

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE AUDIOVISIVA

(del cinema, dello spettacolo e archivi Rai e Luce)

Progetto Regione Autonoma della Sardegna – Assessorato della Pubblica Istruzione

Indice

<u>Introduzione</u>	pag. 2
<u>Deposito legale</u>	pag. 8
<u>Acquisizioni</u>	pag. 12
<u>Preservazione e restauro</u>	pag. 15
<u>Produzione</u>	pag. 18
<u>Censimento e catalogazione</u>	pag. 21
<u>Formazione</u>	pag. 24
<u>Appendice legislativa</u>	pag. 26
<u>Allegati</u>	pag. 27

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE AUDIOVISIVA

(del cinema, dello spettacolo e archivi Rai e Luce)

Progetto Regione Autonoma della Sardegna – Assessorato della Pubblica Istruzione

INTRODUZIONE

L'esigenza di "conservare" le opere cinematografiche nasce col cinema. Nel 1898 un regista di origine polacca, Boleslaw Matuszewski, auspica in uno suo scritto la creazione di un deposito cinematografico per quella che considera "une nouvelle source de l'histoire": il cinema è già opera d'arte e documento storico.

Nonostante questa consapevolezza che porta alla nascita della prima cineteca nazionale a Stoccolma nel 1933 e la costituzione a Parigi nel 1938 della FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), in recenti pubblicazioni e incontri nazionali si denuncia la dispersione sistematica del materiale audiovisivo, si riflette sulle linee da adottare per il restauro delle opere, si parla della catalogazione degli audiovisivi come di "un territorio inesplorato", definito per negazione (non book material), e infine, come ha scritto recentemente Letizia Cortini dell'AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico), siamo in una situazione in cui "Le regole della FIAF (...) non sono di fatto state adottate. Non ci sono state linee d'azione, né strategie, né condivisione di esperienze o di norme tra i vari archivi audiovisivi. Non si è creata una rete su progetti comuni"¹.

E' inutile elencare le ragioni del ritardo, ma in questa sede serve ricordare che l'audiovisivo diventa "bene culturale" solo nel 1999, con il Decreto legislativo 29 ottobre, n. 490. Eppure già nel 1978, a tre anni dalla nascita del primo Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, si gridava allo scandalo per la perdita di film e programmi televisivi di Roberto Rossellini.

In questo scenario, progettare un Centro di documentazione audiovisiva significa soprattutto compiere una scelta coraggiosa e sotto molti aspetti pionieristica per preservare in modo sistematico la "nouvelle source de l'histoire" o, come ha scritto l'UNESCO (Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images, Belgrado, 1980), l'espressione dell'identità di un popolo, parte integrante del patrimonio di una nazione, testimonianza importante e insostituibile della storia, dei modi di vita e della cultura dei popoli, sempre più importante come mezzo di mutua comprensione fra i popoli.

Quando si parla di una scelta coraggiosa si pensi soprattutto a tutte le operazioni costose e poco convenienti da un punto di vista del mercato che implicano la conservazione e il restauro dei documenti audiovisivi.

Anche se – come ha osservato Mario Musumeci della Cineteca nazionale – "le nuove tecnologie che hanno messo in crisi il cinema offrono l'opportunità di ricontestualizzare conservazione e restauro nel mercato"²

¹ Letizia Cortini, *Le fonti dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico* in *Gli archivi del presente: dal documento tradizionale al documento digitale. Fonti per una storia dei movimenti sociali contemporanei*, Convegno di Studi, Fondazione Feltrinelli, Milano 2004.

² *Un sistema di Archivi audiovisivi: criticità, linee d'azione e proposte*, Seminario di studi, Discoteca di Stato, Roma 2005.

A guidare la progettazione del Centro sono innanzitutto le raccomandazioni dell'UNESCO, le raccomandazioni e risoluzioni dell'Unione Europea e le convenzioni del Consiglio d'Europa che prescrivono con estremo dettaglio i passi da compiere e gli obblighi cui ottemperare per la conservazione del patrimonio audiovisivo dei paesi membri e delle singole regioni³.

Si tratta tuttavia anche di una scelta politica. Persino nell'affrontare il "territorio inesplorato" della catalogazione, non bisogna dimenticare che anche quella che appare come la più oggettiva delle scelte, diventerà espressione della missione del Centro: un Centro per la conservazione e il restauro, un Centro produttore, un Centro per gli specialisti o, infine, un Centro per il pubblico, quello reale ma soprattutto "quello potenziale, il pre-pubblico ed il non-pubblico"⁴.

Per definire la missione del Centro conviene fare riferimento all'esistente, alle esperienze che la Regione Sarda, direttamente o indirettamente, ha maturato in un cinquantennio di storia. Nel 1956, infatti, è istituito in Sardegna, con un atto deliberativo dell'OECE (Organisation Européenne de Coopération Economique)⁵, il "Progetto Pilota Sardegna", programma di sviluppo sociale e culturale incentrato sperimentalmente nel triangolo Oristano – Bosa – Macomer. "Sebbene il Progetto fosse impostato dall'alto (...) – spiega la sociologa Anna Anfossi⁶ - era stato concepito come un insieme coordinato di attività da svolgere al livello di base delle comunità locali". Sempre Anfossi spiega che l'attività consisteva nel lavorare fianco a fianco con insegnanti, "fornire strumenti di sussidio audiovisivo, organizzare corsi di aggiornamento per gli insegnanti e così via (...). Un settore importante di attività del Servizio educazione degli adulti fu l'organizzare la discussione pubblica dei problemi delle comunità così come essi venivano percepiti dai membri delle comunità stesse: quanto più possibile, questi problemi venivano dibattuti confrontando modi di vita e soluzioni in contesti sociali differenti. Film e letture, in particolar modo di testi teatrali, spesso attinti dalla letteratura sarda, erano quanto mai efficaci per suscitare una libera discussione tra giovani, adulti e persino anziani".

I sussidi audiovisivi per gli insegnanti e i film utilizzati come strumento di crescita delle popolazioni locali non sono nominati a caso. Il Progetto Sardegna ha infatti come centro l'educazione degli adulti che si avvale, nell'organigramma del progetto, del servizio documentazione e del servizio mezzi audiovisivi. E' questa l'origine, assieme all'esperienza del CUC di Cagliari, fondato nel 1953, della Cineteca Sarda, nata qualche anno dopo, quando si ritrovano sul campo tutti gli operatori interessati a proseguire l'esperienza di Progetto Sardegna, conclusa nel 1962.

³ Materiale inserito nell'allegato n. 1.

⁴ Filippo M. De Sanctis, Fabio Masala, *Pubblico e cineteche: nuove frontiere del lavoro educativo all'uso del cinema*, Bulzoni editore, 1983.

⁵ Le organizzazioni euro-atlantiche sono sorte dal patto di alleanza concluso dopo la seconda guerra mondiale da Stati Uniti d'America ed Europa. Non è pertanto un caso se la prima organizzazione europea del dopoguerra, vale a dire l'OECE, fondata nel 1948, venne creata su iniziativa degli Stati Uniti. Nel 1947, l'allora ministro americano degli Affari esteri, George Marshall, sollecitava gli Stati europei ad unire i loro sforzi nell'opera di ricostruzione economica. Allo scopo, prometteva loro il sostegno degli Stati Uniti, sostegno che si concretizzò nel «Piano Marshall» e gettò le basi di una ricostruzione rapida dell'Europa occidentale. La missione iniziale dell'OECE consisteva essenzialmente nel liberalizzare gli scambi tra gli Stati. Nel 1960, i membri dell'OECE, a cui si aggiunsero anche Stati Uniti e Canada, decisero di estendere il campo d'azione anche al terzo mondo tramite gli aiuti allo sviluppo. L'OECE diventava quindi l'OCSE (Info: sito www.istruzione.it)

⁶ Sviluppo locale, Vol. VII, n. 14, 2000, ed. Rosenberg & Sellier

Nel 1966 viene indetto un convegno di studi sull'organizzazione della cultura cinematografica in Sardegna. Vi prendono parte la Ficc (Federazione internazionale dei circoli del cinema), le Acli, la Soprintendenza bibliografica, l'Isscal (Istituto per il servizio sociale case per i lavoratori), la Fedic (Federazione cineamatori), l'Unla (Unione lotta all'analfabetismo), la rivista Ichnusa, i gruppi del Movimento di collaborazione civica, l'Ises (Istituto per lo sviluppo dell'edilizia sociale), il Segretariato per la gioventù, la Federazione cineforum, l'Arci, organizzazioni sindacali, cooperative, circoli studenteschi, biblioteche comunali. In questa occasione, come testimoniano Filippo De Sanctis e il compianto direttore dei Centri Servizi culturali della Sardegna Fabio Masala⁷, vengono definite le caratteristiche che si vogliono dare alla costituenda Cineteca: "essa deve nascere per assolvere ai suoi compiti istituzionali, a favore ed in collaborazione con qualsiasi organizzazione culturale o sociale che lo richieda".

