

Letizia Cortini*

Il dibattito archivistico sulle fonti audiovisive: il contributo delle metodologie archivistiche al loro trattamento negli archivi di immagini in movimento**

La tutela legislativa dei documenti audiovisivi storici in Italia

La nascita del cinema italiano risale al 1905 con la realizzazione del primo film e la costituzione della prima società di produzione cinematografica italiana.¹ Dalle origini del cinema alla metà degli anni novanta del Novecento sono sorte in Italia migliaia di imprese di produzione cinematografica, la maggior parte delle quali sono nate tra gli anni cinquanta e settanta, decenni in cui è stato prodotto il più alto numero di film² nel nostro paese.

Al 1924 data la nascita dell'Uri (Unione Radiofonica Italiana), il primo servizio nazionale di trasmissione radiofonica,³ mentre il 1° gennaio 1954 si sono inaugurate le prime trasmissioni televisive pubbliche.⁴ Nel 1924 venne anche costituita ad opera di Luciano De Feo, avvocato e giornalista specializzato in studi economici, L'Unione Cinematografica Educativa - L.U.C.E., con profondi interessi nel campo della cinematografia educativa, che nacque all'insegna del cinema d'istruzione in un paese in via di industrializzazione.⁵

Gli enti citati hanno prodotto da quanto sono sorti - e alcuni continuano a produrre - una quantità enorme di documentazione audiovisiva e cartacea, la maggior parte della quale è ormai di tipo storico.⁶ In alcuni casi si tratta di documentazione che giace - se non è andata dispersa, distrutta o deteriorata - nei magazzini di questi enti, oppure si trova presso locali adibiti a deposito di supporti audiovisivi appartenenti a società che effettuano servizi per conto terzi, come "Cinecittà Holding" a Roma, conservata in condizioni spesso inadeguate.⁷ Solo da pochissimi anni in Italia, parte di questi patrimoni di immagini sono oggetto di progetti di recupero secondo un'ottica per lo più aziendale, orientata alla salvaguardia dei propri materiali d'archivio ai fini essenzialmente del loro riutilizzo e della loro commercializzazione, oltre che della valorizzazione culturale. Ritengo però che la mancanza di una solida cultura archivistica, all'interno di alcune realtà aziendali, abbia e stia tuttora determinando, nell'attuazione delle diverse fasi di tali progetti - peraltro molto ambiziosi e costosi, orientati al recupero, attraverso la digitalizzazione e la costruzione di *database* con motori di ricerca e sistemi di *information retrieval*, di tutti i prodotti finiti -, una sottovalutazione dei contesti storici, produttivi e istituzionali in cui i documenti filmici sono stati realizzati, nonché una sostanziale noncuranza rispetto a tutta quella documentazione di corredo e di complemento, sia audiovisiva che cartacea, legata ai prodotti ultimati e completi, la cui conservazione oggi corre un serio pericolo.

E' pur vero che l'archivistica in Italia si è aperta solo di recente allo studio delle problematiche riguardanti il trattamento delle fonti di immagini dei nuovi archivi. Ma il problema è ancor più generale. Infatti le questioni relative all'archiviazione, gestione, trattamento, catalogazione e documentazione,⁸ accesso e recupero, raccolta e conservazione, restauro e valorizzazione dei documenti audiovisivi - anche di quelli che a pieno titolo possono finalmente considerarsi beni culturali⁹ - sono affrontate da poco tempo in Italia. Altrettanto recenti sono l'attenzione e l'impegno su tali temi da parte delle grandi e medie aziende che producono e custodiscono archivi audiovisivi, così come da parte delle istituzioni governative, del mondo scientifico (storici, semiologi, sociologi, storici del cinema, archivisti) e degli stessi operatori del settore (registi, programmisti, giornalisti, operatori).

Il ritardo accumulato ha purtroppo prodotto danni notevoli, fra i quali la perdita di buona parte del patrimonio filmico,¹⁰ televisivo e radiofonico italiano, su pellicola e su nastri magnetici¹¹ e della documentazione cartacea a esso attinente, oltre all'aver privato per tanto tempo gli studiosi della possibilità di accedere, consultare e studiare adeguatamente le fonti di questo tipo, sopravvissute all'incuria e al deperimento. Solo negli anni novanta, grazie

soprattutto all'impegno pionieristico dell'Aamod,¹² nel campo della salvaguardia della memoria audiovisiva del nostro paese sono stati avviati i primi censimenti dei patrimoni di immagini in movimento custoditi in diverse sedi in Italia.¹³

Una vera e propria cultura della conservazione in questo ambito, al di là dell'impegno dell'Aamod, sta forse iniziando a maturare adesso nel nostro paese. Basta del resto scorrere i testi dei decreti e delle leggi che hanno segnato le tappe dell'intervento pubblico nei settori della cinematografia e della televisione in Italia dall'inizio del secolo a oggi. In riferimento al problema della conservazione dei materiali audiovisivi d'archivio non sono mai esistite tutele legislative, a parte le carenti norme sul deposito legale degli audiovisivi, dalle quali sono tuttora esclusi i prodotti radiofonici e televisivi.¹⁴ Sebbene con qualche eccezione, almeno negli intenti, negli stessi statuti degli enti produttori, come nel caso dell'Istituto Luce, non sono mai state contemplate funzioni e finalità riguardanti la conservazione dei propri patrimoni audiovisivi d'archivio.¹⁵ Solo con l'articolo 45 della legge del 4 novembre 1965, 1213, poi modificato nel 1983 e nel 1994 e al quale fa riferimento all'art. 1 la legge del 2 ottobre 1997, n. 346: "Disposizioni per la concessione di acconti su contributi e sovvenzioni a favore delle attività cinematografiche" c'è stato un timido cambiamento. L'articolo 45 in questione prevedeva tra l'altro, da parte del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, la concessione di contributi:

1) alla Cineteca di Milano; 2) per l'archivio cinematografico e fotografico dell'Istituto Luce; 3) al Museo nazionale del cinema di Torino; 4) alla Biennale di Venezia per la conservazione del materiale filmico in dotazione alla Mostra internazionale d'arte cinematografica; [...] o) per l'erogazione alla Cineteca nazionale di un contributo annuo non inferiore a lire 50 milioni; [...] q) per la conservazione ed il restauro del patrimonio filmico nazionale ed internazionale in possesso di enti o soggetti pubblici e privati [...].¹⁶

Nella successiva legge del 23 giugno 1993, numero 202 - tuttora in vigore,¹⁷ almeno fino alla formulazione e approvazione, da parte dell'attuale governo Berlusconi, della prossima legge sul cinema - l'art. 5-bis, comma 3, disponeva quanto segue a proposito dell'Ente autonomo di gestione per il cinema (Eagc):¹⁸

La società presenta, annualmente, all'autorità competente in materia di turismo e spettacolo, unitamente alle società in essa inquadrate, una proposta di programma di produzione, distribuzione e promozione in Italia e all'estero di opere cinematografiche di lungo e corto metraggio di interesse culturale, un programma di attività nei settori dell'esercizio, delle industrie tecniche e dei servizi e di altre attività previste dagli statuti delle singole società inquadrate, nonché una proposta di programma di attività finanziaria volta al potenziamento del cinema nazionale ed un programma di riconversione e restauro di pellicole e materiali fotocinematografici dei propri archivi [...] Con decreto dell'autorità competente in materia di turismo e spettacolo, sulla base del programma preventivamente approvato, vengono assegnate ed erogate le relative sovvenzioni a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui all'articolo 1 della legge 30 aprile 1985, n. 163, non inferiori al 15 per cento della quota del Fondo unico per lo spettacolo destinata al cinema. Tali sovvenzioni sono sostitutive di tutti i contributi previsti dalla legislazione vigente a favore dell'Ente autonomo di gestione per il cinema e delle società in esso inquadrate a carico del Fondo suddetto.¹⁹

Nulla ha mai previsto la legislazione italiana per il settore della conservazione degli archivi audiovisivi televisivi.

Attualmente nel nostro paese soluzioni, interventi, scelte su tali delicate questioni sono rimesse esclusivamente alla consapevolezza della loro importanza da parte delle strutture aziendali, dei singoli dirigenti, di alcuni volenterosi funzionari e al senso di responsabilità, oltre che alla sensibilità, dei tecnici e degli operatori del settore che lavorano all'insegna di un antico mestiere e di una tradizione artigianale, ormai consolidati da quasi un secolo.²⁰

Il dibattito archivistico sulle fonti audiovisive. Alcune iniziative

Gli archivisti tuttora stentano a rendersi conto dell'importanza e della necessità del loro contributo nelle pratiche di gestione dei fondi audiovisivi storici negli archivi di

immagini in movimento. La prima disciplina chiamata in causa in tal senso è stata la biblioteconomia, che si è occupata soprattutto degli aspetti relativi alla classificazione e catalogazione dei “prodotti finiti”,²¹ considerati alla stregua di libri, ovvero come singole unità indipendenti, senza legami con altra documentazione. La presa di coscienza della necessità di una riflessione e di un impegno in questo settore da parte degli archivisti è passata per un dibattito, non ancora esauritosi, sulla natura archivistica del documento audiovisivo.

