Quarant'anni e oltre

Storie e prospettive di un archivio audiovisivo

a cura di
Letizia Cortini, Luca Ricciardi, Paola Scarnati

annali25 | 2025

Archivio **A**udiovisivo
del **M**ovimento **O**peraio
e **D**emocratico ETS

Effigi

Il volume è pubblicato con il contributo della Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali - MiC



Produzione
C&P Adver > Mario Papalini

Revisione progetto grafico di copertina e impaginazione
Riccardo Carrai

Coordinamento editoriale
Gabriele Ragonesi

Redazione
Maria Santagata

Effigi

Effigi Edizioni
Via Roma 14, Arcidosso (GR) Tel. 0564 967139
www.cpadver-effigi.com - cpadver@mac.com
Effigi 2025 © Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico ETS
Fondazione DPR 13 febbraio 1985
Via Ostiense 106, 00154 - Roma
tel. (39) 06/57289551 - 06/5742872 - 06/57305447
info@aamod.it - www.aamod.it

Archivio audiovisivo
del movimento operaio e democratico ETS

Annali 25
2025

Quarant'anni e oltre

Storie e prospettive di un archivio audiovisivo

a cura di
Letizia Cortini, Luca Ricciardi, Paola Scarnati

Effigi

INDICE

Prefazione: ***Se quarant'anni vi sembran pochi***
Vincenzo Maria Vita 7

Note introduttive dei curatori 11

I - STORIE 15

La storia dell'Archivio, dall'inizio
Conversazione tra Paola Scarnati e Antonio Medici 17

Patrimoni audiovisivi: storia di un'utopia politico-culturale
Letizia Cortini 39

Ansano: tra il non-film e l'altro cinema
(percorso antologico tra gli scritti, conversazioni, interviste, lezioni, interventi di Ansano Giannarelli 1970-2008)
Silvia Savorelli 81

L'Archivio e il lavoro
Alexander Höbel 105

Da un grande potere derivano grandi responsabilità. Esperienze di documentazione
Filippo Maria Gori 127

II - PROSPETTIVE 151

Disarchiviare l'Archivio. Un filo rosso lungo quarant'anni
Luca Ricciardi 153

Parliamo tanto di me.* Autofiction *e memorie nelle produzioni del Premio Zavattini
Monica Repetto. 171

Poetiche di stracci e fantasmi. Conversazioni con nuovi autori di cinema di riuso creativo
Gabriele Ragonesi 203

Riusi in rete. Immagini, etica, social media
Marco Bertozzi 221

La proprietà intellettuale come un modello "glam"?
Fiona Macmillan 231

Born Digital: quali archivi per le immagini del presente?
Vittorio Iervese 245

Digital Humanities e patrimonio filmico
Rossella Catanese e Valentina Valente 271

Memoria, archivi e intelligenza artificiale
Teresa Numerico 281

III - PERCORSI 307

Immaginare, testimoniare, interpretare. Il progetto e le forme di un cinema politico
Dario Cecchi e Pietro Montani 309

L'Aperossa: Archivi, cinema, musica. Riscoprire la città e la memoria collettiva
Aurora Palandrani 319

Il Cineforum Palestina: memoria, cultura e resistenza
Milena Fiore e Monica Maurer 321

UnArchive/Premio Zavattini
Antonio Medici e Aurora Palandrani 325

Suonare le immagini d'archivio. La residenza artistica Suoni e Visioni
Giacomo Ravesi 327

UnArchive Found Footage Fest
Gabriele Ragonesi 331

Fondo Migranti. La misura del mondo
Matteo Angelici 339

Note biografiche 341

Indice dei nomi 351

Prefazione

Se quarant'anni vi sembran pochi

Vincenzo Maria Vita

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico è stata una delle prime fondazioni audiovisive italiane. L'atto costitutivo recava, infatti, la firma in calce dell'allora Presidente della Repubblica Sandro Pertini. L'AAMOD è il primo per ciò che concerne le immagini, il cui patrimonio cinematografico e audiovisivo fu dichiarato nel 1983 di notevole interesse storico dalla Regione Lazio: quindi, tutelato.

Da Associazione, costituita nel 1979 presso il notaio Raiti, si è trasformato in Fondazione culturale, dopo un lungo iter, durato dal 1983 al 1985, quando fu emanato l'apposito decreto del Presidente della Repubblica – DPR 13 febbraio 1985 – Sandro Pertini. Come ricorda Paola Scarnati, fu il fisico Carlo Bernardini – componente del comitato direttivo – a proporre il cambiamento nel corso di un'assemblea tenutasi nella sede della Nuova Italia a Roma. E, nel momento della formalizzazione, vi fu un incontro brillante e affettuoso tra i due irrequieti giovani vecchi Pertini e Zavattini.

Il fortunato incontro fu agevolato dal segretario generale del Quirinale Antonio Maccanico, uomo colto e raffinato estimatore del tanto famoso Zavattini. Purtroppo, oggi un uomo così poliedrico e rilevante non è ricordato adeguatamente.

Eravamo nel 1985, nell'età in cui la cultura di massa veniva scossa profondamente, anche a causa della sconvolgente rivoluzione tecnologica in atto e della profonda mercatizzazione del sistema. Si viveva, infatti, nel pieno della parabola ascendente della televisione commerciale.

Qualche giorno prima era stata varata la legge n.10 (4 febbraio), che convertiva i cosiddetti decreti Berlusconi (da ultimo, il n.807 del 6 dicembre 1984), imposti dall'allora Presidente del Consiglio Bettino Craxi rientrato appositamente da una missione a Londra.

Tre pretori avevano ritenuto illegali i canali della Fininvest, in quanto trasmettevano i programmi in contemporanea sull'intero territorio nazionale, contravvenendo al dettato della Corte costituzionale (sentenza n.202 del luglio 1976) che apriva il settore ai privati solo in ambito locale. Il leader del PSI salvò – non a caso – il tycoon sodale e vicinissimo.

L'ondata berlusconiana costituì una vera rottura "epistemologica" nel e del discorso pubblico, introducendo tratti di egoismo individualistico e proprietario che scalzavano una tradizione assai diversa, centrata sull'egemonia pur competitiva della Democrazia cristiana e del Partito comunista, non priva di socialità solidale.

In quell'annata si maturò la triste sconfitta del referendum avverso al decreto dell'anno precedente (14 febbraio 1984) che tagliava la scala mobile. Il triste decreto di San Valentino, sempre a firma Craxi.

Il referendum era stato intensamente voluto da Enrico Berlinguer, scomparso in quelle indimenticabili e tragiche giornate di Padova del giugno dello stesso 1984.

Ecco. Una trama invisibile allora, ma visibilissima dopo, congiungeva vicende apparentemente lontane, e tuttavia legate dalla scelta del destino di chiudere in via definitiva gli umori e le speranze dei due decenni precedenti, quelli segnati dalle riforme.

Per di più, a dimostrazione del cambio di passo della Storia, in quello stesso giorno ci fu una violenta repressione in Polonia con l'arresto di vari leader del sindacato Solidarnosc. Il "socialismo reale" vacillava e l'Occidente era ammaliato dal liberismo reaganiano e della premier del Regno Unito Margaret Thatcher.

Però, si poteva (si doveva) sfidare la sorte e il senso comune, andando controcorrente e costruendo – per evocare Antonio Gramsci – un nuovo senso comune. Chi immaginò l'AAMOD, ancora una volta non a caso, faceva i picchetti d'onore alla salma del defunto segretario del PCI.

La storia dell'AAMOD, raccontata nei suoi passaggi da Paola Scarnati con Antonio Medici, nonché da Letizia Cortini che svolge una disamina accuratissima, insieme ai contributi delle protagoniste e dei protagonisti della magnifica avventura, è il racconto di una vera lotta culturale, capace di innovare concetti chiave: dal carattere fondamentale della forma documentario – film a tutti gli effetti, secondo la definizione della FIAF (International Federation of Film Archives) e in base alle elaborazioni creative di uno dei presidenti prestigiosi, Ansano Giannarelli; al riuso dinamico dei materiali cu-

stoditi, esseri viventi e non mera scaffalatura polverosa; alla documentazione reale in tempo reale.

Si sono succedute al vertice della Fondazione personalità davvero notevoli (da Cesare Zavattini, a Nicola Tranfaglia, al citato Giannarelli, a Mimmo Calopresti, a Daniele Vicari, a Ugo Adilardi, cui seguirà chi scrive, al momento senza aggettivi in attesa di future valutazioni). Senza fare torto alle altre figure, sia permesso di elogiare in particolar modo Ugo Adilardi, capace di contribuire sostanzialmente alla ripresa e al rilancio dell'Archivio, attraversato in precedenza da una crisi non banale. Se oggi possiamo sottolineare la positività della situazione è per le qualità umane e professionali di una figura di tale sensibilità umana. Ed è, ovviamente, per la bravura del collettivo che fa dell'AAMOD un'impareggiabile ibridazione di saperi ed esperienze esistenziali.

Facciamo un passo indietro, verso i "prolegomeni".

La capacità visionaria di Cesare Zavattini, fondatore (insieme a Paola Scarnati, Ansano Giannarelli, Citto Maselli, Ettore Scola, tra gli altri), aveva assegnato all'AAMOD non un ruolo di mera raccolta di materiali, bensì la funzione moderna e prefigurante di luogo di riavvolgimento dei nastri della storia: affinché la memoria divenisse la base decisiva per leggere e decodificare la realtà, nonché per intravedere le tracce del futuro.

Un archivio come occhio nella e sulla vita di ogni giorno, capace di socializzare le conoscenze d'élite e di innalzare gli usi e i costumi popolari, cogliendone i valori emblematici e universali.

Il numero speciale dei nostri annali – questi ultimi un'antica consuetudine mutuata dai migliori studi storici – vuole percorrere metodicamente i tornanti di una vicenda oggi persino più attuale di ieri.

Anzi. Proprio il correre del tempo ha assegnato alla tecnica divenuta assai raffinata del *riuso* – ne parla con cura e competenza Luca Ricciardi – il valore di una vera e propria estetica. L'intreccio tra narrazione volta all'attualità, con l'utilizzo creativo e dinamico dei repertori, dà luogo a un racconto capace di agire sull'immaginario e sulle strutture cognitive.

Si susseguono saggi e interventi che conferiscono al volume una portata non adagiata sulla celebrazione di una ricorrenza, pur essendo i primi quarant'anni dell'AAMOD un passaggio di per sé importante. Sono stati momenti di veloce trasformazione, transiti in periodi svariati e così diversi tra di loro.

Ci si immerge, nella accurata rivisitazione che gli scritti svolgono, nelle età mutevoli e mutate della cultura di massa: da quella a prevalente suggestione della parola scritta, alla crescita esponenziale della potenza dell'audiovisivo, alla faglia inedita rappresentata dal passaggio a nord-ovest dell'era digitale. E sappiamo che stiamo facendo i conti con l'inedita portata – produttiva, gnoseologica, semantica – dell'intelligenza artificiale e dell'informatica quantica.