Fin dall'origine si insiste sull'associazionismo e la partecipazione e ci si comincia a rivolgere a un particolare pubblico, un nuovo pubblico: "esiste in Sardegna la necessità di partire da una certa cultura, da certe situazioni socio-economiche, da certe realtà locali per permettere alla popolazione sarda di elaborare una nuova cultura autonoma e rispondente alle sue particolari esigenze, ma, contemporaneamente, adeguata ai tempi ed alle necessità di un mondo in trasformazione". La Cineteca nasceva per questo. Ancora qualche anno e la Cineteca Sarda diventa un punto di riferimento internazionale per quanto riguarda i diritti del pubblico⁸.

Un suggerimento sul perché, ma soprattutto "per chi" di un Centro di documentazione audiovisiva ci arriva, ancora, direttamente da De Sanctis e Masala che suggeriscono, nei primi anni Ottanta, vista la condizione della Cineteca "ancora in un limbo istituzionale e gestionale", di "riproporre in forme attuali, per formalizzarla in accordi pubblici e legislativi, l'idea collaborativa e consortile che fu alla base dell'atto di nascita della Cineteca Sarda. Attraverso il definitivo passaggio delle residue strutture, attività e personale alla Regione, la Cineteca Sarda diventerà, amministrativamente, cineteca regionale. La possibilità di trasformarla in un servizio pubblico culturale a gestione democratica diventerebbe reale⁹", purché si eviti, precisano i due operatori, la trasformazione in una "tecnostruttura burocratica" e vi sia sempre una larga partecipazione di organismi democratici, a partire dagli enti locali, alla sua gestione e creazione.

Partire dall'esistente significa quindi poggiare il progetto di Centro sulle solide gambe della Cineteca Sarda, al di là dell'evoluzione culturale e tecnologica che ha spostato, in parte, i termini del problema. Se in passato una Cineteca per il "non-pubblico" o il "pre-pubblico" era un'istituzione che con pochissimo materiale a disposizione raggiungeva, grazie al *passo ridotto*, gli angoli più reconditi dell'isola oggi, rendere protagoniste queste categorie di pubblico (il nuovo pubblico) significa, citando le parole del Presidente Soru in occasione di incontri pubblici sul digitale terrestre, investire non "per fare diventare i sardi un popolo passivo di consumatori di programmi della tv commerciale" bensì affinché essi possano "partecipare ai processi produttivi". La partecipazione di cui parla il Presidente, grazie all'ICT (*Information and Communication Technology*) e all'istituzione pubblica che garantirebbe un "servizio pubblico culturale a gestione democratica", rappresenta oggi l'unica nuova strada per un progetto culturale che voglia uscire dalle secche

⁷ Filippo M. De Sanctis, Fabio Masala, *Pubblico e cineteche*, cit.

⁸ Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, *Carta dei diritti del pubblico*, 1987, allegato n. 2

⁹ Filippo M. De Sanctis, Fabio Masala, *Pubblico e cineteche*, cit.

dei grandi centri di conservazione degli audiovisivi, vere torri d'avorio, come dimostrano i problemi legati alla catalogazione (ognuno lavora per sé e la propria missione) che hanno impedito qualsiasi forma di comunicazione fra centro e centro.

Riguardo alle esperienze dirette che la Regione Sardegna ha maturato negli ultimi anni nel campo degli audiovisivi, è necessario ricordare i rapporti consolidati con la Rai (partner del Centro secondo quanto previsto dalla scheda allegata alla convenzione attuativa dell'APQ sottoscritta con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali), che hanno permesso di avviare un processo di preservazione e diffusione dei beni che rappresentano una fetta importante del patrimonio audiovisivo dell'isola. Anche le recentissime trattative aperte dal Servizio Trasparenza e Comunicazione della Presidenza e il Servizio Beni Librari dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione con l'Istituto Luce, indicano un'altra direzione importante verso l'acquisizione per la diffusione pubblica di un altro tassello fondamentale (centinaia di documentari, cinegiornali e Settimane Incom) della memoria audiovisiva dell'isola.

Restano da riassumere gli obblighi che derivano alla Regione Sardegna dalla legislazione italiana. Al di là delle note forme di cooperazione fra Enti territoriali e Stato nell'esercizio delle funzioni di tutela, il nuovo Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (Codice Urbani), Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, prevede all'articolo 5 che le funzioni di tutela per una serie di beni, fra i quali pellicole o altro materiale audiovisivo con relativi negativi e matrici, siano esercitate dalle Regioni. Il Decreto legislativo precisa poi come debba avvenire questo passaggio di funzioni fra lo Stato e le Regioni¹⁰. L'attuale bozza di disegno di legge della Giunta regionale sarda "Norme in materia di beni culturali, istituti e luoghi della cultura", raccoglie l'indicazione del Codice Urbani all'articolo 3 comma 2 lettera a)¹¹.

Nel dicembre 2004 il Presidente della Regione Piemonte Ghigo, in veste di portavoce della Conferenza dei Presidenti delle Regioni e delle Province Autonome di Trento e Bolzano, scrive al Ministro Urbani per l'avvio di lavori congiunti sulla tutela dei beni librari "intesi in senso proprio e dei beni ad essi affini. Infatti, le raccolte private e opere quali le carte geografiche, gli spartiti musicali, le fotografie e gli audiovisivi possono essere affidati agli stessi uffici che si occupano della tutela di tutto il resto del patrimonio bibliografico". Con questa premessa, il Presidente chiede al Ministro di avviare, appunto, lavori congiunti per "predisporre uno schema di intesa o di accordo in base al quale le regioni che lo desiderino possano esercitare le funzioni di tutela anche su carte geografiche (ecc.)".

Sempre nel 2004, in base alla Legge 15 aprile 2004, n. 106 (Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico), la Regione Sardegna è incaricata di costituire l'archivio

¹⁰ "Sulla base di specifici accordi od intese e previo parere della Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e Bolzano, di seguito denominata "Conferenza Stato-regioni", le regioni possono esercitare le funzioni di tutela anche su raccolte librerie private, nonché su carte geografiche, spartiti musicali, fotografie, pellicole o altro materiale audiovisivo, con relativi negativi e matrici, non appartenenti allo Stato".

¹¹ "C. 2. La Regione, in applicazione del principio di leale collaborazione, favorisce atti di coordinamento, intese e accordi con lo Stato volti a rafforzare l'integrazione nell'esercizio delle funzioni relative ai beni, agli istituti e ai luoghi della cultura, particolarmente ai seguenti fini: a) conferimento di ulteriori funzioni e compiti di tutela del patrimonio culturale alla Regione, ai sensi degli articoli 4 e 5 del D.Lgs. 42/2004".

regionale della produzione editoriale, rappresentata da una vasta tipologia di documenti¹² al fine di “conservare la memoria della cultura e della vita sociale italiana”¹³.

Nella seduta del 26 gennaio 2006 la Conferenza Unificata ha dato il suo parere favorevole sullo schema di decreto del Presidente della Repubblica recante regolamento di attuazione della Legge 15 aprile 2004, n. 106, nel testo trasmesso dal Ministero per i beni e le attività culturali. Entro nove mesi dall'approvazione del regolamento le regioni dovranno indicare gli istituti culturali depositari delle opere per diritto di stampa¹⁴.

¹² “Art. 4. (Categorie di documenti destinati al deposito legale) 1. Le categorie di documenti destinati al deposito legale sono: a) libri;b) opuscoli;c) pubblicazioni periodiche;d) carte geografiche e topografiche;e) atlanti;f) grafica d'arte;g) video d'artista;h) manifesti;i) musica a stampa;l) microforme;m) documenti fotografici;n) documenti sonori e video;o) film iscritti nel pubblico registro della cinematografia tenuto dalla Società italiana autori ed editori (SIAE); p) soggetti, trattamenti e sceneggiature di film italiani ammessi alle provvidenze previste dall'articolo 20 del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 28;q) documenti diffusi su supporto informatico;r) documenti diffusi tramite rete informatica non rientranti nelle lettere da a) a q)”.

¹³ “Art. 1 (oggetto) 1. Al fine di conservare la memoria della cultura e della vita sociale italiana sono oggetto di deposito obbligatorio, di seguito denominato "deposito legale", i documenti destinati all'uso pubblico e fruibili mediante la lettura, l'ascolto e la visione, qualunque sia il loro processo tecnico di produzione, di edizione o di diffusione, ivi compresi i documenti finalizzati alla fruizione da parte di portatori di handicap”.

¹⁴ Vedere allegato n. 3 contenente il verbale della Conferenza Unificata, seduta del 26 gennaio 2006 con il parere sullo schema di decreto del Presidente della Repubblica recante regolamento di attuazione dell'art.5 della legge 15 aprile 2004 n. 106, concernente norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico.

