD (Encoding Archival Description)⁵³. Ciò rende chiaramente ipotizzabili, in futuro, una crescente interoperabilità e, dunque, la possibilità di un maggiore accesso ai patrimoni. Del resto l'idea di poter costruire un Catalogo nazionale dei patrimoni audiovisivi del nostro paese, relativo a quei patrimoni custoditi non nelle biblioteche o nelle mediateche, bensì all'interno di tutte quelle "altre" strutture che trattano i documenti filmici ai fini del loro riuso, oltre che uso, nel rispetto della loro natura anche archivistica, è alla base dell'impegno del Gruppo di Lavoro dell'Anai, all'interno del quale, come accennato, si lavora anche per il recupero, l'ordinamento, e la valorizzazione dei materiali extrafilmici. Vanno in questa direzione progetti specifici, quale quello che vedrà il sistema XDAMS⁵⁴, adottato dall'Istituto Luce e dalla Fondazione Aamod, gestire e rendere accessibili più archivi e banche dati differenti, comprese quelle multimediali contenenti immagini, fisse e in movimento, e suoni⁵⁵. In tal senso già il Luce ha lanciato il progetto di un portale di accesso, tramite un'unica interfaccia, ai maggiori patrimoni di non fiction italiani mentre, accanto a questo, all'Aamod si sta lavorando per un nuovo aggiornamento e una nuova versione elettronica della Guida agli archivi audiovisivi, anch'essa in formato XML/EAD⁵⁶, attraverso la quale rendere veramente

iconografico dell'Istituto Luce, in "Scrinia", Anno II, N. 2-3 (Luglio/Novembre 2005), pp. 75-98.

⁵³ Cfr. www.loc.gov/ead. «EAD definisce una lista di elementi e attributi per descrivere la struttura del documento (non è infatti uno standard per la descrizione del contenuto) e utilizza la tecnologia standard SGML/XML per la conservazione e la comunicazione fisica dei dati. La scelta di EAD è motivata, in primo luogo, dalla sua flessibilità nella descrizione di "oggetti" differenti, ma anche dalla sua capacità di rispettare il "vincolo archivistico" tra le singole unità di descrizione». Ibidem, pp. 87-88.

⁵⁴ Per ulteriori informazioni consulta inoltre i siti web:

www.damsolutions.org; www.regesta.org.

⁵⁵ Anche il Catalogo Multimediale di Rai Teche è un esempio di gestione e accesso integrato a base dati differenti riguardanti diverse tipologie di documenti (audiovisivi, sonori, fotografici, cartacei).

«La nascita e la progressiva diffusione in Rai del Catalogo Multimediale, ha determinato una vera e propria rivoluzione nel processo di ricerca del materiale video ed audio di archivio. L'introduzione di nuove banche dati multimediali, memorizzate su un database relazionale su una nuova piattaforma tecnologica in ambiente distribuito, ha portato di fatto alla costituzione di un ambiente di ricerca distribuito ed eterogeneo ... E' emersa quindi, fin dal principio dell'operatività, l'esigenza di fornire agli utilizzatori (giornalisti, programmisti registi, ricercatori in genere), un sistema che: consentisse di ricercare in un unico ambiente i contenuti delle banche dati di nuovo tipo ...; consentisse di personalizzare gli elenchi ...; consentisse di effettuare ricerche incrociate (cross) su più banche dati; gestisse la profilatura degli utenti al fine di definire ambienti personalizzati di ricerca; consentisse la messa on line di nuove banche dati a costi ridotti; fosse aperto alle evoluzioni tecnologiche del mercato IT. Il risultato di tutte queste richieste è stata la nascita in Rai del progetto OCTOPUS ...», cfr. M. Duca, *La ricerca in ambiente tecnologico eterogeneo (Sistema OCTOPUS)*, in Aica, *Le teche audiovisive nell'era digitale*, cit. p. 43.

⁵⁶ Ancora, a proposito di tale standard, cfr. quanto specificato da Ilaria Barbanti e Giovanni Bruno: «Per la descrizione archivistica DAM.Solutions adotta lo standard EAD2002 (Encoded Archival Description), una DTD (Document Type Definition) per la codifica delle risorse archivistiche, sviluppato e pubblicato dalla Society of American Archivists in partnership con la Library of Congress (<http://lcweb.loc.gov/ead>). EAD consente la codifica e la consultazione di strumenti di ricerca archivistici on line, adotta uno standard interpiattaforma e valido nel tempo, è compatibile con lo standard internazionale per la descrizione archivistica ISAD(G). DAM.Solutions utilizza un subset degli elementi descritti in EAD: gli elementi sono presentati in un form d'inserimento corredato da un help on line,

accessibile e fruibile, oltre che, a mano a mano integrato, l'intero patrimonio audiovisivo italiano, costituito da fiction e non, da documenti audiovisivi finiti e non finiti, da materiali filmici ed extrafilmici.

Nonostante ci si muova ancora, di fatto, su un terreno in via di assestamento, con gli inevitabili inconvenienti di confusione e difformità, la tendenza è quella, finalmente, di lavorare alla comunicazione, all'apertura nei confronti dell'utente, e all'accesso agli archivi e ai loro contenuti ai fini della loro fruizione.