La personalizzazione del consumo, la fine annunciata dell'ambiente generalista, l'avvento inesorabile degli algoritmi ci interpellano su un inedito uso pubblico della storia. Archiviare diviene verbo e parola di una stagione ricca di incognite, ma alimentata da necessità ed esigenze straordinarie.

Il numero speciale che segue cerca di offrire un quadro insieme analitico e aperto. È un testo che si presenta a mo' di ipertesto, essendo ogni capitolo un potenziale titolo di specifici e maggiormente articolati approfondimenti.

Si è convinti che davvero un simile approccio sia utile a delineare una forma di resistenza, etica innanzitutto. Senza memoria niente ha senso.

Si susseguono firme plurali, interpreti di un universo policentrico e collocato nel villaggio globale di una Fondazione che intende partecipare con vigore e passione al corpo a corpo tra umano e postumano, i cui esiti segneranno il secolo. E, forse, il millennio.

Non ci arrendiamo.

Ecco una raccolta aliena dalla leggerezza dei social e dal tam tam velocissimo di un'informazione spesso incapace di discernere il vero dal verosimile.

E noi, sfidando ancora il senso comune, scommettiamo sulla ricerca della verità, sulla lentezza salutare dell'argomentazione scevra di slogan e di effetti speciali. Sentiamo di avere ragione. E avere ragione – in epoca di omologazione e pensieri unici – richiede un surplus di passione e di vertenzialità.

Quarant'anni, in fondo, cosa sono? Il prestigioso fisico Carlo Rovelli ci ricorda – attraverso una rinomata frase di Albert Einstein – che "Per quelli di noi che credono nella fisica, la distinzione tra passato, presente e futuro è solo una ostinata persistente illusione".

Insomma, quarant'anni ci sembran pochi. Il tempo è lungo e pur sempre di sequenze immediate. Correre velocissimi con pensieri lunghi.

Note introduttive dei curatori

Le Note che seguono sono una sorta di indice ragionato dei contributi presenti nel volume, che intendono, dopo l'ampia presentazione del presidente Vita, fornire una bussola per orientarsi nei diversi temi affrontati, necessariamente in modo parziale, lasciando ulteriori approfondimenti alle future pubblicazioni dell'Archivio.

A quarant'anni dalla sua nascita, l'Archivio vive una sua fase fortemente propositiva, in cui prova a reinventarsi per non smettere di svolgere la sua funzione, e anzi per rilanciarla, in un contesto culturale, politico, tecnologico in continua trasformazione. Forse siamo alle soglie di una profonda evoluzione, forse una nuova concezione di Archivio si sta sviluppando, reinterpretando alla luce del presente le istanze costitutive e anticipatrici di coloro che ebbero l'intuito e la capacità di fondarlo.

Questo volume intende dare conto della strada percorsa sino a oggi, quantomeno nei suoi tratti più significativi, a cominciare dai prodromi stessi dell'idea di Archivio, passando per le esperienze più caratterizzanti e per le personalità che hanno contribuito a plasmarne e rafforzarne l'identità, giungendo fino a tracciare le tappe della nuova fase che stiamo attraversando, provando a fare emergere e a circoscrivere le molte questioni che interrogano la nostra attività quotidiana e quelle che dovremo affrontare nell'immediato futuro.

Per tali ragioni il volume è diviso in tre sezioni. *Storie*, *Prospettive*, *Percorsi*.

In *Storie* **Paola Scarnati**, in conversazione con **Antonio Medici**, rivela l'Archivio prima dell'Archivio, raccontando con passione l'humus politico-culturale che, già anni prima della sua nascita, prefigurava la necessità della creazione di un soggetto dedito alla raccolta, conservazione, diffusione e produzione della memoria audio-

visiva del movimento operaio e ripercorrendo le complesse tappe della sua costituzione.

Segue l'intervento di **Letizia Cortini**, che con circospezione analizza i tanti fronti di riflessione, elaborazione e rivendicazione che hanno fatto dell'Archivio un soggetto inedito e centrale nella definizione teorica, pratica e politica di cosa sia un "archivio audiovisivo" militante.

Silvia Savorelli tratteggia – con ampio uso di fonti pubbliche e private – un'affettuosa e personale antologia di scritti di Ansano Giannarelli, ex presidente della Fondazione, ma soprattutto figura che ha dato il più ampio contributo, sul piano dell'elaborazione e delle prassi, alla storia dell'Archivio e alle sue politiche culturali, a cominciare dalla promozione del cinema documentario. Nonché amico e "maestro" di tanti, dentro e fuori l'Archivio.

Il rapporto costitutivo tra l'Archivio e il mondo del lavoro, le sue trasformazioni e le lotte per cambiarne le condizioni è tratteggiato con dovizia di particolari nell'intervento di **Alexander Höbel**, in uno scritto che assume anche il carattere di una filmografia completa sul tema.

Chiude questa prima parte lo scritto di **Filippo Maria Gori**, cineasta, documentarista, recentemente impegnato nella documentazione della lotta della GKN e del movimento Insorgiamo, dalla quale con l'Archivio ha tratto anche il film *E tu come stai?*. Il suo intervento più che mai attuale, sul come e sul cosa documentare oggi, si nutre delle riflessioni maturate in seno all'Archivio negli anni passati.

La sezione *Prospettive* si apre con l'intervento di **Luca Ricciardi**, che individua nel riuso creativo e nelle diverse attività e pratiche di *disarchiviazione* messe in atto dalla Fondazione negli ultimi dieci anni l'idea-chiave di un nuovo modello di Archivio, aggiornato, contemporaneo, digitale, ma legato da un lungo filo rosso alle istanze più lungimiranti che stanno all'origine della sua costituzione.

L'esperienza di questi ultimi dieci anni maturata attraverso l'organizzazione di workshop e residenze per giovani artisti alle prese con lo sviluppo e la produzione di film di riuso creativo ci permette delle letture interne che tentano di rintracciare i diversi approcci e le tendenze, in particolare nelle nuove generazioni di cineasti. In questo senso gli interventi di **Monica Repetto**, che si sofferma sul fenomeno dell'auto-fiction in alcuni lavori realizzati nell'ambito delle diverse edizioni del Premio Zavattini, e di **Gabriele Ragonesi**, in

dialogo con alcuni giovani cineasti passati per il Premio Zavattini e per la residenza artistica Suoni e Visioni.

Questa stesse esperienze ci pongono tuttavia quesiti importanti e delicati, che riguardano la sfera legale del diritto d'autore e del diritto di immagine, ma che si estendono anche a complesse e sfaccettate questioni di carattere etico e al rischio di fenomeni più o meno consapevoli di appropriazione culturale. Li affrontano nei loro rispettivi interventi **Marco Bertozzi** e **Fiona Macmillan**, portando esempi concreti e riflessioni più che mai necessarie.

Il deciso ingresso dell'Archivio nel mondo del digitale, che abbraccia tutta la filiera delle sue attività, dalla conservazione alla diffusione, dalla produzione alla promozione, non può essere vissuto come un fenomeno indotto dall'evoluzione tecnologica e acquisito passivamente. L'ampio sforzo compiuto negli ultimi anni per dotarsi delle strutture tecniche e delle competenze necessarie alla messa in sicurezza del patrimonio su supporti digitali, comporta numerose questioni, a cominciare dalle più immediate: qual è l'originale, quale la copia, quale il bene di interesse storico e cosa succede *ontologicamente* all'originario supporto analogico nella sua traslazione a codice binario? **Rossella Catanese** e **Valentina Valente** provano a dare risposte a questi ed altri interrogativi.

A **Vittorio Iervese** invece il compito di introdurre una grande questione tutta ancora da affrontare: come si pone l'Archivio – e gli archivi – di fronte all'accumulo di immagini cosiddette *born-digital*, che pervadono le nostre attività quotidiane, estremamente disperse tra smartphone, social network, piattaforme, che in qualche modo sono la *documentazione di questo presente* e che andrebbero selezionate, organizzate, conservate, catalogate e rese accessibili?

C'è poi un convitato di pietra, l'intelligenza artificiale generativa, inevitabilmente connessa per sua stessa essenza agli archivi e al loro riuso. **Teresa Numerico** offre un punto di vista lucido e consapevole su quella che sembra essere l'innovazione pronta a travolgere ogni attività umana e sul suo rapporto (di potere) con gli archivi audiovisivi.

La terza sezione, *Percorsi*, dà infine atto delle principali attività permanenti che la Fondazione ha intrapreso negli ultimi anni, proponendo delle schede ragionate su ciascuna di esse, che configurano, nell'insieme, il ruolo articolato che l'Archivio sta provando a svolgere nella cultura contemporanea.

I

Storie

La storia dell'Archivio, dall'inizio

Conversazione tra Paola Scarnati e Antonio Medici

Antonio Medici - *Il 20 novembre 1979, davanti al notaio Raiti, si costituisce l'Associazione Storica Audiovisiva del Movimento Operaio, con sede a Roma in via Sprovieri 14, presso l'Unitelefilm: nasce così ufficialmente quella istituzione culturale che chiamiamo per brevità e affettuosamente "Archivio", ancora oggi, dopo che l'Associazione è diventata una Fondazione nel 1985, e ha assunto la denominazione definitiva di Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. La storia più che quarantennale di questa istituzione culturale è profondamente intrecciata, prima ancora che nascesse, con la tua vita, politica, professionale e anche privata. L'Archivio, infatti, comincia a essere concepito molto prima del 1979, da una tua intuizione condivisa con chi stava facendo la tua stessa strada all'interno dell'Unitelefilm, la società di produzione cinematografica del Partito Comunista Italiano. Vuoi raccontare dall'inizio questo percorso?*

Paola Scarnati - Nel 1966, dopo la nascita di un bellissimo bambino, volevo proprio riprendere a lavorare. I miei studi in lingua e letteratura cinese, in quel periodo, non mi erano molto di aiuto. Per caso Sandro Curzi (grande giornalista, responsabile della sezione Stampa e propaganda della direzione del Partito Comunista Italiano, e amico di mio marito, Romano Ledda) mi propose di andare a lavorare all'Unitelefilm, costituitasi da pochi anni per sostenere l'attività di propaganda del PCI. Il cinema mi piaceva molto e accettai quindi con grande felicità. Mi misi anche a studiare la storia del cinema, con disordine e passione.

All'Unitelefilm, allora diretta da Mario Benocci (che aveva avuto un'interessante esperienza alla radio), oltre a un generico lavoro di segreteria, avrei dovuto collaborare alla realizzazione dei "servizi" audiovisivi che la società doveva realizzare per le televisioni dei paesi dell'Est, con i quali vigeva un accordo per l'invio due/tre volte al mese di riprese cinematografiche sulla realtà italiana, che noi chia-

mavamo "attualità". Termine forse improprio, che però abbiamo adottato per tanti anni.