Centro di documentazione audiovisiva

Deposito legale e deposito volontario - acquisizioni - Copyright e
licenze - Conservazione e restauro - Censimento - Produzione -
Catalogazione - formazione - diffusione – attività

La convenzione del Consiglio d'Europa per la protezione del patrimonio audiovisivo¹⁵ introduce l'obbligo per gli Stati membri di deposito del materiale costituito da immagini in movimento prodotto o co-prodotto nei loro territori (quindi non solo i film che abbiano ottenuto finanziamenti pubblici) prevedendo anche il deposito facoltativo di ulteriore materiale costituito da immagini in movimento e da quello sussidiario (ancillary material), nonché alcune misure di emergenza: "each Party shall make appropriate arrangements to ensure the protection of moving image material forming part of its audiovisual heritage which is exposed to an imminent danger which threatens its material existence, if it is not otherwise protected under the terms of legal deposit". La convenzione, quando parla di ulteriore materiale audiovisivo da proteggere, si riferisce prioritariamente a tutto ciò che pur riguardando un determinato territorio non è soggetto alla legge sul deposito obbligatorio in quanto non prodotto o co-prodotto sul territorio di riferimento, soprattutto però, anche in virtù di un dibattito molto acceso sulla conservazione degli audiovisivi e seguendo la stessa definizione di immagine in movimento data dalla convenzione¹⁶, gli archivi audiovisivi dovranno, ad esempio, curare tutto quel "girato" o non montato a grave rischio di dispersione, incoraggiandone il deposito volontario. In occasione del seminario "Un sistema di archivi audiovisivi: criticità, linee d'azione e proposte", presso la Discoteca di Stato a Roma, il 14 dicembre 2005, Ansano Giannarelli dell'AAMOD, ha fortemente sollecitato le istituzioni pubbliche affinché prestino attenzione nei confronti del documento audiovisivo. Giannarelli ha ricordato, a titolo di esempio, una vicenda della Rai. Il materiale audiovisivo riguardante il cosiddetto "autunno caldo" fu selezionato per la messa in onda di un programma di tre ore e tutto ciò che non venne utilizzato per la trasmissione fu cancellato. Giannarelli ha espresso la sua preoccupazione per le migliaia di ore di "girato" su i fatti di Genova, in particolare il non montato o non finito che corre anch'esso un grave rischio.

Nella proposta di raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio, Bruxelles, 16.3.2004 relativa al patrimonio cinematografico e alla competitività delle attività industriali correlate (punto 6. Campo di applicazione della Raccomandazione), pur precisando che "La raccomandazione è incentrata sulle opere cinematografiche" si incoraggia il deposito volontario per altri audiovisivi come i programmi televisivi.

E nella Raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio del 16 novembre 2005¹⁷ si indica il 16 novembre del 2007 come la data in cui si dovrebbero adottare i provvedimenti legislativi, amministrativi o di altro tipo che garantiscano che le opere cinematografiche siano sistematicamente raccolte, catalogate, conservate, restaurate, ecc. Si precisa inoltre che, con una certa gradualità, si dovrà arrivare da un deposito obbligatorio delle produzioni o co-produzioni che hanno ottenuto finanziamenti pubblici a livello nazionale o regionale a un deposito generalizzato, nei limiti del possibile, di tutte le produzioni.

¹⁵ Consiglio d'Europa, *European Convention for the Protection of the Audiovisual Heritage*, Strasbourg 8.XI.2001. La Convenzione è stata aperta alla firma l'8 novembre 2001.

¹⁶ "Moving image material means any set of moving images recorded by whatever means and on whatever medium, whether or not accompanied by sound, capable of conveying an impression of movement".

¹⁷ Raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio del 16 novembre 2005, relativa al patrimonio cinematografico e alla competitività delle attività industriali correlate (2005/865/CE).

Riguardo al materiale sussidiario o “ancillary material” e quindi tutto quel vasto “territorio incerto del non film”¹⁸ hanno scritto Ceresa e Pesenti Compagnoni raccontando l’esperienza controversa del Museo del cinema di Torino dove le diverse collezioni, i diversi settori – cineteca, archivio, biblioteca, apparecchi, manifesti, oggetti d’arte, disegni, ecc. – non sempre interagivano tra loro creando notevoli difficoltà. Da alcuni anni invece “il Museo persegue una politica di coordinamento scientifico tra i settori (...)”.

Esattamente come per la Cineteca sarda, il Museo è costituito da fondi diversi giunti attraverso acquisti, donazioni, depositi (come ad esempio in Cineteca i vari fondi RAS, EAF, ESIT, ERSAT, ma anche Ivens ecc.). “Nella quasi totalità dei casi – scrivono Pesenti e Ceresa – un’acquisizione è costituita da materiali misti. Basta scorrere gli elenchi di donazioni e acquisti per verificare che di solito sono costituiti, in misura di volta in volta diversa, da un insieme eterogeneo di beni quali riviste, libri, materiali pubblicitari, fotografie, pellicole, documenti d’archivio, apparecchi, ecc.”. Le acquisizioni miste furono suddivise secondo criteri organizzativi che “possono risultare oggi ‘datati’ perché decontestualizzano i singoli pezzi”: film e non-film procedevano, insomma, separatamente. Accantonando momentaneamente il grosso problema della catalogazione finalizzata ad un’interrogazione integrata di tipologie di beni diversi fra loro, resta qui da sottolineare la necessità di raccogliere e organizzare i materiali senza smembrare i documenti per tipologie “creando raccolte fittizie, avulse l’una dall’altra quali ad es. sceneggiature, lettere, contratti ecc.”, privando i documenti “tra loro e al loro stesso interno, dei nessi logici e strutturali propri degli archivi originali, cancellando l’impronta di chi ha fatto nascere e crescere l’archivio”.

Anche secondo Letizia Cortini dell’AAMOD non si cura “il recupero di quei documenti cartacei (e ora anche digitali) d’archivio che vengono prodotti insieme al film durante le diverse fasi di realizzazione. Non si fa ancora attenzione a tutti quei documenti che nascono e vivono con il film durante l’intero processo produttivo, che sono ad esso legati, che ne rappresentano il prezioso contesto storico-produttivo e che andrebbero integrati, recuperati e valorizzati insieme al film. Di fatto negli archivi audiovisivi non ci sono competenze archivistiche. Negli archivi audiovisivi finora c’è stato poco interesse per un tipo di ordinamento ‘archivistico’, storico, che evidenziasse il vincolo tra i documenti, valorizzandoli insieme al loro contesto storico-produttivo”¹⁹.

La Risoluzione del Consiglio dell’Unione Europea relativa al deposito di opere cinematografiche²⁰, ricordando fra l’altro la precedente Convenzione, “sottolinea che le opere cinematografiche europee (...) devono essere depositate sistematicamente in archivi nazionali, regionali o di altro tipo, al fine di garantirne la preservazione” invitando gli Stati membri a porre in essere, qualora non si fosse ancora provveduto, “sistemi efficienti di deposito e di preservazione delle opere (...) che potrebbero fondarsi su un obbligo legale o contrattuale oppure su altre misure aventi il medesimo effetto in termini di preservazione del patrimonio cinematografico”.

¹⁸ Carla Ceresa e Donata Pesenti Compagnoni, *Il territorio incerto del ‘non film’: definizione di metodologie e ricerca di standard nell’esperienza del Museo nazionale del cinema*, in «Archivi per la storia – la memoria del cinema, Atti del convegno internazionale di studi», Torino, 28-31 maggio 2003.

¹⁹ Letizia Cortini, *Le fonti dell’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, cit.

²⁰ Risoluzione del Consiglio dell’Unione Europea del 24 novembre 2003 relativa al deposito di opere cinematografiche nell’Unione europea (2003/C 295/03).

Il deposito legale e volontario va collegato e completato con una sistematica politica degli acquisti (vedi paragrafo acquisizioni).

Proposte e criticità:

1. Il deposito legale è diretto a costituire l'archivio regionale della produzione editoriale, così come si illustrava sopra, ma anche alla realizzazione di servizi bibliografici nazionali di informazione e di accesso ai documenti ottenuti per diritto di stampa. La vastità del progetto riguardante il deposito delle opere per diritto di stampa – nel nostro caso gli audiovisivi -, magari integrato da forme di deposito volontario, implica un grosso investimento per la catalogazione integrata dei beni, la loro cura, la loro preservazione.
2. Quando le varie Raccomandazioni europee parlano di un deposito volontario allargato ad un'infinita tipologia di beni, si caricano gli Stati membri e le stesse Regioni di una grossa responsabilità riguardo alla scelta di cosa conservare e cosa ignorare²¹. Una recente inchiesta sugli archivi audiovisivi delle TV private in Sardegna (da fare in realtà) ha fatto conoscere una situazione piuttosto grave riguardante questo particolare patrimonio audiovisivo. Mentre alcune televisioni possiedono un archivio protetto con catalogazione informatizzata, altre, che hanno disperso tutta la loro programmazione non riguardante i notiziari, hanno solo archivi cartacei. La Regione, in questi casi, potrebbe fornire assistenza in termini di personale specializzato per il riordino di questi archivi (operando anche "scarti" ragionevoli) chiedendo, come contropartita, la possibilità di avere un terminale nella sede del Centro di documentazione audiovisiva per un uso culturale di questi materiali (o di parte di esso) nel totale rispetto dei diritti d'autore. Come testimonia Peter Dusek, vice-presidente FIAT (Federazione Internazionale degli Archivi Televisivi), "in Francia, molto prima che altrove, si è riconosciuta agli archivi dei media un'importanza simile a quella dei musei e delle raccolte documentarie gestite negli archivi di Stato. Le aziende radio-televisive sono tenute a depositare, dopo la messa in onda, tutto il materiale prodotto all'Ina - l'Istituto nazionale degli audiovisivi - e in un paio di anni i produttori perdono anche i loro diritti, poiché i costi dell'Ina con i suoi quasi 1500 collaboratori non sono affatto esigui²²".
3. Nel seminario del 2004, che si è tenuto presso l'AAMOD, "Modelli di archivi audiovisivi", è stato presentato il neonato archivio audiovisivo bolognese che raccoglie, conserva e promuove, primo nel suo genere, 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". Anche la Cineteca Sarda, da anni, ha cominciato a raccogliere questo genere di materiale. L'archivio bolognese precisa che il rapporto fra