Sulla questione dell’opportunità o meno di considerare l’audiovisivo, in quanto prodotto su supporto di tipo non cartaceo, un documento d’archivio, è intervenuto qualche anno fa Antonio Dentoni Litta:

Se i documenti sonori e audiovisivi non rientrano tutti nel concetto tradizionale d’archivio, neppure ne sono esclusi. A parte la legge sugli archivi che non si riferisce ad alcun supporto quando parla del documento d’archivio e quindi non esclude tale possibilità, in maniera molto più pragmatica assimilo i documenti audiovisivi a quelli cartacei. Com’è ormai acclarato che esistono documenti cartacei che per loro natura non sono da considerare documenti d’archivio ma di biblioteca, così pure la documentazione di cui ci occupiamo è in parte documentazione d’archivio e in parte documentazione di biblioteca o di cineteca e pertanto soggetta ai diversi regimi e ai diversi trattamenti sotto il profilo tecnico-scientifico. Esisterà una zona grigia di demarcazione così come tuttora esiste per il materiale cartaceo.²²

Prima di Dentoni Litta, già nella seconda metà degli anni ottanta Paola Carucci poneva il problema del trattamento delle nuove tipologie di fonti documentarie, quali le fotografie, le registrazioni sonore e gli audiovisivi.²³

Inoltre nel 1991, intervenendo al convegno organizzato dall’Aamod, dal titolo provocatorio “Il documento audiovisivo è un bene culturale?”, Paola Carucci sottolineava come l’archivistica avesse:

esteso il suo ambito anche a documenti non giuridici [...] e più in generale a qualsiasi testimonianza, qualunque ne sia il supporto e la natura, contenuta in un archivio o a cui sia riferibile il concetto di archivio, rivolgendo la sua attenzione anche a quelle fonti per le quali siano applicabili ai fini di una corretta conservazione alcuni principi essenziali elaborati per gli archivi tradizionali.²⁴

Ella elencava inoltre i “tre elementi” determinanti il “concetto di archivio”, ovvero:

un soggetto che produce la fonte, il fatto che la documentazione sia prodotta nell’ambito dell’esercizio di una attività istituzionale, amministrativa, professionale, personale, commerciale, culturale, assistenziale o altro; il fatto infine che – trattandosi di una attività pratica svolta da un soggetto – esista una connessione logica o funzionale tra le unità che compongono l’insieme della fonte.²⁵

La consapevolezza da parte degli archivisti dell’importanza delle fonti audiovisive e della necessità di salvaguardarle e trattarle correttamente, nel rispetto delle loro specificità, ha avuto una prima “istituzionale” conferma al Congresso del Consiglio Internazionale degli Archivi (Cia), tenutosi a Parigi nel 1988.²⁶ In una sessione si parlò di “nuove fonti” che furono raggruppate nella relazione generale svolta da P. René Bouvin in cinque settori: archivi audiovisivi, produzioni radiotelevisive, archivi orali, archivi informatici, microfilm.²⁷

Nel ciclo di seminari su “Gli archivi e la memoria del presente”, svoltosi tra il 1988 e il 1989 in Piemonte,²⁸ diversi interventi affrontarono le problematiche relative alle nuove fonti, quali quelle sonore, cinematografiche e nastromagnetiche, oltre che fotografiche, sebbene l’attenzione maggiore fosse stata riservata ai nuovi sistemi di informatizzazione, gestione e recupero dell’informazione applicati negli Istituti per la Storia della Resistenza in Italia. Non intervenne, per esempio, alcun rappresentante di archivi audiovisivi di enti produttori.

L'attenzione degli archivisti verso le fonti audiovisive è stata stimolata anche dal fatto che da qualche decennio è sempre più frequente trovare nella documentazione d'archivio di istituzioni legislative, amministrazioni pubbliche e private, politiche, di aziende, documenti sonori e filmici: registrazioni di riunioni; corto e lungometraggi girati in Italia nel secondo dopoguerra e negli anni cinquanta e sessanta da varie società di produzione per conto della Presidenza del Consiglio dei Ministri;²⁹ registrazioni sonore di interrogatori, inchieste e interviste, *spot* pubblicitari e documentari realizzati su commissione di imprese private e aziende pubbliche.

Come illustra Giovanna Tosatti, l'Archivio Centrale dello Stato ha iniziato nel 1987 ad acquisire documentazione audiovisiva e:

da quel momento non ci si è limitati ad acquisire quei nuclei di pellicole più o meno consistenti talvolta compresi negli archivi privati o di enti e società depositati o donati all'Archivio centrale, ma ci si è posti anche il problema del censimento e dell'eventuale recupero della documentazione audiovisiva prodotta dalle amministrazioni centrali dello Stato; gli archivi di Stato, infatti, hanno il compito di conservare tutta la documentazione di queste amministrazioni che presenti un interesse storico, qualunque sia il supporto utilizzato.

Una spinta ulteriore è venuta dalla attenzione crescente dei ricercatori per questo tipo di fonte, dall'utilizzo consistente che ne è stato fatto negli ultimi tempi per la preparazione di trasmissioni televisive e per le esigenze di una didattica alla ricerca di documenti diversi e ricchi di stimoli.³⁰

Negli anni novanta sono progressivamente aumentati i materiali depositati presso gli Archivi di Stato italiani, costituiti da documentazione sonora, cinematografica e videomagnetica.

Ulteriori conferme, da una parte dell'interesse e dell'attenzione degli archivisti e dall'altra anche delle loro difficoltà a gestire questo tipo di materiale documentario, sono offerte da queste brevi considerazioni di Dentoni Litta a proposito di fondi "misti" riversati presso gli Archivi di stato:

Si potrebbero citare altri esempi di archivi complessi, costituiti da documentazione su supporti diversi, alcuni dei quali richiedono metodologie di conservazione e descrizione particolari, per i quali gli archivisti debbono compiere uno sforzo non solo di aggiornamento, ma anche di elaborazione originale. La collaborazione con gli istituti culturali è importantissima in questo settore nel quale, come ho già detto, l'Amministrazione archivistica non ha esperienza diretta, non solo di produzione in proprio, ma neppure di conservazione.³¹

Nei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995), archivisti, sovrintendenti, conservatori e altri studiosi hanno affrontato problemi di conservazione, trascrizione/descrizione, definizione, organizzazione e valorizzazione in particolare dei documenti degli archivi sonori, con numerosi riferimenti anche ai documenti audiovisivi che, per quanto riguarda i supporti e le tecniche di documentazione e gestione informatizzata, presentano numerose analogie con le fonti orali.³²

Un ruolo importante nell'opera di sensibilizzazione su tali problematiche (la salvaguardia dei documenti contemporanei, specialmente degli audiovisivi e delle fonti orali) è stato svolto in Italia dagli Istituti per la Storia della Resistenza, non a caso promotori dei seminari sopra citati e antesignani nel lavoro di raccolta e di censimento delle fonti orali, sonore e audiovisive italiane. Lo stesso Antonio Dentoni Litta ha sottolineato la rilevanza delle attività svolte in Italia «dagli istituti per la storia della Resistenza nei confronti della raccolta e dell'utilizzazione storiografica della documentazione contemporanea, che li porta a confrontarsi con le problematiche di carattere sia tecnico che metodologico connesse alla conservazione e all'utilizzazione delle fonti su nuovi supporti».³³

Alla Conferenza nazionale degli archivi, svoltasi a Roma nel 1998, furono invitati ad intervenire sulle attività di gestione dei propri patrimoni archivistici soltanto i rappresentanti delle Audiovideoteche della Rai e dell'Aamod e la direttrice della Mediateca della Toscana.

Ansano Giannarelli nel suo intervento sottolineò l'assenza di importanti strutture italiane in possesso di patrimoni filmici di grande valore, come l'Istituto Luce, il Museo del cinema di Torino, la Cineteca nazionale.³⁴

Nell'ultima Conferenza Europea degli Archivi, svoltasi a Firenze del giugno 2001, una sessione è stata dedicata agli archivi audiovisivi, ma tra i partecipanti italiani intervenuti non figuravano per esempio i rappresentanti di Rai-Teche³⁵ e dell'Aamod. Quest'ultimo, in particolare, è il terzo archivio audiovisivo italiano per consistenza del patrimonio conservato ed è l'unico in Italia impegnato da oltre venti anni nella ricerca scientifica e nell'opera di sensibilizzazione, con l'organizzazione di convegni e seminari, attività editoriali e battaglie legislative, per la tutela degli archivi audiovisivi. Esso è inoltre tra gli archivi audiovisivi italiani quello più consapevole dell'importanza delle metodologie archivistiche nel trattamento dei documenti.³⁶

Tra le iniziative e i contributi degli archivisti italiani in questo settore va segnalato il censimento nazionale degli istituti di conservazione di fonti orali e audiovisive, coordinato nei primi anni novanta dall'Ufficio centrale per i beni archivisti e condotto da archivisti quali Giulia Barrera, Alfredo Martini e Antonella Mulé, in collaborazione con studiosi di storia orale.