In particolare con Luigi Perelli, un bravo regista e cineoperatore, oltre che un amico e un collaboratore straordinario, decidevamo quale avvenimento era "giusto" filmare, perché quelle televisioni potessero raccontare le battaglie politiche e sindacali del movimento operaio italiano, del Partito comunista e di tutte le organizzazioni democratiche dei lavoratori o degli studenti. Perelli – inizialmente con una cinepresa 16mm Beaulieu – andava a documentare l'avvenimento scelto, girando una, al massimo due bobine da trenta metri, perché le risorse economiche non erano molte. Spesso andavo con lui, come collaboratrice, e talvolta, quando si girava di sera, dovevo portare una lampada che pesava una tonnellata! Oltre a Perelli, nel corso del tempo si avvicendarono anche altri cineoperatori (alcuni dei quali hanno poi fatto la storia del cinema italiano!), come Alberto Marrama, Pino Pinori, Angelo Bevilacqua, Luciano Tovoli, Blasco Giurato e Ferruccio Castronuovo, Paolo Di Nicola, Roberto Mastroianni, Fabrizio Moggia, che poi divennero collaboratori preziosi per l'Archivio, e con loro spesso la mia presenza era necessaria. Il lavoro di documentazione continuava con grande lena e per questo, qualche anno dopo, fu acquistata una cinepresa Arriflex 16mm, con i relativi accessori, che consentiva di utilizzare bobine di pellicola da 120 metri e dunque di girare più materiale rispetto alle bobine utilizzate inizialmente. Andavamo a documentare avvenimenti, lotte sociali e politiche che ritenevamo importanti o significative: ricordo, ad esempio, una manifestazione per la pace in Vietnam all'interno dell'Università di Roma La Sapienza – filmata da Luigi Perelli – a cui parteciparono in massa gli studenti; o uno sciopero di operai edili, anche con interviste sonore. È stata un'esperienza straordinaria, in cui ogni volta imparavo molto, sia dal punto di vista tecnico, perché tutti erano estremamente gentili, sia dal punto di vista del racconto politico.

Il materiale girato veniva portato di corsa allo stabilimento di sviluppo e stampa più disponibile – l'Istituto Luce, la Microstampa o la Spes-Catalucci – con cui erano stati presi accordi precedenti. Si stampavano tante copie quanti erano i paesi a cui si dovevano inviare, in genere cinque, più una copia che rimaneva alla Unitelefilm, negativo compreso. Io dovevo scrivere una cartella di commento (anche perché non c'era in genere ripresa audio), possibilmente in francese o in inglese. Le riprese in alcuni casi venivano montate, in altri no. Pellicole e testo poi venivano subito spedite. Un lavoro

complessivamente impegnativo, che da parte di tutti si faceva con grande diligenza e velocità. Era la documentazione cinematografica su quello che succedeva in Italia in quegli anni che ha costituito e costituisce tuttora parte preziosa del patrimonio dell'Archivio. In seguito, questi contratti andarono riducendosi, anche perché i dirigenti delle televisioni di quei paesi si lamentavano del fatto che le immagini inviate ritraevano troppe manifestazioni, lotte, scioperi!

Tutto il materiale girato per le "attualità" era conservato e descritto in una piccola scheda, molto essenziale, con pochi dati. Le schede venivano raccolte in una scatola rossa di metallo, fino a quando non si comprò un vero e proprio schedario Olivetti[1], con una scheda descrittiva più approfondita, approntata da Riccardo Napolitano, nuovo, importante collaboratore dell'Unitelefilm.

Nel frattempo andava via via crescendo la produzione di film documentari, realizzati oltre che da noi anche da altre strutture, in particolare le federazioni del PCI, in occasione di campagne elettorali o comunque di iniziative che il PCI promuoveva. Perciò l'Unitelefilm era diventata anche un punto di riferimento per tanti registi e montatori, che avevano bisogno di immagini d'archivio per le loro opere. Con Gillo Pontecorvo abbiamo affrontato discussioni infinite sull'uso o meno del materiale di repertorio nel cinema, dopo che avevo visto il suo film *La battaglia di Algeri* (1966), in cui aveva sottoposto a lavorazioni particolari alcune scene di finzione perché sembrassero "attualità". Paolo Taviani veniva a cercare documenti d'archivio per il suo film *I sovversivi* (1967); Mario Serandrei, un grande montatore del cinema italiano, quando lavorava in moviola mi chiamava per dirmi: "ricordati che il materiale parla", e mi spiegava il ragionamento che bisognava fare prima di attaccare una scena con un'altra. Venivano di frequente anche i registi Luciano Malaspina, Massimo Mida, Elio Petri, Ennio Lorenzini, Mario Carbone e i fotografi Antonio Sansone, Alfredo Zennaro e molti altri.

---

1. Lo schedario Olivetti Synthesis era nato da un'idea di Adriano Olivetti, che aveva chiesto ai suoi collaboratori di realizzare per gli uffici uno strumento utile ad archiviare e conservare i documenti in modo ordinato, per poterli rintracciare velocemente. Il progetto, affidato all'ingegnere Aldo Magnelli nel 1930, ebbe successo non solo all'interno della Olivetti, ma anche all'esterno, ad esempio tra biblioteche e uffici anagrafici delle amministrazioni locali, tanto che negli anni successivi e dopo la Seconda guerra mondiale i mobili per uffici diventarono una delle più importanti linee di produzione del Gruppo Olivetti [nota di A. M.].

Il PCI, inoltre, era spesso impegnato in campagne di solidarietà verso le lotte per la libertà e la democrazia che si svolgevano nel mondo: la Spagna, l'Algeria, l'Africa, il Congo, le colonie portoghesi, l'Eritrea, l'America latina, il Vietnam, l'Asia. Veniva coinvolta anche l'Unitelefilm e ne nascevano nuove produzioni cinematografiche. Un'esperienza bellissima fu quando si decise di dare vita all'edizione italiana del documentario *Terra di Spagna* (1937) di Joris Ivens, per il trentesimo anniversario della guerra civile spagnola, con l'obiettivo di diffondere poi il film. Ivens venne a Roma per poter seguire l'edizione italiana, con sua moglie Marceline Loridan, che in parte doveva curare gli aspetti burocratici della cessione. Non avevo mai visto prima il film, che è bellissimo, e per me l'esperienza fu straordinaria. Poter seguire tutto il lavoro, molto complesso, per l'edizione italiana direttamente con Ivens, attento e preciso su ogni dettaglio, fu un insegnamento eccezionale. L'Unitelefilm, con i curatori Fabio Pittorru e Renzo Ragazzi, decise di inserire una specie di cappello introduttivo di carattere storico all'inizio del film, che però Ivens non apprezzò molto. *Terra di Spagna* fu comunque distribuito in tutta Italia, con centinaia di proiezioni.

Un'altra iniziativa che ebbe un successo strepitoso, in quel 1967, fu l'edizione italiana (curata da Riccardo Napolitano, che era un vero maestro) di alcuni "classici" del cinema sovietico, richiesti agli archivi dell'URSS dopo un mio viaggio a Mosca. Si trattava di film famosi, come *Arsenale* di Aleksandr Dovženko, *Sciopero* di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin, *L'uomo con la macchina da presa* e *Tre canti su Lenin* di Dziga Vertov, che in Italia avevano avuto una circolazione molto limitata. Le case del popolo, i circoli del cinema, ma anche le sezioni del PCI si affollarono in particolare di giovani, studenti, lavoratori, curiosi di poter finalmente vedere quei capolavori di cui avevano solo sentito parlare. In quell'anno arrivò anche una giovane collaboratrice, Bruna Cecilia, che si occupò della conservazione dei materiali filmici.

Antonio Medici - *Molti materiali conservati attualmente dall'Archivio nascono, oltre che da iniziative del PCI, anche nell'ambito di una sinistra cinematografica più ampia, che include le esperienze del movimento studentesco e dei gruppi militanti extraparlamentari. Il 1968, in questo senso, è l'anno di una decisa accelerazione, sia per la qualità e la quantità dei progetti messi in campo dal PCI (penso ad esempio a Terzo canale), sia*

per le collaborazioni e gli scambi con le esperienze di cinema militante o la sinistra sindacale. L'Unitelefilm, insomma, non si limitava a essere il megafono del PCI, ma una realtà più complessa, un crocevia per i cineasti impegnati, attraversata anche dalle contraddizioni del momento. Che cosa ricordi di quel periodo?

Paola Scarnati - Nel maggio del 1968 erano programmate le elezioni politiche e il PCI incaricò l'Unitelefilm, fin dall'inizio dell'anno, di realizzare un cinegiornale mensile per la propaganda elettorale. Fu organizzata una redazione, coordinata da Antonio Bertini, Paolo Bragaglia e Riccardo Napolitano, per produrre ogni mese un numero composto da quattro, cinque "servizi", più alcuni numeri speciali della durata di un'ora. Era una vera e propria corsa contro il tempo, ma molto entusiasmante, perché si trattava anche di una nuova esperienza. Questo cinegiornale si chiamò, provocatoriamente, *Terzo Canale*, in contrapposizione ai due canali della Rai, che erano molto governativi, dipendenti dal partito di maggioranza relativa, cioè la Democrazia Cristiana. Per dargli la più ampia diffusione, il PCI acquistò mille proiettori Super 8 sonori, più un numero notevole di proiettori 16mm, che furono distribuiti alle federazioni e alle sezioni territoriali. In quel contesto, io dovevo seguire la documentazione audiovisiva e in particolare quella sul movimento studentesco che a Roma, come ovunque, era sempre in lotta. Ricordo che quando esplose il Maggio francese io e Perelli proponemmo ad Achille Occhetto, allora responsabile della sezione stampa e propaganda del PCI, di fornire le risorse per andare a Parigi a documentare ciò che stava accadendo e lui accettò subito. Il materiale girato da Perelli fu utilizzato sia per un servizio di *Terzo canale*, sia per un suo documentario più ampio, *Le chienlit. I giorni del maggio* (1970). In generale, il materiale raccolto in quegli anni fu notevole, e portò anche alla realizzazione di uno dei film più interessanti di quel periodo, *Della conoscenza* (1968) di Alessandra Bocchetti, con un gruppo redazionale della Facoltà di Architettura, designato dal movimento studentesco. Nel corso del 1969, grazie alla rete di cineoperatori che si era costituita intorno all'Unitelefilm, furono documentate molte delle lotte operaie che si svilupparono in Italia, fino all'Autunno caldo. Da quel lavoro nacque il film *Contratto* (1970) di Ugo Gregoretti, prodotto dall'Unitelefilm e sostenuto da FIOM, Fim e UILm. Sempre Gregoretti fu impegnato nella regia di *Apollon. Una fabbrica occupata* (1969), uno dei "Cinegiornali liberi" promossi da Cesare

Zavattini, iniziativa che si appoggiò all'Unitelefilm per diverse produzioni. Tra l'altro, intorno a questo film si aprì un dibattito molto conflittuale con l'estrema sinistra. In effetti, le riunioni sui "Cinegiornali liberi" erano spesso infuocate, ma poi sui progetti concreti si stabiliva una collaborazione sostanzialmente positiva. Insomma, l'Unitelefilm si trovò spesso a essere un punto di riferimento per il mondo cinematografico della sinistra. Non a caso, oltre al lavoro strettamente di propaganda per il PCI, ha prodotto anche documentari di grande valore culturale su temi importanti per l'attualità politica nazionale e internazionale, affidandone la direzione a registi tra i più significativi del cinema italiano, come il già ricordato Gregoretti, Giuseppe e Bernardo Bertolucci, Alessandra Bocchetti, Carlo Di Carlo, Annabella Miscuglio, Cecilia Mangini, Citto Maselli, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Ennio Lorenzini, Mario Carbone, Elio Petri, Paolo Pietrangeli, Rosalia Polizzi, Grazia Volpi, Cesare Zavattini, Ettore Scola e tanti altri.