²¹ L'ex Soprintendente dell'Archivio Centrale dello Stato e docente di archivistica Paola Crucci è intervenuta al seminario nazionale "Modelli di archivi audiovisivi" (Roma, 17 novembre 2004) sullo scarto, operazione assai difficile per ogni archivista, sulla necessità di elaborare criteri per questa attività (non certo *l'opera d'arte* ma giudizi di valore sì), sottolineando l'estremo aiuto che l'esperienza degli archivi tradizionali può dare.

²² Vittoria Tola, Cecilia Castellani (a cura di), *Futuro delle memorie digitali e patrimonio culturale: atti del convegno internazionale*, Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, Istituto di studi per la tutela dei beni archivistici e librari dell'Università degli studi di Urbino, Firenze 16-17 ottobre 2003.

chi dona o deposita i film e la loro Associazione è stabilito da una dichiarazione firmata da entrambe le parti e legalmente valida. Con tale atto si definisce la partecipazione dei cittadini al progetto e l'utilizzo dei film è previsto per finalità culturali, mentre per ogni altro utilizzo non precisato negli accordi è necessario consultare i depositari. Inutile dire quanto possa essere affascinante ripercorrere, ad esempio, la storia di una città attraverso i suoi film familiari.

La Provincia autonoma di Bolzano ha avviato nel 1995 un progetto per la costituzione di un archivio per la documentazione audiovisiva del territorio provinciale con l'acquisizione del primo fondo dei cinegiornali dell'Istituto Luce riguardanti l'Alto Adige (1925 al 1961). L'Archivio Luce – come è precisato nel sito della provincia di Bolzano²³ - comprende i cinegiornali, i documentari e le Settimane Incom riguardanti l'Alto Adige, di cui l'Amministrazione ha acquisito i diritti di consultazione in sede e di utilizzazione nell'ambito di attività educative e culturali senza fini di lucro. La Provincia ha anche acquistato una copia in pellicola dei film Luce e, per particolari operazioni, come un film di montaggio dei documenti più significativi dell'Istituto Luce sulla città di Merano, anche i diritti d'uso per un certo numero di anni del materiale utilizzato. Questo patrimonio è stato poi catalogato e riversato in digitale, sempre per consentire una migliore fruibilità da parte del pubblico.

Dal sito della Provincia sappiamo poi che il servizio di prestito dei documenti dell'Istituto Luce è rivolto ad organizzazioni che a vario titolo si occupano di formazione e cultura, in particolare scuole di ogni ordine e grado, associazioni ed enti pubblici, nonché a singoli interessati nell'ambito di specifiche e motivate attività di studio e di ricerca. Per accedere al prestito dei documenti Luce occorre individuare i titoli di interesse, consultando l'archivio digitalizzato presso le postazioni multimediali della mediateca.

Per Bolzano, ritrovare tutto il materiale riguardante l'Alto Adige, è stato un lungo lavoro di ricerca e selezione che oggi, per la Sardegna, è in gran parte già fatto dal Luce. Il direttore dell'Archivio storico, dott. Edoardo Ceccuti ha anche inviato all'Amministrazione regionale, Servizio Comunicazione e Trasparenza, un'ipotesi di portale internet comune con diverse centinaia di filmati Luce riguardanti la Sardegna e ha fatto un'offerta economica (vedere allegato 4). Nella lettera del Servizio Comunicazione e Trasparenza per l'Istituto Luce è stato chiesto quali condizioni potessero essere offerte sia per la messa on-line dei filmati Luce/Sardegna che per l'acquisizione di tutto il patrimonio per usi culturali.

Nel 2001, il Centro Audiovisivi della Provincia Autonoma Di Bolzano (CAB) ha costituito un altro fondo importante con la duplicazione dell'archivio della Televisione delle Alpi della Provincia autonoma di Trento. Selezionando tra i 2.800 servizi per la durata complessiva di 190 ore e con l'obiettivo di valorizzare un immenso patrimonio di immagini e di metterlo a disposizione del pubblico, nel 2002 ha realizzato la prima produzione propria, "Tracce degli anni 80", un montaggio cronologico degli avvenimenti accaduti tra il 1980 e il 1990 nella provincia di Bolzano, che individua per ogni anno un fatto di cronaca, di costume o di cultura.

Nel seminario del 2005 già citato "Un sistema di archivi audiovisivi", Cecilia Angeletti ha presentato la Mediateca di Santa Teresa, sezione della biblioteca Braidense di Milano, nata nel 2003 da un accordo di programma tra quattro istituzioni: Ministero per i Beni e le attività culturali, la Regione Lombardia, la Provincia e il Comune di Milano²⁴. "I compiti della Mediateca – ha scritto Angeletti - sono la diffusione e

²³ <http://www.provincia.bz.it/>

²⁴ I quattro enti hanno contribuito alla realizzazione del progetto costato complessivamente 6.822.912,09 euro. La mediateca si trova nella chiesa barocca di Santa Teresa, un tempo sede della Manifattura tabacchi. Il soggetto giuridico individuato nell'Accordo di programma come il più adatto per la gestione della Mediateca di Santa Teresa è la fondazione.

conoscenza della cultura del digitale attraverso l'ampliamento delle funzioni della biblioteca di cui è sezione affiancando all'offerta culturale scritta e stampata quella visiva e promossa dalla rete internet; la conservazione, accesso e fruizione del materiale digitale e in parte analogico attraverso i servizi al pubblico; la ricerca di collezioni private tematiche da rendere fruibili presso la Mediateca (art. 113 Codice dei beni culturali²⁵). La Mediateca possiede oggi 61 postazioni internet con accesso alle banche dati on-line e attrezzature per la consultazione di materiali multimediali, un auditorio di 100 posti e due sale per corsi. L'offerta culturale comprende oltre 100 banche dati on-line e su CD-ROM, l'emeroteca digitale, fondi fotografici digitalizzati della Braidense, il fondo Manzoni, l'archivio storico della Rai, che nell'ambito del progetto Teche ha digitalizzato gran parte della produzione radiotelevisiva dagli anni Cinquanta del Novecento ad oggi²⁶, l'archivio digitalizzato del Piccolo Teatro di Milano con la possibilità di visionare le registrazioni di numerosi spettacoli²⁷, una raccolta cinematografica di circa 1100 titoli in VHS e DVD, oltre 1200 documentari, una raccolta musicale di circa 400 titoli.

Proposte e criticità:

- 1) Trattare con le televisioni locali della Sardegna affinché consentano il riordino del materiale audiovisivo da loro prodotto. Il materiale, trasferito in digitale, potrebbe essere messo a disposizione, all'interno di una banca dati, per usi culturali. La Regione Sardegna dà contributi alle tv locali (tramite la legge sull'editoria e lingua e cultura sarda) e già conserva una parte di questi materiali (le puntate del programma per cui si sono dati contributi, prima della messa in onda, in formato VHS). Si potrebbe cercare – magari anche da un punto di vista legislativo – di favorire il deposito o l'acquisizione di buona parte dei materiali audiovisivi e degli archivi delle tv private. Naturalmente si tratta di un patrimonio immenso, da catalogare e trattare per la conservazione, che richiede un investimento in termini di personale e spazio idoneo. L'Europa incoraggia questi progetti, anche se si prevede la loro realizzazione in un lungo arco di tempo.
- 2) Progressiva acquisizione dei materiali che documentano le attività dello spettacolo in Sardegna. Come nel caso della Mediateca di Santa Teresa si potrebbero avviare proficui rapporti di collaborazione con varie compagnie di spettacolo (la Cineteca Sarda ha raccolto, ad esempio, alcune registrazioni di una compagnia

²⁵ “Articolo 113 (Valorizzazione dei beni culturali di proprietà privata) 1. Le attività e le strutture di valorizzazione, ad iniziativa privata, di beni culturali di proprietà privata possono beneficiare del sostegno pubblico da parte dello Stato, delle regioni e degli altri enti pubblici territoriali. 2. Le misure di sostegno sono adottate tenendo conto della rilevanza dei beni culturali ai quali si riferiscono. 3. Le modalità della valorizzazione sono stabilite con accordo da stipularsi con il proprietario, possessore o detentore del bene in sede di adozione della misura di sostegno. 4. La regione e gli altri enti pubblici territoriali possono anche concorrere alla valorizzazione dei beni di cui all'articolo 104, comma 1, partecipando agli accordi ivi previsti al comma 3”.