Nel 2001 è stato intrapreso un interessante progetto di recupero di un fondo audiovisivo dalla Soprintendenza archivista dell'Abruzzo, con sede a Pescara. Si tratta dell'archivio privato, dichiarato di notevole interesse storico, del tenore italiano Giovanni Martinelli, di proprietà dell'omonimo nipote. La documentazione sulla carriera e le attività di Giovanni Martinelli, che ebbe un notevole successo nella prima metà del Novecento in Italia e soprattutto negli Stati Uniti. dove visse a lungo, è costituita da film amatoriali girati quasi interamente dallo stesso Martinelli e dalla moglie Adele Previati, dal 1913³⁷ al secondo dopoguerra. Si tratta di circa 6 ore di girato,³⁸ quasi tutto privo di sonoro, di grande interesse perché fornisce preziose informazioni sul contesto sociale e storico, sul costume, sull'ambiente umano e professionale in cui sono vissuti Martinelli e i suoi famigliari. Ne emerge un dato significativo: 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 informatizzate, la Soprintendenza archivistica dell'Abruzzo si è rivolta all'Istituto Luce. Il progetto prevede - e questo è l'elemento più interessante - anche il recupero e l'integrazione di altre tipologie documentarie presenti nell'archivio privato di Giovanni Martinelli, iconografiche e cartacee, quali fotografie, rassegne stampa, locandine, manifesti, *depliant*, spartiti, lettere del tenore e dei suoi famigliari, contratti. Un materiale che richiede interventi mirati e specifici in cui competenze di tipo diverso necessariamente debbono intrecciarsi, supportarsi e integrarsi, con i contributi degli archivisti, degli storici, dei musicologi, dei restauratori cinematografici, dei documentalisti.

Il contributo archivistico al trattamento dei fondi audiovisivi: alcuni campi di intervento

Segnali concreti di un maggiore interesse da parte degli archivisti nei confronti dei problemi di conservazione dei supporti, di schedatura³⁹ e gestione di audiovisivi, derivano anche dal fatto che è stata avviata una riflessione sulle norme relative alla custodia di questi materiali e sugli standard descrittivi, condivisibili a livello nazionale e internazionale, specifici per questa tipologia di documenti.⁴⁰ Di tali questioni aveva iniziato ad occuparsi l'Anai (Associazione nazionale archivi italiani) e a livello internazionale il Cia⁴¹ che,

nell'ambito delle commissioni di studio per l'aggiornamento delle ISAD(G) (General International Standard Archival Description)⁴² - le regole internazionali di descrizione archivistica - hanno dedicato degli incontri anche all'esame e alla discussione delle norme di descrizione dei documenti audiovisivi. In alcune esperienze di schedatura di film, il modello delle ISAD(G) è stato tenuto presente, come nel caso della banca dati messa a punto per l'Istituto Luce da Giovanni Bruno del Centro Maas (Metodologie e applicazioni agli archivi storici) che, nella costruzione del sistema informativo, ha fatto riferimento proprio al principio base delle ISAD(G), quello della *multilevel description*, dove «ogni unità è rappresentata da una descrizione specifica e dalle descrizioni delle parti che la compongono, collegate gerarchicamente; la struttura è articolata in aree di informazione e in elementi descrittivi generali, validi per tutti i livelli della scala gerarchica».⁴³

Non esistono norme uniche per la descrizione dei documenti audiovisivi. Grazie infatti alla interoperabilità delle piattaforme informatiche, che consentono scambi di dati al di là della diversità dei programmi utilizzati, non è più necessario fare riferimento a un modello rigido. Si punta piuttosto alla realizzazione di soluzioni che possano tenere conto delle caratteristiche storiche e di contenuto dei patrimoni di immagini in movimento degli enti che li custodiscono o dei fondi da cui provengono, e soddisfare, al tempo stesso, anche le esigenze dell'istituto o dell'azienda dove sono conservati.⁴⁴ Esiste però un rischio: un progetto di schedatura informatizzata di un fondo audiovisivo storico che non si avvalga di competenze archivistiche può determinare la perdita di ogni traccia della provenienza, dei legami o meglio dei vincoli archivistici che legano un documento audiovisivo finito ad altra documentazione. Mi riferisco, per esempio, alla documentazione cartacea, agli strumenti di corredo coevi quali i testi dei commenti parlati degli *speaker*, i testi dei dialoghi, i diversi tipi di sceneggiature, le rubriche che riportano indici, titoli e dati tecnici, i registri dove possano risultare i nomi degli operatori e di altri responsabili, i piani di lavoro di un film, i fogli *mixage*. Inoltre, le recenti esperienze che hanno portato alcuni archivi audiovisivi (quelli con maggiori disponibilità economiche) a intraprendere la strada della digitalizzazione del proprio patrimonio di immagini, con l'obiettivo di abbattere in futuro i costi di lavorazione e duplicazione dei supporti,⁴⁵ fa temere una sottovalutazione dell'importanza delle corrette pratiche di conservazione dei materiali e degli elementi di un prodotto finito, custoditi nei magazzini. Una corretta conservazione passa per il recupero e il riordino di tutti i materiali di un archivio e, per quanto riguarda gli archivi audiovisivi di enti produttori di immagini, fondamentale è proprio la buona tenuta dell'archivio di deposito e di quello corrente, ovvero dei magazzini dove si conservano i supporti e i vari elementi intermedi, documenti pure importantissimi perché testimoniano i diversi stadi di lavorazione, fino al prodotto finale completo, di un documento filmico e le sue successive lavorazioni per la realizzazione di altri prodotti.

I rischi accennati possono portare al risultato finale del recupero di un documento audiovisivo finito, ma "virtuale", senza i necessari legami al resto della documentazione, decontestualizzato, privato della storia, della memoria del proprio processo produttivo, con la conseguente perdita dell'indicazione della "provenienza", della "pratica", del "procedimento", mutuando la terminologia archivistico-amministrativo. Uno dei modi per scongiurare simili pericoli è avvalersi di competenze archivistiche nei progetti di riordino e recupero dei patrimoni di immagini. A tale proposito segnalo un lodevole progetto di ricerca avviato alla fine degli anni novanta, ancora una volta pionieristicamente, dall'Aamod, tuttora in corso, che prevede il recupero del fondo audiovisivo, depositato presso l'archivio, di una società di produzione cinematografica e televisiva, costituitasi nel 1962 e oggi in liquidazione, chiamata Reiac Film (Realizzazioni indipendenti autori cinematografici). Esso prevede, oltre al restauro e alla documentazione informatizzata dei film prodotti dalla società, la ricostruzione della storia della Reiac e dei suoi singoli prodotti, grazie al recupero di tutti i documenti legati ai film finiti. A tal fine all'Aamod si sta studiando, tra l'altro, un

modello di scheda che possa tener conto, nella descrizione delle diverse tipologie documentarie, proprio dei vincoli archivistici che legano le differenti tipologie documentarie del Fondo Reiac Film.

Un altro dato da tenere bene presente e con cui fare i conti, in termini di corretti interventi archivistici, nella gestione e nel trattamento di fondi audiovisivi, è quello del valore commerciale, in continua crescita, dei film e dei materiali audiovisivi storici d'archivio.

I documenti audiovisivi - specialmente quelli che hanno più di 25 anni e sono patrimonio di aziende private - oggi non sono certamente fatti oggetto di selezione per la conservazione permanente quali beni culturali, pur essendo stati dichiarati tali. Per usare un linguaggio archivistico, non soltanto infatti tali documenti non hanno perduto interesse ai fini dello svolgimento dell'attività dell'ente produttore ma, nel caso dell'Istituto Luce e della Rai per esempio, è vero proprio il contrario. Il patrimonio storico audiovisivo conservato da queste aziende va acquistando con il passare del tempo un crescente valore economico, oltre che culturale, alimentando la produzione di programmi televisivi e radiofonici che utilizzano materiali di repertorio, oppure i canali tematici satellitari a pagamento, il *video on demand*, per non parlare di tutte quelle operazioni, più o meno qualificate scientificamente, di editoria elettronica, di produzione e vendita di Cd-rom e Dvd oltre che di cassette per l'*home video*.⁴⁶

C'è un altro problema, la cui soluzione richiederebbe, anche in tale caso, interventi e contributi da parte degli archivisti audiovisivi: spesso i documenti di repertorio, le cui immagini vengono sfruttate per la realizzazione di nuovi programmi, non sempre sono utilizzati integralmente, o con la dovuta citazione della fonte, bensì fatti oggetto di tagli, di nuovi montaggi per la produzione di altri prodotti (televisivi, cd-rom, dvd, cassette), di manipolazione e riproduzione.⁴⁷ Operazioni che di per sé, se condotte in modo attento e consapevole, con il dovuto rispetto per le fonti, possono essere interessanti e creative, oltre che importanti per promuovere lo sviluppo per esempio di un nuovo linguaggio e di diverse prospettive scientifiche, metodologiche e didattiche da parte di storici e studiosi del Novecento. Ciò richiede investimenti nella formazione di nuove figure professionali in Italia, quali quella del documentalista multimediale e dell'archivista audiovisivo.