Antonio Medici - *Hai raccontato un apprendistato sul campo, fatto di esperienze militanti e incontri con grandi protagonisti del cinema e della cultura, italiana e internazionale. In una stagione straordinaria per intensità di energie, espansione di conflitti e promesse di cambiamento. Anche l'Unitelefilm ne fu investito, come hai ricordato, trovandosi poi a dover gestire una grande quantità di materiali filmici. È da questo accumulo che nasce l'idea dell'archivio?*

Paola Scarnati - Sì, in pochi anni il materiale era diventato tantissimo ed era necessaria la sua gestione. In me andava maturando l'idea della conservazione e di una raccolta organizzata, forse anche a causa della mia mania per l'ordine. Ma c'erano stati anche in questo caso incontri illuminanti. Paolo Gobetti, ad esempio, mi aveva invitata all'inaugurazione a Torino dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza[2], nel 1970, quando diventò istituto autonomo, alla

2. Al termine di una rassegna cinematografica promossa per i vent'anni della Resistenza, nel 1965, Paolo Gobetti ebbe l'idea di conservare i film che erano stati raccolti per l'occasione. Da questo nucleo nacque l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, costituito a Torino nel febbraio del 1966 e diventato istituto autonomo nel 1970, rispetto all'Istituto per la Storia della Resistenza e dell'Italia contemporanea [nota di A. M.].

presenza di Maria Adriana Prolo, fondatrice del Museo del Cinema, Franco Antonicelli, dirigente del CLN di Torino, Carlo Galante Garrone e molti altri. In quella occasione pensai che avremmo potuto promuovere anche all'interno dell'Unitelefilm un'istituzione simile.

La consapevolezza di quanto fosse importante conservare e poter reperire velocemente i materiali era anche legata al fatto che essi venivano spesso riutilizzati in nuove produzioni. Capitava infatti che una delle prime fasi di un nuovo progetto cinematografico fosse proprio la ricerca di materiali d'archivio, non solo in Italia ma anche all'estero, soprattutto negli archivi cinematografici di Berlino e di Mosca, che erano tra i più ricchi. Nel 1967, ad esempio, si decise di realizzare un film su Gramsci in occasione del 30º anniversario della sua morte. Fui inviata in Unione Sovietica per cercare materiale filmico che lo ritraesse, accreditata dal Comitato centrale del PCI. Fu in quella occasione, tra l'altro, che ebbi modo di vedere e poi di far richiedere una copia dei classici della cinematografia sovietica che vennero distribuiti in Italia. Non fu facile accedere ai documenti filmici sulla Terza internazionale, dove speravo di trovare immagini di Gramsci. Dopo una lunga ricerca, a un certo punto lo riconobbi in una riunione dell'organizzazione e in un successivo corteo. Pochi secondi, in una bobina 35mm da 300m, che per me erano una scoperta emozionante. A tutt'oggi sono le uniche esistenti. Tornata in Italia, feci richiedere dal PCI copia del film, ma la risposta fu che mi ero sbagliata. Solo dopo una seconda richiesta, in cui era indicato con precisione il punto in cui si poteva vedere Gramsci, ci fu inviata solo questa parte della bobina… Non potemmo averla tutta, perché nel resto del film erano stati ripresi anche dirigenti della Terza internazionale vittime dello stalinismo.

Tra gli altri esempi significativi di produzioni basate sul materiale d'archivio, ricordo il documentario che Zavattini realizzò con Danilo Dolci nel 1971, *Conoscere per fare: campi di sterminio - Hiroshima,* una riflessione sulle logiche del genocidio nel mondo contemporaneo, e *Resistenza. Una nazione che risorge* del 1975, di Ansano Giannarelli e Mino Argentieri, un lavoro lungo e complesso, durante il quale fu ritrovata una bobina che riprendeva la fucilazione dei gerarchi fascisti sulle rive del lago di Como, custodita in una cassaforte della direzione del PCI.

La crescita esponenziale del materiale prodotto o acquisito tramite scambi mi spinse a presentare alla direzione dell'Unitelefilm, il 12 giugno del 1974, una prima relazione in cui proponevo di creare una sezione autonoma dell'archivio all'interno della società, che già

da qualche anno si era trasferita in una sede più grande e adatta, da via Salaria a via Sprovieri. Alla direzione della struttura, inoltre, c'era stato un grande cambiamento con l'arrivo di Ugo Gregoretti, Luciana Finzi e Mino Argentieri. In quella relazione sottolineavo come l'archivio dell'Unitelefilm fosse "l'unica iniziativa specifica di raccolta di materiali cinematografici sul movimento operaio esistente sinora in Italia e più in generale nell'Europa occidentale" e citavo la tipologia di documenti filmici di cui consisteva, tra i quali anche i materiali di repertorio provenienti dalle cineteche dei paesi socialisti, i documentari giunti tramite scambi, i classici sovietici. Mettevo inoltre in relazione la ricchezza di questo deposito sia con l'attività di documentazione audiovisiva, sia con le iniziative sistematiche di ricerca e raccolta di materiali su temi specifici. E portavo ad esempio le riprese effettuate tra il 1968 e il 1969 sulle lotte studentesche e operaie, che ci avevano consentito di realizzare, tra gli altri, un film come *Contratto*, e la raccolta molto ricca di materiali sul Vietnam, unica in Europa e in Italia. Complessivamente, all'interno dell'Unitelefilm, le attività connesse all'archivio erano diventate davvero significative, non solo per la gestione dei tanti film e delle riprese di "attualità", ma anche dal punto di vista economico. La Rai, ad esempio, aveva iniziato a comprare il materiale per le sue produzioni e una vendita molto consistente alla televisione della Germania Ovest fornì la consapevolezza delle potenzialità economiche della documentazione cinematografica e del lavoro di raccolta e di conservazione dei film. Di fatto, l'archivio era diventato una sezione importante e attiva dell'Unitelefilm.

Tra il 1974 e il 1977 ci furono ulteriori cambiamenti nella direzione della società. Dopo un breve passaggio di Dario Natoli, che poi fu chiamato quasi subito a co-dirigere la neonata Terza Rete della Rai, nel 1977 divenne presidente del Consiglio di Amministrazione Citto Maselli. In quegli stessi anni avevo maturato la convinzione che l'archivio dell'Unitelefilm dovesse diventare una struttura autonoma e indipendente, idea che Maselli apprezzò incondizionatamente, incoraggiandomi ad andare avanti. Egli, tra l'altro, aveva promosso la costituzione di un comitato editoriale dell'Unitelefilm, composto da personalità della cultura e del cinema, che furono coinvolte nella discussione sul futuro dell'archivio e tra queste alcune direttamente impegnate anche nella preparazione e realizzazione del progetto: anzitutto Ansano Giannarelli, ma anche Riccardo Napolitano, Ettore Scola e Luca Pavolini. D'accordo con Maselli, presentai allora al

CdA una relazione per la costituzione di una struttura archivistica autonoma e indipendente rispetto all'Unitelefilm. Il documento nasceva sia dalla intensa discussione svoltasi all'interno della società, con i più stretti collaboratori, sia dal confronto con i responsabili della sezione Cultura e della sezione Stampa e propaganda del PCI. Fu coinvolto anche il responsabile dell'amministrazione del partito, Franco Antelli, per assicurare al costituendo Archivio la donazione del patrimonio cinematografico che era, in ultima analisi, di proprietà del PCI. Ricordo, tra l'altro, che a Gian Carlo Pajetta (autorevole e famoso componente della segreteria del PCI) piacque molto l'idea dell'Archivio e anzi suggerì di creare una grande istituzione che comprendesse anche gli archivi fotografici dell'*Unità* e di *Vie nuove*, la rivista settimanale diretta dal segretario del PCI, allora molto diffusa. Sarebbe stato bello, ma non si realizzò.

Antonio Medici - *Lo statuto della nuova struttura, che in forma di bozza è incluso nella documentazione preparatoria alla costituzione dell'Archivio, presenta una serie di posizioni politiche e culturali sui temi connessi alla conservazione del film molto chiare e avanzate per l'epoca: ad esempio, l'uso del termine "audiovisivo" per sottrarsi a gerarchie di valore dei materiali e alla preminenza del "cinematografico"; la sottolineatura non solo del carattere autonomo, culturale e/o artistico dei "prodotti culturali audiovisivi", ma anche del loro valore di studio e conoscenza, che può concorrere, alla pari di altri documenti, all'analisi scientifica dei processi storici e della vita degli uomini; la necessità di consentire a tutti i cittadini di accedere ai prodotti audiovisivi quali fattori di sviluppo di una coscienza critica; l'importanza e la peculiarità di una raccolta centrata sul movimento operaio in Italia e nel mondo; il valore della documentazione audiovisiva, cioè di quel materiale che chiamavate "attualità"; la considerazione del documento filmico come bene culturale, da tutelare, conservare, diffondere e socializzare. Quali sono i passaggi, i confronti, i riferimenti culturali o le esperienze a cui vi eravate rivolti per giungere infine all'elaborazione dello statuto?*

Paola Scarnati - Con Ansano Giannarelli, che collaborava ormai quasi a tempo pieno alla realizzazione del progetto, avevamo preparato una prima bozza di statuto, dal carattere fortemente politico, che sottoposi al notaio Paolo Gullo, il quale non condivise la nostra stesura. Riteneva che uno statuto dovesse contenere solo regole essenziali. Allora decidemmo di inserire una premessa allo

statuto, redatta da Ansano: pur essendo separata, ne avrebbe fatto comunque parte integrante. Essa dichiarava la linea culturale della nuova istituzione, definendone obiettivi e finalità. Iniziammo anche a immaginare chi avrebbe potuto essere tra i soci fondatori, stendendo i primi elenchi, con grande attenzione e equilibrio. Inserimmo, ad esempio, rappresentanti dell'Istituto Gramsci, che consideravamo un po' il nostro fratello maggiore, e quindi Franco Ferri e Paolo Spriano. Pensammo alla CGIL, con Bruno Trentin, Silvano Ridi e altri; a diversi dirigenti del PCI con cui avevamo avuto scambi di opinioni sul progetto nel corso degli anni, come Pietro Ingrao, Aldo Tortorella, Beppe Chiarante, Fabio Mussi, Gian Carlo Pajetta, Luca Pavolini; ad alcuni storici socialisti che stimavamo particolarmente, tra cui Gaetano Arfé e Franco Gaeta, ad alcune personalità della cultura e del cinema, Cesare Zavattini innanzi tutto. A proposito di Zavattini, fu coinvolto non solo per essere lo sceneggiatore dei capolavori del cinema italiano, ma anche come instancabile promotore di iniziative, progetti, battaglie, appelli, manifestazioni per la crescita della vita civile nel nostro paese; soprattutto come testimone del tema dei temi, come diceva, quello della pace, tema politico e sociale per eccellenza, per cui si spese instancabilmente per tutta la sua esistenza.