²⁶ E' frutto di un accordo tra la Mediateca e la Rai relativo alla fruibilità di tutto il catalogo multimediale attraverso 4 postazioni con una interconnessione sicura e permanente tra la rete della Mediateca e la Rai. La gestione delle postazioni è demandata completamente alla Mediateca assicurando che: i pc siano configurati con un indirizzo ip statico facente parte del piano di indirizzamento specifico della rete della Biblioteca Braidense; siano abilitate regole di sicurezza per garantire l'accesso al catalogo multimediale solo da parte degli indirizzi ip precedentemente concordati; le postazioni individuate siano utilizzate al solo scopo di accesso ai sistemi del catalogo multimediale bloccando eventuali dispositivi che possano consentire la copia anche parziale di contenuti del catalogo e il loro riutilizzo. Nel primo anno di utilizzo sono stati registrati 1000 utenti per l'uso degli archivi Rai e sono giunte 400 richieste di informazioni via e-mail.

²⁷ Accordo tra Biblioteca/Mediateca e Piccolo Teatro di Milano per un progetto comune di archiviazione digitale e di distribuzione in rete locale di riprese da spettacoli del Piccolo Teatro effettuate in altri formati. Già alcuni spettacoli sono disponibili su supporto analogico (VHS).

teatrale sarda conservate presso l'archivio della Biennale di Venezia). Anche in questo caso si tratta di avviare un processo che potrebbe durare molti anni e richiedere un grosso sforzo economico e organizzativo.

Nonostante quanto si è scritto in precedenza sui costi pesanti del restauro è bene citare ancora l'ultima Raccomandazione europea del 2005²⁸ dove si "mira a promuovere un migliore sfruttamento del potenziale industriale e culturale del patrimonio cinematografico europeo incoraggiando politiche di innovazione, ricerca e sviluppo tecnologico nel settore della conservazione e del restauro delle opere cinematografiche. Le azioni di seguito raccomandate sono volte a garantire che sussistano le condizioni necessarie per la competitività dell'industria cinematografica comunitaria e che esse accelerino lo sviluppo di detta competitività". E ancora: "il patrimonio cinematografico è un'importante componente dell'industria cinematografica e incoraggiarne la conservazione, il restauro e lo sfruttamento può contribuire a migliorare la competitività di detta industria".

Restauro e conservazione:

1. individuazione delle metodologie di restauro più appropriate per i diversi materiali
2. verifica dello stato di conservazione delle collezioni
3. redazione di progetti complessivi di recupero di collezioni
4. verifica delle modalità di conservazione più appropriate a seconda dei materiali e del loro stato

I punti 1 e 4 rappresentano quelli che potrebbero essere i punti di forza di un Centro di documentazione audiovisiva regionale. Il restauro delle pellicole, nel senso di particolari e straordinari interventi tecnici su un'opera, che è in Italia affidato a un ristrettissimo gruppo di laboratori privati (la stessa Cineteca Nazionale dà all'esterno questo genere di lavori), è forse, fra tutti i progetti possibili nell'ambito della 'preservazione' dell'audiovisivo, il meno praticabile.

In un recente convegno²⁹ Mario Musumeci, responsabile, per la Cineteca Nazionale, delle attività di laboratorio e restauro ha citato gli studi di Alessandro Conti³⁰ per ribadire che spesso "una onesta, consapevole, programmata routine di preservazione/conservazione delle opere, razionalizzando ed economizzando l'investimento delle risorse, può risultare alla lunga più efficace dell'accanimento di restauro, spesso invasivo, certo più appariscente, su poche, singole opere emergenti".

La varietà di supporti utilizzati nella realizzazione degli audiovisivi allarga il campo del restauro e della preservazione, anche perché è sempre bene ricordare che il supporto è elemento costitutivo del linguaggio cinematografico e quindi la sua conservazione è una componente importante della struttura archivistica. Il trasferimento di una pellicola su un qualsiasi altro supporto finalizzato alla consultazione o alla diffusione commerciale, rappresenta comunque una perdita d'informazioni anche se contenesse, ad esempio, spezzoni perduti o contenuti speciali. In tutti questi casi non si può parlare di restauro. "Può accadere – come ha scritto Musumeci – di dover modificare il supporto, ma avendo chiara consapevolezza che si sta

²⁸ Raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio del 16 novembre 2005, cit.

²⁹ *Un sistema di Archivi audiovisivi: criticità, linee d'azione e proposte*, cit.

³⁰ in particolare: Alessandro Conti, *Manuale di restauro*, Einaudi 1996.

scegliendo di perdere qualcosa per salvare qualcos'altro, un parziale lutto, quindi, non una vittoria piena". Oltretutto il trasferimento su supporti digitali come CD-ROM preoccupa ancora moltissimo.

La perdita di informazioni legata al trasferimento di un'opera per la conservazione o la diffusione culturale o commerciale apre una grossa ferita legata all'obsolescenza rapidissima, determinata dalla veloce trasformazione tecnologica, di molti dei supporti utilizzati dopo l'avvento del video. Per questi supporti, così come per le macchine che li riproducono, si pone il grosso problema del restauro, della preservazione e della conservazione.

Durante il seminario sui Modelli di archivi audiovisivi da più parti è stato fatto presente, in particolare dal filmmaker Alberto Grifi, che il CD ROM, quello non stampato ma restituito da un processo di masterizzazione è ad altissimo rischio e la prima generazione di DVD sta già "andando in malora". Alcuni di questi CD sono sopravvissuti solo un anno a causa di una malattia che attacca la pellicola superficiale. I grandi problemi del digitale sono emersi tutti. Mentre noi sappiamo quante migliaia di anni vive una pergamena e possiamo fare anche delle previsioni per il futuro, riguardo al digitale la questione resta aperta. La stessa pellicola è, ad oggi, il supporto di gran lunga più resistente. Tutto ciò per sollecitare chiunque si occupi di archivi audiovisivi a conservare le opere nei loro formati originali. I nastri da ¼ di pollice a due pollici che a causa dell'emulsione che riveste il dorso diventano collosi dopo una quindicina d'anni, sono pur sempre lavabili attraverso macchine che stanno dando buoni risultati³¹.

Il Consorzio Media Communication, che ha realizzato con Grifi il macchinario per la rigenerazione dello stato fisico dell'emulsione dei nastri analogici, ha iniziato il programma di recupero dei nastri VHS della Discoteca di Stato e Museo dell'audiovisivo secondo un programma allegato a questo progetto³².

I formati interessati da questo tipo di restauro sono, qui in Sardegna, una quantità sterminata. Potrebbe essere quindi utili verificare i costi delle apparecchiature e della formazione degli addetti per poter prevedere un laboratorio di restauro dedicato a questi materiali. Se non provvederà la Regione Sardegna la perdita definitiva del patrimonio audiovisivo su nastro analogico, attualmente in corso, sarà definitiva in un arco di tempo brevissimo.

Nonostante quanto è stato scritto sulla precarietà dei nuovi supporti digitali è evidente che due ragioni – la protezione del patrimonio più a rischio e la volontà di costituire un centro di documentazione esclusivamente per il pubblico – obbligano al trasferimento del patrimonio conservato su formati idonei per l'uso. Il telecinema permette di trascrivere la pellicola cinematografica (super 8, 16 mm e 35 mm) su tutti i supporti video analogici e digitali compreso il DVD (vedi allegato 6, semplice ricerca su internet).

³¹ Dal sito <http://www.albertogrifi.com/10/22/schedabase.asp>: da settembre 2004, all'interno del parco scientifico di Tortona, è operativo il macchinario lavanastri progettato da Alberto Grifi e realizzato con [Consorzio Media Communication](#), per la rigenerazione dello stato fisico dell'emulsione dei nastri analogici e la restituzione su supporto digitale. Un macchinario che rigenera lo stato fisico dell'emulsione e che ha dato brillanti risultati tanto che si può dire che il problema primario che impedisce la strada del restauro è da considerare risolto. La struttura è specificatamente progettata per assolvere alla necessità di restaurare videonastri incisi negli anni '60-'70, (nastro prosumer a bobine aperte da un quarto e da mezzo pollice, nastro U-Matic e BVU da ¾ di pollice, nastro broadcast a bobine aperte da uno e da due pollici, RVM, documentazioni video realizzate con videoregistratori da studio e portatili) che contengono le prime documentazioni realizzate con videoregistratori da studio e portatili e che hanno subito nel giro di un ventennio un rapido ed inaspettato processo di invecchiamento tale da essere allo stato attuale inutilizzabili

³² Allegato n. 5.