E' quindi necessario tener conto, nel trattamento della documentazione audiovisiva, non solo delle specificità dei supporti e dei linguaggi, ma anche delle diversità di gestione e utilizzo di essi rispetto a ogni altro tipo di documentazione. È un dato acquisito - come Ansano Giannarelli ha bene evidenziato - il fatto che questi documenti siano fortemente caratterizzati dal riuso, dalla riproducibilità, duplicazione, consumo, sfruttamento e commercializzazione.⁴⁸ Si tratta di aspetti che non vanno demonizzati né minimizzati, ma di cui, a nostro avviso, bisogna che il mondo culturale, quello scientifico e quello politico-istituzionale prendano atto e comprendano con chiarezza, proprio per poterli disciplinare meglio.

Rimanendo nell'ambito delle problematiche archivistiche, forse in modo un po' paradossale potremmo quasi dire che aziende quali il Luce e la Rai, più che avere un "archivio storico", conservino e gestiscano un "archivio di deposito", dove si custodisce "la documentazione relativa ad affari conclusi, ma ancora suscettibili di trattazione". Ciò che si teme in questo momento è che venga privilegiata la buona conservazione (recupero, schedatura, restauro, visibilità e accesso) di quei documenti audiovisivi più facilmente utilizzabili e commercializzabili, non tenendo conto del vincolo che li lega al resto della documentazione.

Peppino Ortoleva già nel 1984 pose l'accento sulla "doppia natura" degli archivi audiovisivi che, se da una parte svolgono attività di conservazione, di tipo *non profit*, dall'altra producono e riutilizzano a scopo commerciale i propri materiali e documenti audiovisivi,⁴⁹ compresi quelli d'archivio. Alla fine degli anni novanta Ortoleva è tornato su questo argomento specificando, tra l'altro:

Una delle caratteristiche principali che distinguono gli archivi audiovisivi da quelli più tradizionali di tipo come si suol dire 'cartaceo' sta nell'aspetto economico: mentre gli archivi tradizionali contengono materiali in genere di limitato o nullo valore di mercato (tranne per i documenti di interesse collezionistico) e hanno costi essenzialmente conservativi e di gestione, quelli audiovisivi contengono materiali che un valore di mercato lo hanno, se non altro in termini di diritti di trasmissione, e hanno costi superiori, dovuti alla deperibilità dei materiali, alla necessità di ricorrenti interventi di salvaguardia e restauro, alla necessità di strumenti tecnici anche solo per il visionamento del materiale. Anche in conseguenza di ciò [...] i grandi fondi audiovisivi sono stati a lungo gestiti come archivi di produzione, destinati cioè prioritariamente al riuso cinematografico, radiofonico e televisivo da parte degli enti stessi che ne erano detentori. [...] la storia cinematografica e televisiva è ancora per larga parte basata sul montaggio e sulla ricostruzione.⁵⁰

Il problema riguarda soprattutto le grandi aziende di produzione cinematografica e televisiva come l'Istituto Luce e la Rai, che gestiscono un proprio "archivio storico", o meglio "archivio di deposito", come preferiremmo definirlo. Sebbene, come sottolinea ancora Ortoleva, oggi:

da un lato la consapevolezza crescente da parte delle istituzioni (in primo luogo il Ministero per i Beni e le Attività culturali) che gli archivi audiovisivi costituiscono una risorsa essenziale per tutto il paese, dall'altro lato la volontà di enti come la Rai e il Luce di far riconoscere il contributo da loro dato alla cultura nazionale, hanno favorito un parziale cambiamento di ottica. Gli archivi sono concepiti come consultabili anche dall'esterno, a fine di studio o di acquisizione di diritti, e questo ha portato sia a politiche di catalogazione sistematica [...] sia a un'azione di apertura, sia pure controllata, a un pubblico più ampio di quello (essenzialmente interno) previsto in origine.⁵¹

Gli scopi commerciali degli archivi audiovisivi, il tipo di trattamento riservato ai diversi supporti ai fini della conservazione, della consultazione e del riutilizzo, determinano due conseguenze importanti, una dal punto di vista archivistico e l'altra del trattamento documentario. Innanzitutto la gestione dei supporti dei prodotti filmici, sia recenti che risalenti a 40, 50, 70 anni fa e oltre, è necessariamente separata, anche per problemi di conservazione fisica, dalla documentazione cartacea, di tipo amministrativo, editoriale, bibliografico, pubblicitario, e dunque trattata in modo specifico. Se è vero che non bisogna confondere l'unità di registrazione, il supporto, con l'unità archivistica, per quando riguarda le immagini in movimento è bene ribadire che il supporto costituisce un elemento qualificante, un carattere intrinseco ed estrinseco al tempo stesso del documento audiovisivo, proprio per le implicazioni estetico-formali, di comunicazione, di percezione visiva che ne conseguono e che contribuiscono a caratterizzare il contenuto del documento. Esiste il pericolo che attualmente gli enti che detengono questi patrimoni privilegino nel recupero e nell'ordinamento dei propri materiali d'archivio soprattutto gli audiovisivi, per l'interesse che rivestono ai fini del loro riuso, come abbiamo detto, e che prestino minore attenzione ad altre fonti, altrettanto importanti dal punto di vista culturale, storico, archivistico, quali quelle cartacea, legate ai film, alla storia dei loro autori, delle testate, delle redazioni, dei dirigenti e dei responsabili delle diverse strutture dell'ente che li ha prodotti. È vero anche che un certo tipo di documentazione cartacea, se utile ai fini commerciali dell'azienda (per esempio i contratti relativi ai diritti) viene oggi recuperata e utilizzata,⁵² ma il resto, tra cui le carte più antiche che negli anni non sono andate perdute per incuria o distruzione, tuttora stentano a essere oggetto di ricerca e censimento (per non parlare di recupero e riordino) e, fino a non molto tempo fa (in alcuni casi ancora oggi), sono rimaste in giacenza in modo inadeguato, non oggetto di corretta conservazione e inventariazione e tanto meno di integrazione nel trattamento informatizzato, attraverso rinvii, note e collegamenti alle altre tipologie di documenti.

La natura commerciale del documento audiovisivo storico è una questione decisiva da chiarire per un altro motivo. Di essa infatti non è in discussione il principio, semmai le scelte che ne potrebbero conseguire in termini di investimenti da parte delle aziende sui

sistemi informativi, di gestione e trattamento di questi documenti. Se prevalesse esclusivamente l'aspetto commerciale nella gestione del patrimonio audiovisivo, anche le scelte degli applicativi e dei software, la decisione di recuperare o meno certa documentazione, di integrarla o meno con quella già oggetto di trattamento informatico, l'opzione di facilitare l'accesso e la consultazione nonché le scelte di politica culturale rischierebbero di essere negativamente condizionati. E' necessario dunque uno studio attento anche delle banche dati di cui si sono dotate queste aziende, dei loro sistemi di ricerca, dei criteri di catalogazione dei documenti, della qualità dei servizi al pubblico che offrono, tenendo presenti gli scopi, le finalità, gli obiettivi per cui questi istituti hanno deciso di recuperare il proprio patrimonio storico grazie all'impiego dei sistemi di *information* e *multimedia retrieval* e delle nuove tecnologie digitali.⁵³

Motivi di riflessione, impegno teorico e metodologico, finalizzati essenzialmente alla formazione di nuove competenze in questo settore in ambito archivistico, di certo non mancano. Ed è pur vero che, allo stato attuale, il dibattito e i contributi da parte degli archivisti italiani sulle problematiche relative al trattamento dei documenti negli archivi di immagini, sembrano segnati da una presa di coscienza piuttosto discontinua.

Ho già segnalato⁵⁴ come in ambito internazionale alcuni organismi, a cominciare dall'Unesco, stiano operando per definire l'oggetto di una nuova disciplina, quale l'"archivistica audiovisiva". Anche in Italia forse ci si potrebbe orientare in tale direzione. L'Archivistica audiovisiva si configura come una disciplina di frontiera, che potrebbe ricavare suggerimenti, metodologie, esperienze da altre discipline, per innestarli su una tradizione pratica consolidata nel settore audiovisivo nel trattamento di questi materiali.

Nell'ambito del "Programma generale d'informazione e UNISIST" l'Unesco ha per esempio patrocinato e pubblicato nel giugno 1998 in Internet (formato Pdf) un documento di grande valore, dove in modo approfondito e articolato sono illustrati gli aspetti tecnici, filosofici, scientifici, metodologici e gestionali riguardanti una nuova disciplina, l'"archivistica audiovisiva": *Une philosophie de l'archivistique audiovisuelle* a cura di Ray Edmondson e dei membri dell'AVAPIN.⁵⁵ Si tratta di una sintesi del lavoro svolto nel corso di cinque anni (dal 1993 al 1998) da una "rete informale" di 60 archivisti specializzati nel trattamento dei documenti sonori, cinematografici e audiovisivi: l'*Audiovisual Archiving Philosophy Interest Network (AVAPIN)*.⁵⁶ Si legge nell'*Introduzione*:

1.1 Dans les années 90, l'élaboration d'une théorie codifiée de l'archivistique audiovisuelle s'est imposée, pour plusieurs raisons, au rang des préoccupations urgentes. Tout d'abord, l'importance croissante et évidente des documents audiovisuels en tant que partie intégrante de la mémoire du monde a provoqué un essor de l'activité archivistique, notamment au sein de structures commerciales ou semi-commerciales se situant hors du cercle des archives institutionnelles traditionnelles. On a dépensé beaucoup d'argent mais, en l'absence de normes professionnelles précises et reconnues, pas toujours avec le meilleur résultat.