Inoltre furono coinvolti Mino Argentieri, Carlo Bernardini, Giovanni Cesareo, Ivano Cipriani, Laura Conti, Annabella Rossi, Giovanni Arnone, Novella Sansone e altri. Avviammo quindi i primi contatti, ricevendo sempre risposte di adesione entusiastica.

Il 31 novembre del 1978, finalmente, ci fu un primo passo formale: il CdA della Unitelefilm, presieduto da Citto Maselli, decise l'istituzione di una struttura autonoma, nascente dal proprio patrimonio filmico, con la denominazione Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio, secondo le linee dello statuto proposto. A me veniva conferita la procura di coordinare questo percorso. In quel periodo lavoravo tantissimo non solo per il futuro Archivio, ma dirigevo anche l'Unitelefilm, insieme a Luciano Vanni. Le discussioni e l'iter burocratico furono lunghi, influenzati anche dal contesto sociale e politico del Paese, dalle manifestazioni e dalle lotte in corso, a cui comunque partecipavamo e che spesso documentavamo. Lavorando soprattutto con Ansano Giannarelli e Luciano Vanni, fu preparato un dossier in vista della costituzione della nuova struttura, che ne presentava le finalità, la bozza di statuto, i nomi proposti quali soci fondatori, le prime ipotesi organizzative e di attività, i

conti economici, e anche una bozza di cessione dei materiali dell'Unitelefilm e di accordo tra quest'ultima e il nascente Archivio.

Il 19 settembre del 1979 si tenne una riunione per discutere il dossier. Da una nota di qualche giorno dopo, che riassume i temi discussi, si ricavano i partecipanti: oltre me, Giannarelli e Vanni, Andriani, Bondioli e Fernex in rappresentanza della CGIL (su incarico di Trentin, assente), Ingrao, Maselli, Mechini, Riccardo Napolitano, Pavolini e Spriano. Altri che erano stati invitati, tra cui Arnone, Cesareo, Cipriani, Pajetta, Scola, Tortorella, avevano fatto pervenire la loro adesione, pur non potendo essere presenti. Di quella riunione esiste una registrazione su nastro magnetico. È molto interessante rileggere oggi quella nota, poiché esprime in sintesi i valori politici e culturali a cui facevamo riferimento, in una ricerca aperta a soluzioni innovative. Ad esempio, veniva sottolineata la necessità di approfondire una "concezione nuova di un archivio come centro di attività culturali complessive e non semplice raccolta e conservazione museografica dei materiali audiovisivi" e la necessità di una "concezione ampia di audiovisualità", comprendente "materiali cinematografici ed elettronici, materiali fotografici e iconografici, materiali sonori". Sempre in quella nota, ritrovo un altro aspetto che poi è stato molto importante nella vita dell'Archivio, collegato alla specificità del nostro patrimonio filmico, e cioè l'intenzione di promuovere "una ricerca di massa del patrimonio audiovisuale ancora disperso e sconosciuto" e una "definizione rigorosa dei criteri tematici di raccolta dei materiali in funzione delle finalità di un archivio concepito in modo nuovo". Venivano poste, inoltre, due questioni fondamentali: la rete dei rapporti privilegiati che la nuova struttura doveva avere (con il PCI, con l'Istituto Gramsci, con altri centri culturali del PCI; con la CGIL, la CISL, la UIL e con le ACLI), ma anche il suo grado di apertura a mondi esterni ai comunisti, fin nella sua stessa composizione sociale, cioè nella provenienza politica e culturale dei soci fondatori. Quest'ultimo punto poneva il delicato problema di come mantenere il controllo del patrimonio che era nato dalle attività dell'Unitelefilm e che era in ultima istanza di proprietà del PCI. Al termine della riunione, per affrontare in particolare questo nodo, la cui soluzione era considerata preliminare alla stessa costituzione dell'Archivio, fu deciso di formare un gruppo di lavoro ristretto, di cui facevo parte con Giannarelli, Vanni, Spriano, Mechini e un rappresentante del Dipartimento cultura della Direzione del PCI, da individuare. In realtà, poi non riuscimmo mai a riunirci tutti

insieme. Ho ritrovato in proposito una lettera del 15 ottobre 1979, indirizzata al gruppo più ampio che stava seguendo la costituzione dell'Archivio, in cui sollecitavo una riunione per il successivo 24 ottobre, con all'ordine del giorno la discussione sulle ipotesi di salvaguardia del patrimonio del PCI, messe a punto con l'avvocato Arnone, la revisione della bozza di statuto, l'individuazione dei soci, degli organi direttivi e delle iniziative promozionali per lanciare la nuova struttura. Mi colpisce oggi il tono "imperativo" di quella lettera, che era rivolta a importanti intellettuali e ai massimi dirigenti del PCI. Vi propongo addirittura, per "evitare che l'iniziativa si trascini in modo interlocutorio in questa prima importante fase", la data dell'8 novembre 1979 per la costituzione formale dell'Archivio. La lettera e la riunione che ne seguì dovettero avere qualche eco… se effettivamente non l'8, ma qualche giorno dopo, il 20 novembre 1979, nacque formalmente la nuova struttura[3].

Nel dossier che preparammo in vista della nascita dell'Archivio circolavano temi che effettivamente rappresentavano posizioni innovative rispetto alle esperienze dell'epoca nell'ambito delle cineteche e degli archivi. Prima fra tutte, la considerazione del documento audiovisivo come bene culturale, che Giannarelli proponeva con grande determinazione. Devo dire che molte delle riflessioni e delle intuizioni pionieristiche sull'Archivio audiovisivo, sulla sua funzione e sul suo lavoro, furono soprattutto sue: senza il contributo di Ansano, il nascente Archivio forse non sarebbe stato lo stesso.

Antonio Medici - A questo proposito, occorre ricordare che nel 1975 a Berlino l'Unesco aveva promosso un gruppo di lavoro composto da esper-

3. Il primi soci dell'Associazione allora costituita, presidente Cesare Zavattini, furono Danilo Alessi, Luigi Anderlini, Silvano Andriani, Franco Antelli, Gaetano Arfè, Mino Argentieri, Giovanni Arnone, Carlo Bernardini, Diego Carpitella, Giovanni Cesareo, Giuseppe Chiarante, Ivano Cipriani, Michele Conforti, Laura Conti, Salvatore D'Albergo, Filippo M. De Sanctis, Fernaldo Di Giammatteo, Bruno Fernex, Renato Ferraro, Franco Gaeta, Benedetto Ghiglia, Ansano Giannarelli, Pietro Ingrao, Romano Ledda, Agostino Marianetti, Marisa Malfatti, Anna Martina, Francesco Maselli, Fabio Mussi, Riccardo Napolitano, Dario Natoli, Paola Negro, Leonardo Paggi, Giancarlo Pajetta, Renato Parascandolo, Luca Pavolini, Luigi Perelli, Franca Pieroni Bortolotti, Giuliano Procacci, Bruno Pugno, Stefano Rodotà, Angelo Romanò, Annabella Rossi, Edoardo Sanguineti, Massimo Sani, Paola Scarnati, Rinaldo Scheda, Ettore Scola, Paolo Spriano, Gabriele Tanferna, Riccardo Tortora, Virgilio Tosi, Bruno Trentin, Luciano Vanni, Vincenzo Vita.

ti per analizzare il valore di bene culturale del film. Qualche anno dopo, nel 1980, l'Assemblea generale dell'Unesco stabilì che il cinema è un bene culturale; inoltre, ritenendo che ancora non fosse adeguatamente tutelato, raccomandò agli stati membri di adottare misure per la sua preservazione e per evitare ulteriori dispersioni. Misure che, com'è noto, in Italia sono state attuate solo nel 1999, con il Testo Unico sui beni culturali e ambientali, in cui anche il cinema viene finalmente tutelato. Negli anni in cui fu costituito l'Archivio, il tema della tutela del cinema come bene culturale circolava anche in Italia, ma era riferito in modo prevalente alle opere che godevano di considerazione artistica, cioè ai film di finzione. Rispetto a questo dibattito, la premessa allo statuto dell'Archivio estendeva il valore di bene culturale anche al documentario e alla documentazione audiovisiva. Una posizione certamente innovativa. Leggo nel dossier che avevate preparato per dare vita alla nuova istituzione: "Questa considerazione – già acquisita per i prodotti artistici finiti – deve essere estesa alle immagini appartenenti sia alla sfera dei prodotti di fantasia che a quella di documentazione del reale, utilizzata o no nei prodotti finiti, che abbiano una loro validità storiografica. Le immagini (registrate su qualsiasi supporto) – anche quelle scartate ('varianti'), anche quelle mai diffuse, anche quelle di attualità giornalistica – sono comunque il risultato di un lavoro umano, individuale e collettivo, che va salvaguardato in quanto tale; e possono costituire documenti preziosi della storia quotidiana degli esseri umani in ogni suo aspetto". Parole scritte sicuramente da Ansano Giannarelli, il quale non mancava di mettere in luce anche il paradosso per cui nell'epoca della "riproducibilità tecnica delle opere d'arte" andava verificandosi la dispersione e la perdita proprio di quelle produzioni culturali realizzate con le tecnologie della modernità, come il cinema e l'elettronica.

Paola Scarnati - Ansano era convinto – e noi con lui – che la battaglia per il riconoscimento del valore di bene culturale del documento audiovisivo comportava anche la necessità di responsabilizzare, su questo tema, le strutture pubbliche e private del settore, centrali e decentrate, e gli operatori culturali che vi lavoravano. C'era anche un'altra istanza, anch'essa innovativa, che volevamo approfondire e promuovere, e cioè che le immagini in movimento avessero, oltre che un valore artistico, quando c'era ovviamente, sempre un valore di conoscenza, il quale poteva concorrere all'analisi dei processi storici e fornire informazioni preziose sulla trasformazione della vita delle persone e dell'ambiente. Perciò si auspicava – con echi zavattiniani – una diffusione e un uso capillare dei prodotti au-

diovisivi da parte dei cittadini, e in particolare nelle scuole, anche per avvicinare i giovani, con spirito critico, ai mezzi di comunicazione. Lavorammo in questa direzione, una volta nato l'Archivio, ad esempio per promuovere l'utilizzazione delle immagini in movimento come fonti per lo studio e la ricostruzione della storia, pratica allora appena agli albori.

Ricordo che quando festeggiammo i dieci anni della costituzione dell'Archivio, nel 1989, Nicola Tranfaglia, che ne era diventato da poco presidente e che era professore di Storia contemporanea all'Università di Torino, coinvolse molti storici (Giovanni De Luna, Claudio Natoli, Carlo Felice Casula tra gli altri, oltre Peppino Ortoleva, collaboratore dell'Archivio già da tempo) affinché si rendessero conto dell'importanza di iniziare a studiare il documento audiovisivo come fonte per la storia, allo stesso livello dei documenti cartacei.