Proposte e criticità:

1. Il Telecinema e il film scanner possono essere un gravoso impegno finanziario per la Regione, ma possono anche creare grosse economie (non si affidano lavori all'esterno, non si è legati per ogni operazione a laboratori della penisola, si possono creare forme di cooperazione con enti di ricerca regionali che potrebbero indirizzare il loro lavoro anche in queste direzioni, ecc.). Le apparecchiature, inoltre, hanno costi molto diversi legati proprio al tipo di risultato che si vuole ottenere. Un recente lavoro di riversamento di pellicole su formato digitale commissionato dalla Regione all'esterno e finalizzato alla catalogazione per SBN di alcune centinaia di pellicole di diverso metraggio è costato 15.000 euro (206 cinegiornali a 35 e 16 mm, 114 pellicole 35 mm, 146 pellicole 26 mm, 13 pellicole 8 mm).
2. Il restauro, nel senso che si diceva di particolari e straordinari interventi tecnici su un'opera cinematografica in pellicola, riguarda, considerando il patrimonio della Regione Sardegna, non un numero vastissimo di opere.
3. La preservazione del materiale audiovisivo prevede, come si diceva prima, una onesta, programmata attività di routine. La raccomandazione dell'UNESCO "Afin de mener à bien un programme de sauvegarde et de conservation véritablement efficace, il conviendrait de s'assurer la coopération de tous ceux qui participent à la production, à la distribution, à la sauvegarde et à la conservation des images en mouvement. Des activités d'information du public devraient donc être organisées, afin notamment de sensibiliser les milieux professionnels intéressés à l'importance des images en mouvement pour le patrimoine d'un pays". E' necessaria, dunque, una coscienza diffusa. Il filmmaker Max Franceschini, operatore dell'AAMOD sede di Milano, ha accennato alla necessità di un percorso formativo per gli autori, su come si filma in funzione di una successiva catalogazione. L'autore si è interrogato sulla sistemazione del "girato" (non utilizzato per la realizzazione del film o del documentario), sul rischio di perdere il "documento" in quanto non oggetto, per adesso, di trattamento catalografico; sullo spreco di tutto questo materiale non finito, il "girato" appunto, o lo "scarto" che invece potrebbe anche essere utilizzato da altri se, ad esempio, venisse messo in una sorta di "banca" virtuale dove tutti possono pescare ciò che serve.
4. Il filmmaker Alberto Grifi, sentito per questo progetto, ha spiegato che la macchina lvanastri è piuttosto costosa e richiede un personale specializzato che valuti le diverse tipologie di nastri magnetici e valuti che tipo di intervento, caso per caso, deve essere effettuato.

Il Centro audiovisivi della Provincia di Bolzano si è dotato di una sala di montaggio per consentire a particolari categorie di utenti di lavorare all'interno del Centro con anche un'assistenza tecnica³³. L'obiettivo, come è spiegato nel sito della provincia autonoma³⁴, è quello di offrire un supporto alla realizzazione di produzioni audiovisive senza scopo di lucro per progetti culturali proposti da scuole e associazioni, nonché da registi o artisti che utilizzano il supporto audiovisivo per la creazione di opere. Un regolamento piuttosto dettagliato disciplina le modalità di fruizione della sala³⁵.

La scelta fatta dalla Provincia autonoma di Bolzano indica una strada importante da percorrere per collegare il Centro di documentazione con la formazione, le moderne tecnologie, l'innovazione e la ricerca.

In occasione di un incontro con il sottosegretario alle Telecomunicazioni, il 27 luglio 2005, come riporta un comunicato presente nel sito istituzionale della RAS, il Presidente Soru ha affermato che la Regione punta a realizzare un "sistema" del quale il digitale terrestre è una componente, una applicazione tecnologica. Quella che attraverso un decoder consente di ricevere a casa, sul proprio televisore (oltre ai normali programmi tv)

³³ La sala montaggio del Centro Audiovisivi è dotata di un sistema di montaggio digitale professionale AVID che gestisce gli standard Betacam SP, Betacam SX, DV-Cam, Mini-DV, VHS e S-VHS, di una telecamera Sony Betacam SX. Con la presenza di un operatore qualificato, la sala montaggio è anche a disposizione degli interessati per montaggi e sonorizzazioni.. Le proposte dei progetti vengono valutate e selezionate in base ai contenuti e alle finalità. Gli interessati che intendono realizzare autonomamente montaggi di produzioni proprie possono utilizzare un MACINTOSH con sistema di montaggio che gestisce gli standard VHS, S-VHS e Mini-DV.

³⁴ <http://www.provincia.bz.it/cultura/educazionepermanente/audiovisivi/>

³⁵ "Destinatari del servizio di assistenza tecnica: il servizio di assistenza tecnica è rivolto ad organizzazioni che a vario titolo si occupano di formazione e cultura, in particolare scuole di ogni ordine e grado, associazioni ed enti pubblici, nonché a singoli interessati per attività esclusivamente culturali, senza fini di lucro. Per assistenza tecnica si intende il supporto del personale della sala montaggio del Centro Audiovisivi per attività di produzione e post-produzione audio e video, utilizzando le attrezzature in dotazione al Centro. Modalità di accesso al servizio: per accedere al servizio di assistenza tecnica per riprese e montaggi è richiesta la sottoscrizione del modulo di iscrizione al servizio, attestante l'accettazione del presente regolamento e della responsabilità che ne consegue. All'atto dell'iscrizione è richiesto un valido documento di riconoscimento. L'iscrizione ha validità illimitata. Condizioni di accesso al servizio: Il servizio di assistenza tecnica è gratuito, purché le produzioni non vengano utilizzate a fini di lucro e rientrino nell'ambito di attività didattiche, educative e culturali. Non si effettuano montaggi per la documentazione di attività ludiche o ricreative. Per accedere al servizio è richiesta una motivazione scritta su carta intestata dell'ente richiedente con indicazione chiara dei contenuti, degli obiettivi e delle finalità del programma che si intende realizzare, almeno 10 giorni prima della data prevista. La richiesta può essere inviata anche tramite fax al numero 0471 303399, previa verifica della disponibilità del banco di regia e accordi telefonici con l'operatore della Sala montaggio al numero telefonico 0471 303395. Le richieste verranno approvate sulla base di un calendario di programmazione interna delle attività e a seguito di una verifica dell'ammissibilità delle stesse, conformemente a quanto sopra descritto. Nei titoli di coda dei programmi realizzati presso il Centro Audiovisivi verrà inserito il logo CAB e la scritta "Montaggio effettuato presso il Centro Audiovisivi Bolzano". Una copia degli stessi rimarrà a completa disposizione dell'archivio. A lavoro ultimato e prima della consegna di una copia del programma su videocassetta, l'autore/gli autori dello stesso devono compilare una scheda di catalogazione, inclusa una breve sinossi. L'assistenza del personale tecnico della sala montaggio del Centro Audiovisivi non deve dar luogo alla produzione di materiali audiovisivi utilizzati per scopi commerciali o finalità di lucro al di fuori dell'ambito didattico, educativo e culturale. Gli utenti hanno l'obbligo di provvedere all'assolvimento dei diritti d'autore spettanti per eventuali riproduzioni videografiche di testi, immagini, musiche e spezzoni di film, tramite la SIAE oppure direttamente agli autori aventi diritto".

anche i servizi "interattivi" che consentono di dialogare con l'amministrazione, ricevendo informazioni ma anche moduli, documenti, certificati, ecc.. Tutto ciò che già è possibile avere dal proprio computer, diventerà accessibile anche col telecomando secondo semplici schemi di interrogazione e risposta sullo schermo. Il decoder che sarà distribuito in Sardegna dovrà essere già predisposto per la futura connettività e dovrà prevedere la ricezione Adsl e WiMax e la trasmissione wireless (senza fili) per servire più televisori sintonizzati su canali diversi. Il WiMax, la cui sperimentazione è in fase di avvio anche in Italia, rappresenta lo strumento per definire l'intero circuito della connettività regionale, consentendo la copertura trasmissiva di aree non raggiunte dalle fibre ottiche.

Durante un precedente incontro con la stampa del 9 aprile 2005, il Presidente Soru ha chiarito che la Sardegna vuole che questo progetto rappresenti una nuova opportunità per incrementare i servizi a disposizione dei cittadini, migliorare l'offerta televisiva, creare occupazione nel campo delle tecnologie, mettendo le imprese sarde in una condizione di vantaggio competitivo quando il digitale terrestre sarà esteso a tutto il territorio nazionale. "Abbiamo chiesto a tutti i soggetti – ha ricordato Soru - dalla Rai alla Fondazione Bordini, da Mediaset a Telecom e La7, di aprire propri laboratori in Sardegna, di avviare al lavoro e formare figure che stiano in questo campo di attività, di modo che nella nostra Isola si torni a produrre televisione. Ho detto loro: non vogliamo mettere risorse per fare diventare i sardi un popolo passivo di consumatori di programmi della tv commerciale. Vogliamo contribuire a migliorare l'offerta, a partecipare ai processi produttivi". Ciò che la Regione Sardegna dovrebbe ricevere è un canale audio-video e due canali di trasmissione di dati. Questi ultimi da utilizzare per fare crescere la possibilità dei sardi di interloquire con la pubblica amministrazione per avere servizi rapidi ed efficienti, nel campo della sanità innanzitutto, ma anche nell'infinita gamma di opportunità che il decoder collegato anche al telefono e a internet può offrire. Il primo di questi canali, quello audio-video, sarà un'opportunità per coloro che non sono proprietari di reti, di produrre programmi culturali, di informazione di qualità, che contribuirà a migliorare l'offerta televisiva.