[...] Il leur manquait également, pour obtenir cette reconnaissance, un élément vital, à savoir un cadre de référence critique synthétisant au plan théorique les valeurs, l'éthique, les principes et les perceptions inhérents à leur champ d'activité. Faute de cette reconnaissance, ils étaient intellectuellement et stratégiquement vulnérables [...].⁵⁷

Nello studio si affronta in più punti il problema della mancanza di formazione in questo campo e di una definizione ufficiale di "archivistica audiovisiva". In particolare si evidenzia che:

[...] des expressions comme 'archiviste des films', 'archiviste son' et 'archiviste audiovisuel' sont couramment utilisées dans la discipline et dans sa littérature, aucune définition officielle de ces termes n'a été adoptée, que ce soit par les fédérations, par l'UNESCO ou par la profession elle-même. Ces termes recouvrent traditionnellement des concepts souples et subjectifs dont la signification est naturellement différente selon les personnes: ils désignent plus une identité ou une perception personnelle qu'une qualification explicite. [...] Par ailleurs, à la différence des disciplines voisines de la bibliothéconomie, de la muséologie et de l'archivistique, la formation universitaire est encore balbutiante, et il n'existe pas de certification ni de titre valides à l'échelle

internazionale qui permettrait d'être reconnu partout comme 'archiviste audiovisuel' professionnel [...] Dans ce contexte, la définition suivante est proposée:

Un archiviste audiovisuel est un professionnel employé par un service d'archives audiovisuelles à la constitution, à l'amélioration, au contrôle, à la gestion ou à la préservation de la collection de ce service, à sa communication ou à l'accueil de la clientèle.

[...] Les archivistes de l'audiovisuel devraient pouvoir, comme les autres archivistes, les bibliothécaires et les conservateurs de musées, suivre les spécialisations qui répondent à leurs possibilités, leurs préférences et leur domaine de connaissance, et se définir en conséquence. Ils pourraient par exemple, après un tronc commun théorique, historique et technique, choisir de poursuivre dans le son, le film, la télévision, la radio, le multimédia ou la documentation, ou bien de devenir techniciens, responsables ou administrateurs.⁵⁸

Anche in questo nuovo ambito disciplinare potrebbe svilupparsi un settore di studi e di interventi simile al *record management* degli archivi cartacei correnti, forse ancor più necessario vista l'urgenza di tutelare e applicare norme rigorose di archiviazione e gestione del documento audiovisivo sin dalla sua preparazione iniziale,⁵⁹ proprio per evitare scarti poco meditati e perdite successive.

Non si può oggi pensare di evitare di affrontare tali problematiche continuando ad accettare la frammentazione di ipotesi e applicazioni in questo settore, con la conseguenza di avallare interventi impropri da parte degli istituti che custodiscono e gestiscono questi patrimoni, secondo un'ottica che rischia di diventare soprattutto aziendale, attenta a soddisfare innanzitutto un'utenza di addetti nel settore delle telecomunicazioni. Una scelta di questo tipo potrebbe infatti risultare inadeguata ai fini dell'effettiva tutela dei "nuovi" beni culturali e della salvaguardia di una parte importante, per le sue peculiarità linguistiche e comunicative, della documentazione relativa alla memoria storica del nostro paese.

* Aamod

** Per le informazioni contenute nel testo del presente articolo e le ricerche effettuate presso gli archivi audiovisivi dell'Aamod, dell'Istituto Luce e di Rai-Teche ringrazio Paola Scarnati e Ansano Giannarelli, Edoardo Ceccuti e Francesca Massaro, Guido Del Pino e Luigi Parola. Per i suggerimenti durante la redazione dell'articolo un ringraziamento particolare a Paola Castellucci, Giovanni Paoloni e Ansano Giannarelli.

¹ La prima pellicola italiana, proiettata pubblicamente nel nostro paese nel 1905, si intitolava "La presa di Roma", opera di Filoteo Alberini. Quest'ultimo, nello stesso anno, costituì l'impresa di produzione cinematografica "Alberini & Santoni" che nell'aprile 1906 si trasformò in "Società anonima per azioni Cines" e nel 1907 si lanciò alla conquista del mercato internazionale, aprendo una succursale a New York, cfr. G.P. BRUNETTA, *Cinema muto italiano*, in *Storia del cinema mondiale, L'Europa*, III*, Torino, Einaudi 2000, pp. 31-60.

² Cfr. A. Bernardini (a cura di), *Cinema Italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Roma, Anica edizioni 1999. Per avere notizie, anche bibliografiche, sulle imprese cinematografiche nate in Italia tra il 1905 e il 1930 cfr. G.P. BRUNETTA, *Cinema muto*, cit. e A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano*, 3 voll., Bari, Laterza 1980-81.

³ «La convenzione stipulata il 27 novembre 1924 fra l'Unione radiofonica italiana e il Ministero delle comunicazioni (approvata con regio decreto 14 dicembre n. 2191) istituiva definitivamente la figura giuridica della società concessionaria: rappresenta quindi l'atto di nascita del primo regime radiofonico in Italia.», F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio 2000, pp. 17-26.

⁴ *Ibid.* pp. 268-294.

⁵ Tra gli enti che allora acquistarono le azioni della società anonima Luce vi erano: il Commissariato generale per l'emigrazione, la Cassa nazionale per le assicurazioni sociali (poi Inps), l'Istituto nazionale delle assicurazioni (Ina) e Le Assicurazioni d'Italia, l'Opera nazionale combattenti, la Cassa nazionale per le assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro (poi Inail). I diretti precedenti della L.U.C.E. sono da rintracciare nel Sindacato di istruzione

cinematografica (Sic), di cui Luciano De Feo era azionista. Fu proprio questi a sensibilizzare le autorità governative circa l'importanza di un organismo cinematografico al servizio dello Stato e degli enti pubblici; operato che portò alla trasformazione del Sic in L'Unione Cinematografica Educativa. Nell'archivio audiovisivo dell'Istituto Luce sono conservati alcuni documenti recanti il marchio del Sic. La nuova società Luce realizzò nel suo primo anno di vita dieci documentari di carattere scientifico, firmati quasi tutti da Roberto Omegna, pioniere del cinema scientifico in Italia. Nel 1925 la società Luce fu trasformata, con Regio decreto legge n. 1985, in Istituto nazionale Luce, ovvero in un ente pubblico. Luciano De Feo fu confermato Direttore Generale e Presidente dell'Istituto fu nominato Filippo Cremonesi, senatore del Regno e Governatore di Roma. Gli azionisti del nuovo ente aumentarono: si aggiunsero l'Opera nazionale dopolavoro (Ond) e la Società Italiana Dante Alighieri. Nel 1926 il nuovo ente fu posto alle dirette dipendenze del capo del governo e del suo ufficio stampa, ovvero di Benito Mussolini. Nonostante fosse trasformato ben presto in un potente strumento di propaganda del regime fascista, il Luce non perse mai la sua vocazione al cinema scientifico, educativo e d'istruzione, come testimoniano numerosi documenti audiovisivi prodotti negli anni del regime, conservati nel suo archivio. Per una storia dell'Istituto Luce si rimanda a E.G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente Nazionale dello Spettacolo 2000.

⁶ Presso l'archivio fotocinematografico dell'Istituto Luce la maggior parte dei film e delle fotografie conservati risale a ben oltre 50 anni fa.

⁷ Sarebbe interessante poter effettuare una ricerca presso i magazzini di deposito per conto terzi di Cinecittà, o di altri stabilimenti di questo tipo in Italia, dove le società di produzione italiane dagli anni trenta in poi hanno depositato i negativi originali e le copie con le diverse stampe di lavorazione e duplicazione dei film prodotti. Nei magazzini di Cinecittà, infatti, si conservano tuttora anche i materiali di società non più esistenti, sebbene in chissà quali condizioni. Per i materiali audiovisivi il termine "copia" è generalmente usato per indicare o descrivere qualsiasi generazione di un prodotto, sia che si tratti dell'originale che di una duplicazione. Nella catalogazione archivistica di immagini in movimento il termine "copia" indica - nella definizione della Fiaf (*Fédération internationale des archives du film*) - «un documento che sia un duplicato in ogni caratteristica fisica o che vari solo nella durata, e che la variazione sia minore.» Per "copia lavoro" o "di lavorazione" si intende per i supporti in pellicola, una copia positiva con giunte, in quanto viene "costruita" in montaggio con le inquadrature scelte dal regista e assemblate dal montatore. Tali informazioni sono tratte dal *Glossario* inedito dei termini adoperati nell'ambito del trattamento degli audiovisivi, a cura dell'Aamod (Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico).