Un ulteriore elemento innovativo, presente anche nelle carte preparatorie alla costituzione dell'Archivio, è secondo me il valore autonomo che veniva attribuito alla "cinematografia di documentazione", fino a quel momento e anche dopo, a dire il vero, ritenuta interessante solo come serbatoio da cui attingere materiale di repertorio per i documentari o i programmi televisivi. Non a caso, la nuova struttura si proponeva non solo di conservare, catalogare e ampliare il proprio patrimonio con ulteriori acquisizioni, ma anche di incrementarlo, sia continuando il lavoro di documentazione audiovisiva, su cui insistevamo particolarmente, sia producendo nuovi documentari. In questa intenzione c'era ovviamente da chiarire i rapporti con l'Unitelefilm: non si trattava di farle concorrenza, ma anzi di essere il suo braccio destro nella raccolta, produzione e valorizzazione del patrimonio audiovisivo. Ci sembrava un lavoro fondamentale per arricchire l'Archivio e per caratterizzarlo, nel senso di approfondire quella vocazione originaria a essere il deposito in cui si raccoglievano le rappresentazioni audiovisive delle lotte operaie e delle loro organizzazioni.

Antonio Medici - È un'intenzione scolpita nella stessa denominazione della nuova struttura: Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio...

Paola Scarnati - Mi sono chiesta molte volte l'origine di questo nome, il quale nacque, credo, in modo spontaneo, quasi ovvio. Ci sembrava naturale che, volendo documentare e conservare per il fu-

turo la storia del movimento operaio, l'Archivio dovesse essere dalla sua parte, proporre il "punto di vista" di quella componente così importante della società. Nello scegliere quel nome e quell'impegno programmatico, nel conto c'era anche il fatto che la documentazione audiovisiva sul movimento operaio era ignorata quasi completamente dalle grandi istituzioni pubbliche, la Rai in primo luogo. Inizialmente ci pentimmo, invece, del termine "storico", perché creava confusione. Il termine "audiovisivo" non era ancora molto diffuso, e molti non capivano il suo significato, quindi finivano col chiamarci "Archivio storico", che proprio non ci piaceva, poiché negava il suo essere essenzialmente audiovisivo, cioè un deposito di immagini in movimento e di suoni.

Antonio Medici - *Il 28 gennaio 1980 l'Archivio, da poco costituito, è presentato presso la Federazione della Stampa da Cesare Zavattini, Giovanni Cesareo e Paolo Spriano. Zavattini espone la sua idea di fondo: l'immagine da sola non basta (alla memoria, al rinnovamento culturale, a una diversa informazione, ecc.), occorre un continuo confronto dialettico tra "accaduto e accadendo" e per questo confronto egli fa appello soprattutto ai giovani, auspicando il loro contributo creativo attraverso gruppi in ogni regione e città. "Gruppi minimi di ascolto", così li definisce, in grado non solo di far circolare i documenti d'archivio, ma di ridargli vita a contatto con i problemi del presente. Sembra una prefigurazione del Premio Zavattini, che stiamo realizzando da una decina d'anni, e che consente a giovani filmmaker di realizzare cortometraggi attraverso il riuso creativo del materiale d'archivio.*

Paola Scarnati - Le idee di Zavattini, che fu il primo presidente dell'Archivio, erano sempre molto interessanti e di grande stimolo per noi; purtroppo però l'Archivio, appena nato, non aveva ancora le forze per dar loro una piena attuazione. Riuscimmo a costruire ottime relazioni con gruppi presenti a Torino, dove operavano alcune realtà molto attive: presso la Camera del lavoro c'era un gruppo di cineamatori; c'era il Collettivo del cinema militante; c'erano l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza e il Museo del Cinema. Anche con Milano si svilupparono rapporti di collaborazione, in particolare con l'Associazione Filmmaker, di cui era presidente Silvano Cavatorta. A Brescia, collaborammo con la Fondazione Luigi Micheletti, costituitasi nel 1981, come raccolta di documenti, tra cui anche film, sul fascismo, l'antifascismo, l'industria e il lavoro. Molto

poco rispetto alle idee di Zavattini, ma tantissimo per le nostre forze.

Tra l'altro, dovevamo anche far fronte a una serie di problematiche sorte intorno al passaggio del patrimonio archivistico dell'Unitelefilm alla nuova struttura. Nel 1980, mi dimisi dalla società e terminò anche la presidenza di Maselli. Il PCI non era più interessato a sostenerne i costi, così l'Unitelefilm passò di proprietà a Luciano Vanni. A quel punto la questione della donazione dell'archivio si complicò, per diversi motivi, non ultimo per il fatto che Vanni non era più d'accordo sulla cessione del patrimonio. Alla fine, dopo estenuanti trattative, si giunse a un primo atto di donazione da parte del PCI, relativo a tutti i film documentari e ai materiali filmici realizzati direttamente dal partito, in tutte le sue articolazioni, dalla direzione nazionale alle organizzazioni periferiche. Inoltre il PCI cedeva all'Archivio le copie di tutti i film documentari avuti in dono in particolare dai paesi dell'Est. Successivamente, venne concordata anche una soluzione per il patrimonio prodotto dall'Unitelefilm: passava a essere gestito dall'Archivio, che però poteva utilizzarlo o cederlo per nuove produzioni solo per singoli brani, mentre i film nella loro interezza rimanevano nella disponibilità dell'Unitelefilm. Quest'ultimo atto fu sottoscritto il 23 marzo 1983, a casa di Zavattini.

Antonio Medici - *Scorrendo le attività realizzate dall'Archivio subito dopo la sua costituzione, non si ha l'impressione di un avvio lento, semmai, al contrario, d'impeto: rassegne, convegni, corsi di formazione, pubblicazioni, produzioni audiovisive. Vuoi ripercorre brevemente questa prima fase della vita dell'Archivio e ricordare chi, oltre te, era impegnato nelle tante attività?*

Paola Scarnati - La prima iniziativa che organizzammo si tenne all'Isola d'Elba, per due edizioni, nel 1980 e nel 1981. Si intitolava "Come una città rilegge la propria storia" e fu possibile realizzarla anche grazie al sostegno e alla collaborazione di Danilo Alessi, allora vicesindaco di Portoferraio, dove organizzammo una rassegna cinematografica e un convegno. Le proiezioni proponevano film che affrontavano gli anni 1936-1940, mettendo a confronto ciò che accadeva nella "grande storia", quindi ad esempio la guerra di Spagna raccontata dai più grandi cine-reporter, e ciò che accadeva negli stessi anni nella "piccola storia", in questo caso sull'Isola d'Elba, dove si celebrava, ad esempio, la festa dell'uva, promossa dal regime fascista per una grande operazione propagandistica, le cui immagini Mi-

chele Conforti e Gabriele Tanferna avevano trovato presso l'Istituto Luce. Quelle immagini suscitarono discussioni e scontri tra generazioni diverse: i giovani andavano scoprendo che la generazione dei padri o dei nonni aveva in qualche modo assecondato il fascismo. Fu un'iniziativa di grande partecipazione, con una festa da ballo finale nella Fortezza Medicea, che coinvolse tutta la cittadinanza di Portoferraio e anche quella dei comuni vicini. Da allora Danilo Alessi divenne – e lo è ancora – socio garante dell'Archivio.

Nel 1981 organizzammo, in collaborazione con l'Istituto Gramsci, anche un interessantissimo seminario dal titolo "Modello di Archivio audiovisivo", in cui intervennero tra gli altri Cesareo, Giannarelli, Bernardini, Riccardo Napolitano per l'ASAMO, Valerio Marino, conservatore dell'Archivio foto-cinematografico dell'Istituto Luce, Fernaldo Di Giammatteo, critico cinematografico e consulente della Regione Toscana. Tra i primi in Italia affrontavamo il problema del riconoscimento del documento audiovisivo come bene culturale, oltre a ribadire la necessità di costituire un sistema di archivi audiovisivi, mettendo in rete soggetti pubblici e privati. Gli interventi all'iniziativa furono poi pubblicati negli Atti del seminario, per consentire l'allargamento del dibattito e per una maggiore valorizzazione delle analisi compiute e delle proposte avanzate[4].

Altre due iniziative interessanti, che voglio ricordare, sono i convegni "L'immagine audiovisiva di un partito politico: il PCI", nel 1982, con gli interventi di Peppino Ortoleva, Lucio Villari, Francesco Barbagallo e Lino Micciché e "Cinema di guerra, cinema pace", nel 1984. Il primo si tenne a Roma e a Torino e fu anche l'occasione in cui producemmo un'antologia audiovisiva sul Partito comunista italiano, che poi ebbe un'ampia diffusione in videocassetta, perché raccontava una storia di grande attualità e interesse. Durante il secondo fu presentato, tra l'altro, il volume/catalogo *L'ultimo schermo: cinema di guerra, cinema di pace*, a cura di Ansano Giannarelli, Claudio Bertieri e Umberto Rossi, con la prefazione di Cesare Zavattini, che ancora una volta ribadiva l'importanza di uno strumento che poteva contribuire a far conoscere nelle scuole il valore della pace. Il libro, pubblicato da Edizioni Dedalo, conteneva le schede dei film

4. L'indice degli Atti e la relazione conclusiva di Giovanni Cesareo sono pubblicati al termine della prima parte di questo volume. Altri stralci e la copertina del volume sono nel contributo di Letizia Cortini nel presente volume.

di argomento bellico, con le indicazioni, particolarmente preziose, per rintracciarli.