Il Centro di documentazione audiovisiva della Sardegna, oltre alla sua stretta missione funzionale di documentazione, raccolta, catalogazione, restauro ecc. analiticamente descritte dal presente studio è passibile di sviluppi ed interoperatività interessanti in relazione sia all'offerta di servizi, che di rinforzo motivazionali/orientativo/formativi, che di potenziale indotto produttivo, quali ad esempio:

→ in relazione alla scuola ed alla formazione diffusa³⁶, il Centro potrebbe costituire una importante occasione di conoscenza, di accesso ed orientamento fattuale alle operatività tecniche del cinema ed arti audiovisive e dei suoi sviluppi attraverso l'Information Communication Technology (dagli usi documentali, storici e professionalizzanti al microcinema web e sviluppi ampi di *mediattività*) con la disponibilità di sale aperte alla fruizione, al montaggio, ad operatività con accesso amichevole ma insieme tecnico, conoscitivo e competente;

→ in relazione alle nuove connettività di rete e di comunicazione (DGTv) sono ipotizzabili (e da portare allo studio analitico di fattibilità) sviluppi produttivi e di operatività oltre che di servizio: il riferimento primo è, per

³⁶ Cfr. indagine OCSE/PISA, *Il livello di competenza dei quindicenni italiani in matematica, lettura, scienze e problem solving*, Prima sintesi dei risultati di PISA 2003 e i suoi preoccupanti indicatori, allegato n. 7.

esempio, all'utilizzo possibile della banda larga e del canale audio-video in emissione DGTV per la messa in onda dei materiali cine-audiovisivi;

→ in relazione agli sviluppi produttivi possibili dei linguaggi cine/audio video e le ICT da sollecitare in relazione alle competenze e le operatività anche di ricerca.

In una recente analisi³⁷ sulla situazione catalografica degli archivi audiovisivi, Letizia Cortini dell'AAMOD ha spiegato che "ogni archivio audiovisivo in Italia ha scelto il proprio sistema informativo, il proprio modello descrittivo, il proprio tracciato catalografico, in base alle esigenze di gestione dei materiali, ai contenuti, alle tipologie documentarie conservate (film di *fiction*, *non fiction*, documenti finiti, non finiti, ecc...). Non sono stati seguiti standard di descrizione (...)" . Riflettendo in particolare sull'esperienza dell'AAMOD, ha precisato che "gli archivi che producono audiovisivi, oltre a conservarli, e che soprattutto riusano i materiali d'archivio per nuovi prodotti, hanno sviluppato una maggiore attenzione alla descrizione semantica dei contenuti dei documenti filmici (rispetto per esempio alle cineteche che sono più attente, non avendo i diritti e non potendo riutilizzare i materiali, alla descrizione anagrafica del documento, delle attività di restauro, gestione e movimentazione). Hanno inoltre sviluppato, l'Aamod in particolare, riflessioni teoriche più approfondite sull'importanza del rispetto e della valorizzazione del linguaggio filmico nella descrizione delle sequenze. Ma già per quanto riguarda la soggettazione, la scelta di descrittori, parole chiave, la costruzione di *thesaurus*, di *authority file*, ognuno si è mosso e si muove per proprio conto, senza condivisione".

In un saggio di alcuni anni fa³⁸ Stefano Vitali, dell'Archivio di Stato di Firenze (e consulente del Servizio Trasparenza e comunicazione della Direzione Generale della Presidenza della RAS), partendo dalla convinzione ormai diffusa che "le trasformazioni indotte dalle tecnologiche informatiche e telematiche nelle modalità di descrizione, comunicazione, accesso e fruizione dei beni culturali siano destinate, in qualche misura, a mettere in discussione le tradizionali separatezze delle istituzioni e delle professioni che di quei beni culturali si prendono cura", ridiscute alcune categorie concettuali offrendo nuovi spunti per affrontare il problema centrale della catalogazione del materiale audiovisivo.

Tradizionalmente – spiega Vitali - la profonda differenza tra archivi e biblioteche consiste fondamentalmente nel fatto che a caratterizzare i primi sono il vincolo, la spontaneità e la necessità e le seconde attributi opposti: autonomia, intenzionalità, volontarietà. Queste nette linee di confine, alla luce di più complesse considerazioni, appaiono oggi meno scontate. Il 'vincolo', spiega ancora Vitali, non riguarda più solo gli archivi in quanto "non si può non osservare come vada crescendo all'interno del mondo delle biblioteche l'interesse per lo studio dei fondi librari, delle collezioni storiche, delle biblioteche personali. Ne deriva una sempre più decisa attenzione a non disperdere le relazioni che intercorrono tra le singole entità di quei complessi librari ma, al contrario, ad evidenziarli, insomma a mantenere i volumi all'interno del loro 'contesto' e a preservare, all'interno di meditate strategie conservative, il 'vincolo' che tiene assieme quegli 'archivi di libri'". Dall'altra parte è sempre più evidente che anche gli archivi stanno perdendo alcuni degli attributi tradizionali per cui essi rappresenterebbero "sempre meno l'agire di forze meccaniche e spontanee e sempre più l'azione, a diversi gradi di consapevolezza, degli uomini in carne ed ossa". Manipolazioni di vario

³⁷ ³⁷ Letizia Cortini, *Le fonti dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, cit.

³⁸ Stefano Vitali, *Le convergenze parallele. Archivi e biblioteche negli istituti culturali*, in *Rassegna degli archivi di Stato* n. LIX (1999), 1-2-3 pp. 36/60.

genere inficerebbero l'attributo della 'spontaneità' evidenziando sempre più "lo sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse". Questo preambolo ci disegna una nuova realtà dai "confini concettuali stemperati" che è "tuttavia il presupposto di una permeabilità reciproca (...) di metodologie di descrizione e di gestione dell'accesso ai materiali conservati in biblioteche, archivi ed altri istituti di conservazione" quantomeno su alcuni terreni. Questo in particolare negli istituti culturali "dove più accentuato è (...) il richiamo delle finalità comuni di progetti conservativi" che hanno come oggetto biblioteche, archivi o riguardi altri materiali come i "nuovi media", la letteratura grigia, opuscoli, manifesti, ecc. Proprio per questo materiale di "confine", secondo Vitali, sarebbe utile "una metodologia di gestione e di accesso di tipo squisitamente archivistico, focalizzata sulle 'aggregazioni', sull'individuazione e la messa in luce delle relazioni che corrono fra le aggregazioni stesse e sui nessi che legano fra loro i singoli documenti, sulla sottolineatura, infine, delle 'provenienze' cioè dei contesti storico-istituzionali o biografici all'interno dei quali, come spesso accade, tali materiali sono stati raccolti (...)". Il contaminarsi di varie tipologie descrittive in uso fra istituti tradizionalmente rigidamente separati rappresenterebbe, per Vitali, in combinazione con lo sviluppo delle reti telematiche, la possibilità concreta di restituire complessità alla raccolte di beni culturali. Se da un lato, infatti, la rete crea una massa informe di informazioni che vengono decontestualizzate e recuperate come monadi indipendenti pronte per un consumo immediato, dall'altra "la possibilità di navigare all'interno del flusso informativo attraverso rotte, ora predefinite, ora di volta in volta create secondo assonanze ed interferenze non predeterminate, sembra poter creare legami nuovi ed impensati fra l'insieme dei saperi (...), generare forme creative di conoscenza". Tutto sta nel mettere a frutto queste potenzialità, nel "far esplodere il catalogo bibliografico, di farlo uscire dalla sua autoreferenzialità" di concepirlo, come spiega Vitali citando Steven Hensen, come un cancello aperto su altro, riportando in primo piano la "centralità del contesto". Tutto questo non inventando raffinate soluzioni tecnologiche: "la risposta ad un problema che è essenzialmente culturale non può che venire da progetti culturali che devono trovare nella tecnologia gambe concrete per realizzarsi".