⁸ Nell'ambito delle attività di trattamento degli audiovisivi negli archivi di immagini in movimento, per "documentazione" si intende generalmente l'identificazione e la ricostruzione dei dati anagrafici, di contenuto, tecnici di ogni documento presente nell'archivio, e la successiva immissione di questi dati nei sistemi informativi elettronici.

⁹ Nel decreto legislativo del 29 ottobre 1999 G.U. n. 302 del 27 dicembre 1999, s.o. n. 229, «Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali», che ha sostituito la legge 1089 del 1939, all'art. 3 sono considerate, tra le altre, «Categorie speciali di beni culturali»: «gli esemplari delle opere cinematografiche, audiovisive o sequenze di immagini in movimento o comunque registrate, nonché le documentazioni sonore o verbali comunque registrate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni». Nell'art. 2 del medesimo decreto, al comma 4, vengono invece definiti «Beni archivistici: a) gli archivi e i singoli documenti dello Stato; b) gli archivi e i singoli documenti degli enti pubblici; c) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono notevole interesse pubblico». Non è chiaro però come debbano essere considerati i patrimoni costituiti da audiovisivi e altra documentazione, conservati da aziende come l'Istituto Luce e la Rai, cioè se "beni archivistici" o "categorie speciali di beni culturali", o entrambi. Infatti a seconda

della loro natura i documenti audiovisivi, e la documentazione cartacea ad essi correlata prodotta dall'ente, con notizie sugli autori e sui responsabili, andrebbero o potrebbero essere trattati diversamente. Del resto non penso vi sia alcun dubbio sul fatto che gli archivi del Luce e della Rai rivestano un "notevole interesse pubblico".

¹⁰ Nell'inedito *Glossario* a cura dell'Aamod, citato, si specifica che il termine inglese *film* letteralmente significa "pellicola". La Fiaf definisce nel suo statuto un "film" come «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.» In questo senso è sinonimo di "audiovisivo". Rientrano così in tale accezione i materiali filmici di qualunque tipo, *fiction* e *non fiction*, montati, premontati, girati, scarti e tagli.

11 La mancanza di una politica e di una cultura della conservazione in questo settore ha provocato nel campo cinematografico la perdita del 50% dei film italiani dalle origini al 1950 e, come rileva Ansano Giannarelli, «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 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 innanzitutto giganteschi problemi di spazio e di gestione.», A. GIANNARELLI, intervento alla *Conferenza Nazionale degli Archivi*, III sessione: Archivi e innovazione tecnologica, Roma, Archivio Centrale dello Stato, 1-3 luglio 1998, Ministero per i beni e le attività culturali – Ufficio centrale per i beni archivistici 1999, p. 295.

12 L'Aamod si è costituito come associazione nel 1979. Attualmente è una fondazione che ha come scopo statutario la conservazione, la diffusione e la produzione di documenti audiovisivi riguardanti in particolare la storia del movimento operaio, la storia del lavoro, la storia dei movimenti internazionali per l'indipendenza dei popoli, eventi e situazioni che normalmente trovano poco spazio nell'informazione audiovisiva ufficiale. Attuale Presidente dell'Aamod è il regista e studioso Ansano Giannarelli, Segretario Generale Paola Scarnati. L'archivio dispone del sito web: www.aamod.it.

13 Cfr. L. Arduini (a cura di), *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, Roma, Aamod Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento per l'informazione e l'editoria 1995. La nuova edizione, curata ancora dall'Aamod, realizzato con il contributo della Direzione nazionale della cinematografia del Ministero per i beni e le attività culturali, è uscita nel maggio 2001 con una versione web consultabile nel sito dell'Aamod: www.aamod.it/guida. Precedentemente era stata pubblicata in inglese: *Film and Television Collections in Europe – The MAP-TV Guide*, Blueprint 1995, da cui l'Aamod aveva tratto lo spunto per realizzare una guida italiana.

14 Uno degli strumenti legislativi che in parte potrebbe garantire la conservazione e la tutela degli audiovisivi, nonché la loro consultazione tramite un facile e pubblico accesso e la loro valorizzazione grazie alle attività della Cineteca nazionale, è l'obbligo del deposito legale. La legge del 29 dicembre 1949, n. 958 "Disposizioni per la cinematografia", modificata e integrata dalla legge del 31 luglio 1956, n. 897 e dalla legge del 4 novembre 1965, n. 1213, comprendente il "Nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia", prevede e disciplina diverse forme di deposito legale nessuna delle quali ne contempla l'obbligatorietà. Presso la Cineteca si deposita per legge soltanto copia di quei film per i quali il produttore ha ricevuto sovvenzioni governative. La necessità di una riforma in questa materia e di una modifica dell'attuale legislazione sono state da tempo auspiccate da molti studiosi e operatori del settore. Il dibattito in merito aveva portato alla presentazione nel 1996 del disegno di legge n. 1031 presentato al Senato (n. 3610 alla Camera dei Deputati),

che innovava alcuni aspetti dell'attuale normativa. L'iter parlamentare per la sua approvazione e la sua attuazione non è stato mai completato.

Le novità più importanti di questo disegno di legge - che prevedeva anche alcuni obblighi per la custodia e la conservazione degli audiovisivi prodotti dalle televisioni - riguardavano la precisa definizione dei materiali delle opere filmiche da depositare che avrebbero dovuto comprendere anche i materiali video, gli audiovisivi di produzione commerciale e i prodotti multimediali, da affidare alla Discoteca di Stato.

15 Nella *Relazione Programmatica al Parlamento per il 1961*, il Ministro delle partecipazioni statali, Giorgio Bo sottolineava, per esempio, tra le funzioni attribuite all'Istituto Luce, trasformato in società per azioni con la legge del 2.12.1961 n.1330, quella dell'"utilizzo organica del materiale di repertorio cinematografico". Michele Pottino, allora Presidente del Luce, in un opuscolo redatto nel 1963, analizzando i compiti affidati dallo Stato all'Istituto metteva "al primo posto la conservazione e il restauro dell'immenso repertorio cinematografico e fotografico ereditato dall'Istituto Nazionale Luce, sottolineando, tra l'altro, l'importanza che la storiografia moderna annette a film e fotografia", E.G.LAURA, *Le stagioni dell'aquila* cit., p. 263. Secondo Pottino: «È fuori discussione l'enorme interesse dello Stato italiano ad una buona conservazione e ad un continuo aggiornamento dei due repertori [cinematografico e fotografico], gli unici di cui possa disporre. In un momento in cui gli archivi di Stato sempre di più utilizzano l'immagine fotografica e filmica, in un momento in cui la stessa storiografia moderna finisce con il prendere in considerazione per le proprie analisi e le proprie sintesi film e fotografia [...] è evidente quale responsabilità si riversi sullo Stato italiano, e quindi sull'Istituto Luce, in rapporto alla conservazione e all'aggiornamento sistematico dei due repertori. Si tratta di ammodernare i sistemi di manutenzione per la conservazione dei due repertori, di procedere ad una loro catalogazione su base scientifica [avvenuta solo alla fine degli anni novanta] [...]», M. POTTINO, *Compiti e finalità del «LUCE»*, Roma, Istituto Nazionale Luce 1963, pp. 27-28. In appendice al volume si trova anche lo *Stralcio della relazione programmatica al Parlamento dell'on. Giorgio Bo*, *Ibid.*, p. 62.

16 Cfr. art. 45 della legge 4 novembre 1965, n. 1213, modificato dall'articolo 1 della legge 10 maggio 1983, n. 182, e dall'articolo 18 del decreto legge 14 gennaio 1994, n. 26, convertito, con modificazioni, dalla legge 1 marzo 1994, n. 153.

17 Nel dicembre 2001.

18 Attualmente l'Istituto Luce è inquadrato all'interno della società di servizi "Cinecittà Holding", che ne detiene il 100% delle azioni e che ha sostituito, alla fine degli anni novanta, l'Eagc.

19 G.U. numero 145, 23 giugno 1993, Legge 23 giugno 1993, n. 202, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 23 aprile 1993, n. 118, recante disposizioni urgenti per la soppressione del Ministero delle partecipazioni statali e per il riordino di IRI, ENI, ENEL, IMI, BNL e INA*. L'erogazione delle sovvenzioni del Fondo unico per lo spettacolo è di competenza del Ministero per i beni e le attività culturali.

20 Al di là di come venivano conservati, la necessità di custodire i film prodotti nei magazzini, a scopi essenzialmente di riutilizzo, è stata sentita, da parte di alcune società di produzione, in certi casi sin dalle origini del cinema, come in Francia dove grazie alla Pathé Lumière, che conservava i propri materiali "di magazzino", sono per fortuna arrivati fino a noi le prime immagini in movimento della storia del cinema. In Italia lo stesso Istituto Luce ha avuto sin dall'inizio un magazzino di custodia per i film e le fotografie. La Rai ha iniziato ad avere questa esigenza dalla fine degli anni sessanta. Per le questioni riguardanti la conservazione e la valorizzazione di archivi audiovisivi di enti produttori quali l'Istituto Luce e la Rai mi permetto di rimandare a L. CORTINI, *La memoria audiovisiva on line? Dalla pellicola al digitale, per la conservazione di beni culturali deperibili*, in «Prometeo», Anno 19, N. 74, Giugno 2001, pp. 86-99.