Anche sul fronte delle produzioni audiovisive ci impegnammo con grande entusiasmo. Ad esempio, nel 1983 realizzammo *Una lunga memoria*, una video antologia di Stefano Satta Flores, con la canzone di Paolo Pietrangeli, che raccoglieva i documenti filmici sui più importanti avvenimenti del Novecento e della storia del Movimento operaio conservati dall'Archivio; dello stesso anno è il film di Ansano Giannarelli *Memoria presente. Ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista*, prodotto in occasione dell'anniversario del rastrellamento del Ghetto di Roma, nel 1943. L'anno dopo, sempre Giannarelli diresse il documentario *Roma occupat*a, prodotto in collaborazione con l'Istituto Romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza e l'Istituto Luce, con la consulenza degli storici Camillo Brezzi, Carlo Felice Casula, Simona Colarizi e Andrea Riccardi. Il film, a mio parere molto bello, racconta in modo semplice e chiaro i nove terribili mesi dell'occupazione nazista di Roma tra il 1943 e il 1944, utilizzando materiale d'archivio. La sua realizzazione, però, suscitò le ire di molti amici registi, perché Ansano si era "permesso" di riutilizzare scene tratte da *Roma città aperta* di Rossellini: tutti i discorsi sul riuso andavano bene se si trattava di film documentari, ma guai a riusare liberamente immagini "d'autore". Le discussioni furono roventi, ma difendemmo il film e l'operato di Ansano come esempio concreto di quanto avevamo sostenuto (e Zavattini per primo) sul riuso delle immagini filmiche. Ricordo ancora, per la loro importanza, almeno dal mio punto di vista, altri due esempi di produzioni audiovisive. Il primo riguarda la realizzazione di video lezioni su "Scienza e disarmo", nel 1985, in collaborazione con la Facoltà di Matematica e Fisica dell'Università La Sapienza di Roma, grazie all'impegno del prof. Carlo Bernardini, tra i fondatori dell'Archivio. Le lezioni, organizzate in due cicli di dieci interventi ciascuno, erano svolte dai più importanti professori di fisica della Sapienza (Amaldi, tra gli altri, oltre Giorgio Tecce, Francesco Calogero, Giorgio Fiocco, Roberto Fieschi, Bruno Rossi, Michelangelo de Maria, e molti altri.), filmate da Ugo Adilardi, Luigi Perelli, Guido Albonetti e Paolo Di Nicola. Furono anche distribuite in VHS, grazie all'accordo con la Nuova Italia e il suo direttore, Sergio Piccione, in centinaia di scuole italiane. Purtroppo gli originali di queste lezioni si sono molto deteriorati per il troppo uso. Il secondo esempio, sempre del 1985, riguarda le video lezioni dal titolo *I lavoratori dentro le*

innovazioni tecnologiche, in collaborazione con la FIOM-CGIL, diffuse in tutto il sindacato grazie all'impegno del nostro garante Sandro Bianchi. Sui temi del lavoro ricordo anche le ricerche su "I congressi sindacali nell'informazione radiotelevisiva" del 1985, "Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale" e "Audiovisivi e contratti di lavoro", quest'ultima realizzata per conto del Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro.

Da queste prime iniziative si intuisce chiaramente il lavoro politico-culturale che l'Archivio portava avanti, in coerenza con i presupposti su cui era nato e con gli obiettivi dichiarati nello statuto: la valorizzazione della memoria del movimento operaio ma anche l'indagine e la riflessione sui temi del presente, in particolare sul mondo del lavoro, senza dimenticare l'impegno per il riconoscimento della specificità del documento filmico negli archivi, del suo valore come bene culturale, della necessità di costruire in Italia un sistema o una rete di archivi audiovisivi e di cineteche. Dopo la costituzione della Fondazione, nel 1985, abbiamo continuato su questa strada, anche grazie al lavoro di un gruppo molto motivato e infaticabile, di cui facevano parte, oltre me e Ansano, Laura Arduini, Bruna Cecilia, Lucia Nisato, Paolo Di Nicola, e a cui fornivano una preziosa collaborazione Luciano Vanni e Edda Voir, che era la segretaria dell'Unitelefilm.

Nel 1995, in occasione del centenario della nascita del cinema, pubblicammo una *Guida agli archivi audiovisivi in Italia* a cura di Laura Arduini, con il contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Dipartimento per l'informazione e l'editoria e con il sostegno di MAP-TV, programma MEDIA dell'Unione Europea. Furono censiti in Italia più di duecento tra archivi, cineteche, luoghi di conservazione e uso dei documenti audiovisivi. Era un'iniziativa importante, che tendeva a far conoscere e a valorizzare tutte le forme di conservazione dei film, di qualsiasi genere e durata, una produzione che si configurava sempre come documento prezioso per la memoria storica del mondo contemporaneo. Nello stesso anno pubblicammo anche il volume *Il documento audiovisivo. Tecniche e metodi per la catalogazione,* in collaborazione con il Centro Audiovisivo della Regione Lazio: uno strumento innovativo, che conteneva, tra l'altro, le regole di catalogazione della Federazione Internazionale degli Archivi di Film (FIAF) per la prima volta tradotte in italiano. È un libro nato grazie alla perseveranza di Ansano e alla sua convinzione dell'urgenza e dell'importanza di una corretta catalogazione

del documento audiovisivo, a partire dalla sua specificità, non rilevabile con le tecniche tradizionali di descrizione riferite ai patrimoni bibliografici. La catalogazione era per Ansano lo strumento fondamentale per accedere ai documenti audiovisivi e alle informazioni che possono trasmettere, oltre che per consentirne la reperibilità, sia per la fruizione e lo studio, sia per sempre nuove utilizzazioni.

Antonio Medici - *Come nacque l'idea di trasformare l'Archivio da associazione a Fondazione riconosciuta? L'iter si concluse nel 1985 e fu l'occasione, tra l'altro, di un incontro tra due personalità eccezionali della storia del nostro paese, Sandro Pertini, allora Presidente della Repubblica, e Cesare Zavattini.*

Paola Scarnati - Nell'assemblea dell'Archivio del novembre 1983, che si svolse presso la sede della Nuova Italia (in viale Carso, a Roma) per discutere dell'attività dell'anno successivo, Carlo Bernardini, componente del comitato direttivo, propose la trasformazione dell'associazione in una Fondazione riconosciuta, motivando la proposta con la maggiore autorevolezza che l'Archivio avrebbe così acquisito. La sua proposta fu approvata a maggioranza.

In quella stessa occasione si decise di cambiare il nome omettendo il termine "storico", che ci aveva procurato già molti dispiaceri, perché spesso venivamo chiamati soltanto Archivio storico. Tra l'altro, il termine "audiovisivo" nella concezione di molti era inteso in modo riduttivo, come fosse riferito a un set di diapositive o a filmstrip. Anche i funzionari del Ministero dello spettacolo avevano questa concezione, tanto che nella presentazione di domanda di finanziamento prevista dalla legge chiesero di aggiungere nello statuto, dopo il termine "audiovisivo", la specificazione "e in particolare cinematografico", cosa che fummo costretti a fare, ovviamente alla presenza del notaio. Comunque da quel momento l'associazione si chiamò Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio.

Quanto all'iter per il riconoscimento della Fondazione, ci mettemmo subito al lavoro informandoci presso gli uffici della Prefettura di Roma, che ci demoralizzarono: per ottenere il riconoscimento, occorreva essere proprietari di un bene immobile, che ovviamente non avevamo. Avevamo però, secondo noi, un bene molto più grande e importante, il nostro patrimonio di film. Proponemmo quindi la presentazione di una perizia che documentasse l'enorme valore economico dei documenti filmici che avevamo. Ci mettemmo tutti a

lavorare come matti per redigere elenchi esatti del patrimonio, descrivendone con precisione i supporti (positivi, negativi, a 35 mm, a 16 mm, muti, sonori, colonne sonore, ecc.). Ansano scrisse una relazione dettagliatissima, con le indicazioni dei valori economici dei film, che complessivamente ammontava a sette miliardi e mezzo di lire. La relazione fu sottoposta al conservatore dell'Istituto Luce, Valerio Marino, affinché firmasse la perizia, cosa che fece dopo verifiche e controlli (e dietro lauta parcella, che quasi ci dissanguò). Quella perizia è conservata tra i documenti del riconoscimento della Fondazione.

A quel punto, con tutta la documentazione necessaria, presentammo la domanda di riconoscimento alla Prefettura, che la inoltrò al Consiglio di Stato. Questa era la procedura allora. Il Consiglio di Stato intervenne per suggerirci di modificare il nome rispetto all'associazione, ma noi spiegammo che volevamo essere proprio la continuazione dell'associazione, con gli stessi obiettivi e con lo stesso nome. Si aprì una negoziazione, e alla fine per non bloccare l'iter accettammo di aggiungere alla denominazione "Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio" il termine "Democratico", come parziale modifica. La pratica era quindi a posto, ma la Prefettura di Roma aveva il dovere di verificare presso tutte le Prefetture del paese se c'erano "pendenze". Fu per questo motivo che ogni tanto, in quanto segretario generale dell'Archivio, ricevevo delle telefonate (una decina in tutto) dagli addetti delle Prefetture italiane: all'inizio sobbalzavo per il timore che qualcosa non andasse bene, ma poi affrontavo queste indagini con più tranquillità, cercando di rassicurare l'interlocutore sui nostri ottimi propositi culturali e anche sulla nostra ricchezza!

Finalmente la nostra pratica fu inoltrata alla Presidenza della Repubblica per la firma del Presidente Sandro Pertini. Chiedemmo subito al Segretario generale della Presidenza, Antonio Maccanico, un incontro con Pertini in occasione della firma. La fortuna fu dalla nostra parte: Maccanico, che conosceva e aveva una grandissima stima della famiglia Giannarelli, ci aiutò a stabilire rapidamente un incontro tra il Presidente e Zavattini, Ansano e la sottoscritta. L'incontro fu indimenticabile: non so chi fosse più contento di conoscersi, se Pertini o Zavattini o entrambi; si facevano vicendevolmente grandissimi complimenti, ma erano così sinceri e divertenti. Regalammo a Pertini un album fotografico in cui c'erano, tra le tante, due fotografie di lui esule in Francia, che lo ritraevano mentre faceva il mu-

ratore, con in mano una cazzuola, sporco di calce. Erano fotografie in bianco e nero, appartenenti al fondo fotografico di "Vie Nuove", depositato presso l'Archivio, che Pertini non conosceva: fu quindi felicissimo di riceverle, per il periodo che gli ricordavano e di cui ci raccontò. Fu un incontro lungo e indimenticabile. Alla fine firmò il riconoscimento dell'Archivio in Fondazione, facendoci anche molti complimenti.

Era il 13 febbraio 1985.

Patrimoni audiovisivi: storia di un'utopia politico-culturale

Letizia Cortini

A Paolo Spriano, tra i fondatori dell'ASAMO, docente di Storia dei partiti politici alla Sapienza di Roma, con cui mi sono laureata nel lontano 1988 e a cui debbo l'amore per la storia politica contemporanea.

Ad Ansano Giannarelli, maestro e amico, a cui debbo l'amore per il cinema documentario e per la sua valorizzazione negli archivi, grazie al quale ho iniziato a lavorare presso l'AAMOD.

Relazioni

> *L'archivio non è soltanto documenti. Un documento solitario è appena un disorientato frammento di fatto. L'archivio è impastato di relazioni, rimandi, rinvii. Non esiste una linea retta verso la verità, ammesso che la verità esista. L'archivio può scaraventarti fuori di sé, lungo una pista di relazioni che attraversano lo spazio e il tempo. Il punto di partenza è noto, quello di arrivo quasi mai. Chi cerca [...] deve abbandonarsi a contaminazioni immaginifiche, saper guardare [...] inseguire appunto un sistema di relazioni che va oltre le gerarchie.* (Valacchi Federico, *Archivio: concetti e parole*, Bibliografica, Milano 2017)

Il contributo che segue è frutto dell'esperienza, dello studio, del lavoro da me svolti all'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico dal 2008 ad oggi (dal 2000 con collaborazioni occasionali non continuative). Ripercorrendo alcuni momenti della storia di questo istituto, nel testo sono affrontati temi specifici, necessariamente in modo parziale. La trattazione a volte potrà risultare frammentaria, per cercare di mettere a fuoco mano a mano le diverse questioni, in periodi storici e culturali differenti, nel tentativo, per quanto possibile, di far conoscere le modalità di approccio alle tante questioni e attività di questo istituto, specifiche e originali, sempre in un sistema di relazioni oltre le gerarchie, come si comprenderà più avanti.