Proposte e criticità:

1. Ricerche d'archivio (verificare tutte le proprietà della Regione). Rivalutare e riordinare la documentazione istituzionale – inventari, fatture, delibere, determinazioni, contratti – per far luce sulla storia dei diversi fondi e riportare i singoli oggetti al loro contesto originario.
2. Spesso il lavoro di catalogazione è fatto da bibliotecari che non sanno nulla di pratiche catalografiche degli audiovisivi e che ancora archiviano con ISBD (NBM). Alcuni archivi offrono il lavoro all'esterno, pagando pochissimo, a figure di basso profilo e provocando così numerosi problemi. E' profondamente necessaria un'opera di valorizzazione di ciò che gli archivi contengono in modo da avere, tra l'altro, riconoscimenti e quindi contributi per gli archivi di film.
3. Maria Assunta Pimpinelli, Cineteca Nazionale, Sezione analisi e controllo per la preservazione e il restauro, durante il seminario del 2005 "Un sistema di archivi audiovisivi"³⁹ ha accennato al lavoro del Comitato europeo per la standardizzazione e la normalizzazione che sta procedendo alla

³⁹ *Un sistema di Archivi audiovisivi: criticità, linee d'azione e proposte*, cit.

definizione di una scheda minima di catalogazione degli audiovisivi. Poiché sembra molto difficile uniformare la catalogazione si cerca almeno di arrivare alla mappatura degli archivi, alla scheda minima, alla messa in comune di metadati. E' necessario, quindi, rimanere costantemente in contatto con gli organismi che a livello europeo stanno predisponendo gli strumenti indispensabili per la messa in comune di pratiche di standardizzazione.

Attualmente le professionalità che curano la gestione, conservazione, trattamento dei documenti audiovisivi possiedono una formazione disparata. Il primo corso strutturato per archivisti multimediali (600 ore) è organizzato - a cavallo degli anni 2002/2003 - in collaborazione dalla Scuola speciale archivisti e bibliotecari, il Centro sperimentale di cinematografia, l'Università "La Sapienza" (Facoltà di Economia). Nel 2003, la Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Roma per la prima volta inserisce l'insegnamento su archivi non tradizionali (fotografici, audiovisivi). Si tratta dei primi passi che vengono mossi nella direzione dell'attenta e organica formazione della figura del documentalista audiovisivo multimediale.

La giornalista e documentalista Antonella Pagliarulo, che dal '96 partecipa alla catalogazione informatizzata dell'Archivio storico del Luce, parla di queste figure come "figli di un Dio minore"⁴⁰. A causa della mancanza di una formazione pubblica, esistono oggi solo professionisti che si sono formati sul campo. "Sulle loro spalle, spiega Pagliarulo, gravano enormi responsabilità scientifiche". Tra l'altro, l'archivista multimediale, è spesso costretto "a farsi garante dell'integrità ed autenticità del documento audiovisivo" anche quando ciò che si ritrova fra le mani magari non è una pellicola originale ma del materiale già precedentemente trattato. Un caso emblematico sono le tre copie di *Cenere* (film di Febo Mari con Eleonora Duse) depositate presso la Cineteca sarda: quella colorata proveniente da Rochester, un'altra della Cineteca di Milano e la copia commercializzata in VHS dalla Mondadori video. Nessuna delle tre versioni di *Cenere* ha stesse didascalie, stessa durata e persino stesso colore. Qual è la copia originale? Come trattare un materiale come questo? Come contestualizzarlo?

Risultano sempre più necessarie, infine, le competenze archivistiche "tradizionali" per consentire il recupero e il trattamento integrato dei materiali cosiddetti "extrafilmici" (documenti cartacei vincolati agli audiovisivi perché prodotti durante le fasi del processo di realizzazione di un film, oggetti, fotografie). Ma queste, a detta degli studiosi, non bastano.

Anche altrove, la situazione non è molto diversa. "In the United States and Canada - racconta Steven Ricci⁴¹ - a related phenomenon began to assert itself: the growing number of college and university students (...) who, despite the absence of any formal archive studies degree programs, were nonetheless forging ahead and creating their own concurrent or cross-disciplinary degrees by combining courses of study in film and television history, library science, or information studies".

Eppure, in un futuro nemmeno tanto lontano, scrive Elisabetta Bruscolini del settore produzione e promozione culturale del Centro Sperimentale cinematografia, "gli archivi, organizzati in modo da essere consultabili su supporto elettronico, costituiranno una miniera di contenuti per il mondo della comunicazione

⁴⁰ Cfr. questionario messo a disposizione durante il convegno di studi del 2004 "Modelli di archivi audiovisivi", cit.

⁴¹ Steven Ricci, *Beyond the Apprenticeship Model: the Challenger of Archival Education*, in *Archivi per la storia - la memoria del cinema*, cit.

e dell'informazione e una fonte di reddito per chi li possiede"⁴². L'esempio che porta è quello di Bill Gates che "ha acquistato milioni di immagini fotografiche ed in movimento ed ha creato una grande società di gestione e commercializzazione, che ha assorbito altre importanti agenzie del mondo".

Proposte e criticità:

1. Il Centro di documentazione audiovisiva dovrebbe prevedere l'assunzione di una serie di figure con competenze tecniche che, non esistendo una professionalità riconosciuta, sarebbero da elencare una per una⁴³, in modo da evitare che un istituto di tale complessità sia ridotto ad un carrozzone inefficiente. Le competenze che occorrono forse potrebbero essere individuate per legge⁴⁴.

⁴² Elisabetta Bruscolini, *L'archivio multimediale tra arte e scienza* in Archivi per la storia – la memoria del cinema, cit.

⁴³ Vedere allegato n. 1, con la raccomandazione dell'Unesco "Curriculum development for the training of personnel in moving image and recorded sound archives", Parigi, 1990.

⁴⁴ L'Emilia Romagna, con la L.R. 18/00 in materia di istituzioni culturali, si garantisce promuovendo e coordinando il censimento e la catalogazione dei beni "secondo le metodologie nazionali definite in collaborazione con gli organi statali competenti" e "individua, con il concorso degli organismi statali, internazionali, degli Enti locali e delle organizzazioni professionali, gli standard per la gestione di beni e istituti culturali, anche per quanto concerne il rapporto con gli utenti, la professionalità e le competenze specialistiche bibliotecarie, archivistiche e museali degli operatori; l'istituto per i beni artistici, culturali e naturali elabora, in collaborazione coi soggetti interessati e con le organizzazioni professionali entro un anno dall'entrata in vigore della presente legge, gli standard di servizio e di professionalità degli addetti e li propone alla giunta regionale per l'approvazione".

Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images, UNESCO, 1980

Curriculum development for the training of personnel in moving image and recorded sound archives, UNESCO, 1990

Comunicazione della Commissione al Consiglio, al Parlamento Europeo, al Comitato Economico e Sociale Europeo e al Comitato delle regioni, Principi e orientamenti per la politica audiovisiva della Comunità nell'era digitale, Bruxelles, 14.12.1999; COM(1999) 657 definitivo

Risoluzione del Parlamento europeo sulla comunicazione della Commissione al Consiglio, al Parlamento europeo, al Comitato economico e sociale e al Comitato delle regioni – Principi e orientamenti per la politica audiovisiva della Comunità nell'era digitale (COM (1999) 657 – C5-0144/2000 – 2000/2087(COS))

Linee guida del Consiglio d'Europa/Eblida per la legislazione e le politiche in materia di biblioteche in Europa, Strasburgo, 20 gennaio 2000

Risoluzione del Consiglio dell'Unione Europea, 26 giugno 2000 relativa alla conservazione e valorizzazione del patrimonio cinematografico europeo (2000/C 193/01)

European Convention for the Protection of the Audiovisual Heritage, Strasbourg, 8.XI.2001

Risoluzione del Consiglio dell'Unione Europea, 21 gennaio 2002 sullo sviluppo del settore audiovisivo (2002/C 32/04)

Risoluzione del Consiglio dell'Unione Europea, 24 novembre 2003 relativa al deposito di opere cinematografiche nell'Unione Europea (2003/C 295/03)

Comunicazione della Commissione al Consiglio, al Parlamento Europeo, al Comitato Economico e Sociale Europeo e al Comitato delle regioni sul seguito alla comunicazione della Commissione su taluni aspetti giuridici riguardanti le opere cinematografiche e le altre opere audiovisive (comunicazione sul cinema) del 26.09.2001 (pubblicata nella GU C 43 del 16.2.2002), Bruxelles, 16.3.2004; COM(2004) 171 definitivo 2004/0066 (COD); Proposta di raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio relativa al patrimonio cinematografico e alla competitività delle attività industriali correlate

Raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio, 16 novembre 2005 relativa al patrimonio cinematografico e alla competitività delle attività industriali correlate (2005/865/CE)

Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 - Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (Codice Urbani)

Legge 15 aprile 2004, n. 106 - Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico

Allegati

1. Raccomandazioni e risoluzioni dell'Unione Europea sul trattamento delle opere cinematografiche e audiovisive; Raccomandazioni dell'UNESCO; Convenzioni e Linee guida del Consiglio d'Europa; legislazione italiana sul deposito legale
2. Carta dei diritti del pubblico
3. Parere della Conferenza unificata sullo schema di decreto del Presidente della Repubblica recante regolamento di attuazione dell'art. 5 della legge 15 aprile 2004, n. 106; schema di decreto
4. Progetto Istituto Luce (solo in formato cartaceo)
5. Progetto di restauro VHS per la Discoteca di Stato con macchina lavanastri di Alberto Grifi
6. Informazioni su scanner e telecinema
7. Indagine OCSE/PISA sulle competenze degli studenti