Un ruolo di rilievo nella tutela degli archivi di immagini in movimento potrebbe essere svolto dalle Soprintendenze archivistiche. L'Aamod è stato il primo archivio produttore e conservatore di immagini in movimento ad aver ricevuto la dichiarazione di notevole interesse storico dalla Soprintendenza archivistica del Lazio, il 3 ottobre 1983. Nel caso dell'Istituto Luce, l'archivio audiovisivo è stato dichiarato di notevole interesse storico dalla Soprintendenza archivistica del Lazio nel 1997 e, in quanto tale, è tenuto all'osservanza, come l'Aamod, al rispetto delle disposizioni dell'art. 40 del decreto n. 490 cit.

21 Per prodotto finito si intende il film editato, montato e missato, pronto per la visione pubblica. L' "edizione" di un film, nel processo di produzione cinematografico, indica due fasi finali della lavorazione: quella della sonorizzazione (cioè del montaggio delle colonne contenenti i diversi sonori, e quindi del missaggio) e quella dell'approntamento dei titoli e degli effetti speciali. Il "missaggio", o "mixage" è un'operazione che serve a realizzare la colonna sonora definitiva del film, miscelando insieme le varie colonne separate contenenti i diversi sonori: dialoghi (in presa diretta o doppiati), musica, rumori (o effetti). Il "montaggio" è la selezione, la combinazione, l'assemblaggio delle inquadrature contenenti le immagini in movimento e i relativi suoni, in modo da ottenere un prodotto finito, il film. Di solito il montaggio è eseguito dal regista e dal montatore, sulla base di una sceneggiatura. Le informazioni sono tratte dal *Glossario* a cura dell'Aamod cit.

22. *Archivi sonori*, Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995), Roma, Ministero per i beni e le attività culturali Ufficio centrale per i beni archivistici Pubblicazioni degli archivi di Stato 1999, pp.140-1. In questo ambito anche l'apporto di una disciplina quale la Documentazione può risultare fondamentale per un adeguato trattamento e una corretta valorizzazione dei documenti audiovisivi.

23 P. CARUCCI, *Il documento contemporaneo*, Roma, NIS 1995.

24 Cfr. P. CARUCCI, *Il bene culturale*, in *L'Audiovisivo è un bene culturale? Il bene culturale audiovisivo nell'epoca della sua riproducibilità di massa*, Atti del convegno organizzato dall'Aamod, Roma 27/28 novembre 1991, Roma, Aamod 1992, p. 19.

25 *Ibid.* p. 20.

26 In Italia, però, già qualche anno prima, nel seminario di studi svoltosi a Mondovì nel febbraio 1984, dedicato al tema: "Gli archivi per la storia contemporanea. Organizzazione e fruizione", in una sezione specifica si parlò anche di "archivi di nuovo tipo", tra cui erano inclusi, forse per la prima volta in ambito archivistico italiano, gli archivi orali, fotografici, audiovisivi. Alla presenza responsabili di archivi di enti pubblici, privati e di imprese, di studiosi di varie discipline, di sovrintendenti e autorità politiche regionali (del Piemonte in questo caso), nelle tre giornate seminariali vennero affrontati in alcuni interventi problemi relativi alla conservazione, alla catalogazione, alla selezione e allo scarto, all'accesso e alla gestione informatica, all'uso e alla commercializzazione dei patrimoni conservati negli archivi audiovisivi. In quell'occasione hanno partecipato, in veste di relatori, i rappresentanti dell'Aamod e degli archivi Rai, che presentarono le attività svolte dalle loro strutture in tema di trattamento dei rispettivi patrimoni audiovisivi.

27 Cfr. P. CARUCCI, *Il bene culturale* cit., p.25

28 *Gli archivi e la memoria del presente*, atti dei seminari di Rimini, 19-21 maggio 1988, e di Torino, 17 e 29 marzo, 4 e 25 maggio 1989, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio centrale per i beni archivistici 1992.

29 A proposito dei rapporti tra Stato e industria cinematografica in Italia nel secondo dopoguerra e circa le committenze di cinegiornali e documentari da parte della Presidenza del Consiglio, ovvero del *Centro di Documentazione* sorto nell'agosto 1951 all'interno della Presidenza del Consiglio (trasformato poi nel *Servizio Informazione e Ufficio della Proprietà Letteraria e della Divisione Cinematografica* nel 1957), sorto con compiti analoghi al precedente Ministero della Cultura Popolare, e con una sezione apposita dedicata al settore

cinematografico – la *Divisione Cinematografica* – creata nel 1952, cfr. M.A. FRABOTTA, *Il cammino dei cinegiornali italiani nel Paese e in Europa*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli 1996.

30 G. TOSATTI, *Le fonti audiovisive dell'Archivio Centrale dello Stato*, in «Archivi e Cultura», XXXI Nuova Serie, 1998, p. 39.

31 *Ibid.* L'autore sottolinea anche la necessità dell'apporto di professionalità diverse nell'affrontare tali questioni.

32 *Archivi sonori* cit.

33 Cfr. A. DENTONI LITTA, in *Archivi sonori*, cit., p. 135. A questo proposito segnaliamo che il primo censimento delle fonti orali in Italia ha riguardato proprio i documenti sonori conservati dagli istituti storici della Resistenza che sono oltre trenta sull'intero territorio nazionale (soprattutto al Nord). Da questo lavoro è partita poi l'idea dell'Ufficio centrale per i beni archivistici di censire gli archivi orali presenti nel nostro paese, cfr. F. CASTELLI, *Gli archivi sonori degli Istituti storici della Resistenza. Primi risultati di un'inchiesta*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XLVIII, 1988.

34 A. GIANNARELLI, intervento alla Conferenza Nazionale cit. pp. 293-294.

35 Dal 2000 questa è la denominazione della struttura aziendale che si occupa del patrimonio audiovisivo d'archivio della Rai.

36 G. Barrera, A. Martini, A. Mulè (a cura di), *Fonti orali. Censimento degli istituti di conservazione*, Roma, Ufficio centrale per i beni archivistici 1993.

37 Al 1913 risale infatti il documento filmico più antico del fondo Martinelli, ovvero il film del matrimonio del tenore con la moglie Adele, girato, in questo caso, da un operatore d'eccezione, Luca Comerio, uno dei primi operatori cinematografici italiani.

38 Come specificato nel *Glossario* a cura dell'Aamod cit., il termine “girato” definisce i vari tipi di pellicola (negativa, positiva, etc.) contenenti le registrazioni di immagini in movimento prima che siano tagliate e assemblate per il montaggio. In questo caso, trattandosi di riprese amatoriali, prive di sonoro, è appropriato parlare di “girato”. E' bene precisare che tra i documenti che si possono trovare nell'archivio audiovisivo di un ente produttore a volte la maggior parte dei materiali è costituita proprio dai “girati”. Spesso a un minuto di montaggio, effettuato successivamente alle riprese, in base alle scelte del regista e del montatore, corrispondono 10 minuti di girato. Il rimanente “scartato” costituisce di solito un materiali inedito, “di repertorio”, o “d'archivio”, come viene a volte definito presso le società e gli enti di produzione. E' superfluo sottolineare l'importanza culturale di questo tipo di documentazione “scartata” in alcuni periodi della storia d'Italia (e tuttora) anche in base alle indicazioni della censura. Accanto ai girati possono esserci negli archivi anche i cosiddetti “giornalieri”, ovvero i materiali visivi e sonori prodotti durante un giorno di riprese, spesso visionati prima che si comincino le riprese il giorno successivo, cfr. *Glossario* cit. Tutto ciò non fa che confermare la necessità del recupero di ogni elemento che si trova nei magazzini di archivi audiovisivi, proprio per il valore che può rivestire ai fini della ricostruzione dei processi produttivi di un film. Alcuni archivi hanno avviato il recupero anche di questi materiali: all'Istituto Luce in modo sistematico, mentre alla Rai è in progetto.

39 Come è noto, alle origini della storia delle norme e degli standard di descrizione degli audiovisivi, ai fini del loro recupero e dello scambio di informazioni su di essi, i documenti filmici sono stati considerati alla stregua di opere di tipo librario. Sono quindi nate le *Isbd-nbm* (*International standard bibliographic description – non book materials*), a cui sono seguite le *Aacr2* (*Anglo-american cataloging rules*, versione seconda), più attente alle caratteristiche specifiche dei documenti audiovisivi. Il modello descrittivo che per la prima volta ha definito un linguaggio e quindi un ambito disciplinare specifico e autonomo per il trattamento delle fonti audiovisive è stato quello messo a punto dalla Fiaf che ha redatto una

serie di norme raggruppate in sette aree di descrizione, le cui regole sono state diffuse a livello internazionale. Anche la Fiat/Ifta (*Fédération internationale des archives de television/International Federation television archives*) nei primi anni novanta ha redatto una lista minima di dati, articolati in tre aree principali, utili per la descrizione e quindi lo scambio di informazioni sui documenti audiovisivi. C'è da sottolineare però che le norme elaborate dalla Fiaf e dalla Fiat/Ifta non riguardano la descrizione semantica del contenuto dei documenti; inoltre non prendono in considerazione i "prodotti non finiti" (tagli, scarti, copie lavoro, giornalieri, girati), per fare riferimento soltanto alle copie o alle versioni differenti di un documento; tanto meno si riferiscono a documenti privati, a film amatoriali, come quelli appartenenti all'archivio "Giovanni Martinelli".

40 L'aspetto della specificità del documento audiovisivo è particolarmente importante. Per fare un esempio: in sede di schedatura di un audiovisivo, nella descrizione del contenuto non basta indicare l'eventuale soggetto o delle parole chiave in relazione a un *thesaurus*, ma è necessaria anche una descrizione delle sequenze e delle inquadrature che distingua tra primi e secondi piani e che dia informazioni sulla qualità non solo del supporto ma anche sull'efficacia comunicativa di un film; che fornisca dati inerenti alle scelte tecnico-espressive specifiche del linguaggio filmico. La figura del documentalista, sorta di esperto nel trattamento dei dati riguardanti i documenti audiovisivi, dovrebbe infatti possedere, oltre a competenze di tipo storico-archivistico e documentario, anche conoscenze relative al linguaggio cinematografico e televisivo e alle tecniche del montaggio. Quando descrive un film, il documentalista in realtà è impegnato a redigere una sorta di nuova sceneggiatura, per meglio dire una "sceneggiatura desunta". Ricavo molte di queste informazioni da alcuni interessanti colloqui con Ansano Giannarelli, svoltisi nel dicembre 2001.

41 Cfr. P. CARUCCI, *Il documento contemporaneo* cit. In ambito internazionale il Cia ha costituito dal 1996 un gruppo di lavoro per progetti speciali nel settore degli archivi audiovisivi, di cui si può trovare notizia nel sito: www.cia.org. Nel 2001 però tale gruppo non risulta più operativo.

42 *La traduzione italiana delle ISAD (G)*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 1995

43 G. BRUNO, *Banche dati in rete: Presentazione*, dispense per la lezione tenuta in occasione del ciclo seminariale: "Dal database al GIS. La gestione dei dati storici e archeologici", organizzato dal Polo Informatico dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Discipline Storiche "E.Lepore", Napoli gennaio-giugno 2000.

44 Gli orientamenti e la prassi attuali privilegiano più che la ricerca di un modello unico, l'autonomia e la moltiplicazione delle esperienze e "contemporaneamente la compatibilità dei sistemi, per poter comunicare, per potersi connettere e scambiare, e consentire consultazioni in tutti i centri dove il materiale viene conservato.", A. GIANNARELLI, *Introduzione* agli atti del convegno *Accesso alla memoria. La catalogazione degli audiovisivi*, Roma, Aamod 1996, pp. 31-32.

45 Grazie alla rivoluzione digitale e lo sviluppo del web sarà presto possibile l'immissione e la visione integrale in rete delle immagini in movimento e la loro commercializzazione "a distanza". Si tratterà di una novità fondamentale per quanto riguarda l'accesso a queste fonti documentarie.

46 «La tv digitale porta gli archivi [audiovisivi] a un nuovo grado d'importanza per le programmazioni. Infatti è con i materiali d'archivio che si può far fronte alla sempre maggiore richiesta di nuovi programmi e al crescente timore di non avere niente da trasmettere.», cfr. J.K. BLEICHER, *I miei percorsi all'interno delle biblioteche audiovisive di Babele*, in L.Cicognetti, L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *Archivi televisivi e storia contemporanea*, Venezia, Istituto regionale Ferruccio Parri – Marsilio 1999, pp. 98-99. Nello stesso volume si veda l'intervento di D. W. ELLWOOD, *Storici tra archivi e mercato*, *Ibid.*, p. 102: «Si sta rivalutando [...] in modo drammatico il significato dei contenuti di questi

archivi, significato anche commerciale: più televisione, più reti, più piattaforme ci sono, più c'è bisogno di produzione e di materiale [d'archivio]».

47 Su tale questione è interessante quanto sostiene l'archivista Maria Luisa Lombardo a proposito del contributo anche della Diplomatica nel settore dell'analisi dei documenti audiovisivi. Secondo la studiosa infatti, la Diplomatica dovrebbe "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 ha utilizzato parti dell'originale.", M.L.LOMBARDO, *Archivi e cultura: dalle tavolette eblaitiche agli audiovisivi*, in «Archivi & Cultura» XXXI Nuova Serie, 1998, pp. 10-11.

E' interessante però anche quanto sostiene Ansano Giannarelli, regista e artista, che rifacendosi alle tesi di Walter Benjamin a proposito della riproducibilità dell'opera d'arte nell'epoca moderna, ha affermato la positività della pratica del riuso dei documenti audiovisivi, visto che essi sono oggi facilmente accessibili grazie alle tecnologie digitali: "Applicando finalmente una delle implicazioni dell'epoca in cui viviamo, cioè quella della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, si avrà la possibilità di creare senza distruggere, senza rovinare, senza sciupare l'opera iniziale. L'opera d'arte iniziale sarà anzi trasformata, rielaborata e arricchita di contributi individuali che aiuteranno molto lo sviluppo della creatività individuale", dichiarazione rilasciata durante un'intervista avvenuta nella trasmissione televisiva "Mediamente" del 17 dicembre 1998, il cui testo è stato pubblicato nel sito web della trasmissione, www.mediamente.rai.it. Cfr. anche W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966.

48 Ansano Giannarelli non nega né condanna la componente "commerciale" di un audiovisivo, dal momento che un "prodotto audiovisivo" in quanto "risultato di un processo di produzione e quindi di un'attività umana [...] si configura anche come 'documento': innanzitutto di quel processo, di quell'attività.", cfr. A. GIANNARELLI, *La descrizione del film*, in *Il documento audiovisivo* cit., p. 55.

49 P. ORTOLEVA, *Le molte sfide dell'archiviazione audiovisiva*, atti del Seminario di Studi, Mondovì, 23-25 febbraio 1984, Ministero per i beni culturali e ambientali Pubblicazioni degli archivi di Stato, Roma 1986, pp. 263-268.

50 P. ORTOLEVA, *Gli archivi audiovisivi e la ricerca storica*, in «Archivi e cultura», XXXI Nuova Serie 1998, p. 17.

51 *Ibid.*

52 E' il caso soprattutto della Rai che dall'inizio del Progetto Audiovideoteche, nel 1997, ha avviato una vera e propria caccia a questo tipo di documentazione, rovistando ovunque nelle diverse sedi regionali, dalle cantine, ai bagni ai sottoscala, come raccontano gli stessi responsabili dell'ideazione dell'attuale banca dati informatizzata dei diritti dei programmi dell'azienda. Si tratta però di un recupero e un riordino effettuato non con la piena consapevolezza del vincolo archivistico e quindi dell'importanza culturale e storica che lega questa documentazione a tutte le altre tipologie documentarie.

53 Si parla anche, per un prossimo futuro, della possibilità di recuperare le immagini grazie a sistemi di *visual retrieval*. Ecco dunque che si profila necessario anche il contributo della documentazione nel trattamento per esempio dei metadati negli archivi di immagini in movimento, nell'approntamento e nella gestione dei *database* e, dunque, nella valorizzazione delle risorse informative di un archivio, a prescindere dalla tipologia di fonti che conserva.

54 L. CORTINI, *La memoria audiovisiva* cit.

55 In questo testo, a proposito dei modelli disciplinari cui l'Archivistica audiovisiva può in parte fare riferimento vengono indicati quelli del mondo delle biblioteche, degli archivi e dei musei. Ma, come viene specificato: «Le modèle de l'archivistique audiovisuelle comporte beaucoup d'autres éléments qui, à des degrés divers, caractérisent la discipline ou contribuent à sa définition. Ceux qui suivent sont donnés à titre d'illustration.» Segue quindi

un elenco ragionato di questi “altri elementi”, tra cui “Le milieu de l’industrie audiovisuelle”, “La culture professionnelle”, “La polyvalence”, “La conservation”, “La perspective technique”, “L’approche pratique”, “La gestion des fonds”, “La mise en contexte”, *ibid.* pp. 22-26.

56 Prefazione al documento: *Une philosophie de l’archivistique audiovisuelle* cit.. Il curatore spiega inoltre che il lavoro è stato sottoposto al vaglio critico al congresso della Fiaf a Bologna nell’aprile-maggio 1994 e, in seguito, presentato alla conferenza congiunta della Iasa e della Fiat/Ifta, svoltasi nel settembre 1994 a Bogensee in Germania e, nell’ottobre 1995 a Toronto in Canada alla conferenza dell’Amia. Il documento è visualizzabile e stampabile al sito <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001131/113127fo.pdf>

57 *Ibid.* p. 1.

58 *Ibid.* pp. 8-9.

59 Alla Rai, ad esempio, le redazioni regionali decidono cosa scartare o conservare della propria produzione e cosa documentare ai fini delle future esigenze di riutilizzo delle immagini.