* * *

Come già introdotto nel contributo di Paola Scarnati e Antonio Medici, ricorrono nel 2025 i quarant'anni dal riconoscimento dell'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (d'ora in avanti ASAMO) in Fondazione culturale, con DPR 13 febbraio 1985, che, in tale occasione, assume la denominazione di Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (d'ora in avanti AAMOD)[1].

In questo testo si propongono riflessioni sulle peculiarità culturali, storiche, progettuali, patrimoniali di questo istituto, cercando di metterle in relazione con alcune teorie e pratiche del presente, o dei presenti nel tempo. Si rinvia quindi alla pubblicazione, in calce, di pochi ma significativi documenti relativi alla sua fondazione e a pochi significativi brani di interventi pubblici e privati di alcuni fondatori. Le note di questo scritto vogliono fornire un apparato più approfondito di riferimenti bibliografici e archivistici, sebbene il testo possa essere letto agilmente, a scopo divulgativo, senza ricorrere, necessariamente, alla lettura contestuale delle note. Queste stesse possono essere oggetto di lettura a sé.

Altro intento del contributo è quello di fare emergere riflessioni e dibattiti, da parte di questo istituto, fin dalle origini antesignano e precursore di nodi teorici tuttora discussi e in parte irrisolti in ambiti diversi, tra cui quelli biblioteconomico e archivistico, cinetecario e museale. D'altra parte, si vogliono evidenziare le attività, i progetti, gli interessi di alcune persone in particolare, che hanno partecipato nel tempo a un'impresa unica e profuso un impegno forte e sistematico. Un impegno caratterizzato da entusiasmi, sentimenti, passioni, visioni, che hanno reso le attività e gli approcci politico-culturali dell'ASAMO prima e dell'AAMOD nei decenni successivi modelli unici di riferimento, a volte anche molto discussi all'interno degli stessi organi societari[2].

Tanti i temi affrontati sin dalla costituzione dell'ASAMO, associazione dal 1979, sebbene qui se ne citino solo alcuni: cinema e realtà; tecnica e cultura visuale; "cinema del reale" e documentazione

1. Per la storia di questo istituto e delle modifiche statutarie, si rinvia alla *Conversazione* tra Antonio Medici e Paola Scarnati, pubblicata nel presente volume.

2. I verbali dei consigli di amministrazione e delle assemblee dei garanti, dal 1989 a oggi, pur appartenenti alla parte di archivio considerato ancora corrente e non ordinato, sono consultabili su richiesta.

filmica sociale; studio della storia, politica e sociale, e fonti cinematografiche; educazione al cinema e scuola; produzione cinematografica "tradizionale" e produzione sperimentale; gestione di un archivio a base di film documentari, documentazione filmica e pratiche di trattamento e preservazione finalizzate all'ordinamento, ma soprattutto all'accesso al patrimonio; uso delle fonti audiovisive per la conoscenza storico-critica della società e diffusione della cultura cinematografica; preservazione in archivio di tutti i documenti filmici tra loro correlati, frutto di processi produttivi. Non da ultimo, l'AAMOD ha contribuito a sviluppare per primo in Italia il tema e la pratica del riuso creativo delle fonti audiovisive, a cominciare dal montaggio antologico (film compilation), non disgiunti dalle problematiche relative all'autorialità e ai diritti[3].

Dalla lettura di documenti e testi, molti dei quali inediti, conservati nelle carte degli archivi della società Unitelefilm (d'ora in avanti UTF) e dell'associazione ASAMO, nonché delle pubblicazioni di studiosi, autori e storici del cinema, storici contemporaneisti, letterati, giornalisti, sociologi[4], che hanno collaborato e partecipato alle

3. Si rinvia, per un approfondimento di questi temi, secondo una ricostruzione storica e teorica fino a oggi, alla seconda parte del presente volume; inoltre alla lettura degli Annali dell'archivio, pubblicati dal 1998 ad oggi e ad altre pubblicazioni, sempre di carattere monografico e a più voci/contributi. In tutti questi testi, trasversalmente, sono state trattate anche le questioni relative al riuso e al diritto d'autore. L'elenco delle pubblicazioni, alcune digitalizzate e scaricabili in pdf, è consultabile sul sito dell'AAMOD: www.aamod.it, in Attività > Pubblicazioni. Tutti i volumi a cura dell'AAMOD e prima dell'ASAMO sono reperibili presso la Biblioteca dell'AAMOD.

4. Le ricerche e le pubblicazioni sulla storia del cinema militante e dei suoi archivi e sulla storia dello stesso Archivio audiovisivo ASAMO, quindi AAMOD, sul rapporto tra storia, cinema e Partito comunista italiano, sono abbastanza recenti, a partire da *Vent'Anni*, Annali 2 della Fondazione AAMOD, Ediesse, Roma 1999, per arrivare a un nuovo interesse da parte soprattutto degli studiosi di storia contemporanea che hanno ormai sdoganato definitivamente l'uso delle fonti filmiche per lo studio e il racconto della storia. Il punto di vista, nell'analisi e nell'uso delle fonti del cinema politico e di "propaganda" dal secondo dopoguerra, è storico e sociale, più spesso legato alla storia dell'Italia dalla Resistenza alla fine della Seconda guerra mondiale, dalla ricostruzione fino alla fine della prima Repubblica. Si vedano i lavori di Giovanni De Luna, già garante della Fondazione AAMOD: *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano 2004, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2009, *La Repubblica del dolore*, Feltrinelli, Milano 2011, *La Resistenza perfetta*, Feltrinelli, Milano 2015, *La Repubblica inquieta. L'Italia del Dopoguerra. 1945-1948*, Feltrinelli, Milano 2017. Inoltre

attività di questo istituto, emergono diversi "primati". Ci riferiamo a delle "eccezionalità" relative alla formazione di un patrimonio unico e alla costituzione di una istituzione per raccoglierlo, preservarlo, incrementarlo, produrlo, usarlo, restituirlo alle comunità di militanza, tante e differenti per provenienze storico-sociali e territoriali, nonché politiche.

La scelta politica e culturale di questo istituto, in ambito non solo italiano, ma internazionale, è stata quella di abbracciare e promuovere la raccolta, produzione e tenuta, lo studio e l'uso dei documenti

---

gli studi di Pierre Sorlin, recentemente scomparso, amico e collaboratore di questa istituzione, legato in particolare a Paola Scarnati e ad Ansano Giannarelli. I testi e la bibliografia copiosi di Pierre Sorlin sono facilmente reperibili online. Si veda in particolare, per una sintesi dei suoi temi principali e per una maggiore attinenza con le fonti audiovisive di "non fiction" presenti presso l'archivio AAMOD: *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino 1999. Infine, si indicano gli studi più recenti, tra cui gli Annali dell'AAMOD, *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda. 1959-1979*, a cura di Medici Antonio, Morbidelli Mauro, Taviani Ermanno, Annali 4, Ediesse, AAMOD, Roma 2001; *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, a cura di Taviani Ermanno, Annali 11, AAMOD, Roma 2008; *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, a cura di Cortini Letizia, Effigi, Arcidosso 2013; Folens Chloé e Lancialonga Federico, «L'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico de Rome: une archive ouverte sur le xxe siècle», in *1895 revue d'histoire du cinéma*, 95, automne 2021, pp. 130-151; *Le lotte e l'utopia 1968-1970. Il progetto e le forme di un cinema politico/4*, a cura di Gazzano Marco Maria, Scarnati Paola, Taviani Ermanno, Effigi, Arcidosso 2021; ancora: Uva Christian, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano 2015; «The other Side of the Seventies. Media, politica e società in Italia», a cura di Frescani Elio e Palmieri Mariangela, in *Cinema e Storia*, Numero speciale, Rubettino, Catanzaro 2019; Fantoni Gianluca, *Italy through the Red Lens Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946-79)*, Palgrave Macmillan, Londra 2021; Palmieri Mariangela, *Schermi nemici. I film di propaganda della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano (1948-1964)*, Mimesis, Milano 2023; Ovidi Ottone, «Lotte sindacali e propaganda. Il caso della Unitelefilm di Roma», in *Sindicalismo, conflictividad y acción directa en las américas y europa, de fines del siglo XIX a los años 1980*, a cura di Gaudichaud Franck, Harter Hélène, Ramírez Antonio Ramos, Santalena Elisa, Ariadna, Santiago del Cile 2023, pp. 139-158. L'elenco non è esaustivo, importanti anche gli studi di Carlo Felice Casula, già garante e consigliere di amministrazione della Fondazione AAMOD, ad esempio: *Insegnare il Novecento. Chiavi di lettura e casi di studio con percorsi di storia e cinema*, Anicia, Roma 2014. Inoltre si vedano alcuni videoatti sul canale youtube dell'AAMOD, relativi a convegni su questi temi, tra cui *Immagini e immaginari del PCI. Autoritratti con la macchina da presa*. Il progetto e le forme di un cinema politico/5, 2021, https://youtu.be/VUlPCGDZSLA?list=PLr4dgCl4o5-xSC_JkS2vgPShK2uNujPHB

audiovisivi per costruire, mantenere, rendere riconoscibile e, si vorrebbe quasi dire, "inalienabile" la memoria, non solo visuale, delle militanze di sinistra[5]. Accanto e complementari a questa, il racconto, la rappresentazione, grazie al cinema, delle storie: dei movimenti operai e contadini; delle Resistenze in Italia e in altri paesi; del lavoro; dei movimenti collettivi, pacifisti, sindacali e politici di sinistra; delle lotte delle categorie sociali svantaggiate per la conquista dei diritti: di donne e uomini, minori, immigrati, militanti e non; delle lotte di liberazione dei popoli dal colonialismo; dei protagonisti della storia del socialismo, del comunismo, della democrazia. In primis la figura di Antonio Gramsci[6], modello e faro dal punto di vista ideologico, teorico, in particolare per molti intellettuali, di formazione marxista che hanno partecipato alla costituzione di questa istituzione[7]. Le idee e i concetti relativi all'intellettuale orga-

5. Calza, a tale proposito, una delle definizioni di memoria proposte dalla Treccani online: "In senso più ampio, si parla talora di *m. storica*, o *collettiva*, per indicare i valori che, derivanti dalla conoscenza della propria storia e dalla tradizione, costituiscono il patrimonio spirituale di un popolo (o anche di un gruppo, di una classe sociale) e gli danno coscienza della propria identità […]". Si veda la voce "Memòria" del vocabolario online della Treccani: https://www.treccani.it/vocabolario/memoria/ (u.c. gennaio 2025).

6. Nel patrimonio dell'AAMOD sono conservate le uniche immagini in movimento al mondo che ritraggono Antonio Gramsci al IV congresso del Comintern a Mosca, nel 1922, visionabili sul canale youtube dell'archivio, a questo link: https://youtu.be/n5a0qP3czno (u.c. febbraio 2025). I pochi metri di pellicola furono individuati da Paola Scarnati che ne ottenne copia durante una sua visita a Mosca presso gli archivi del Gosfilmofond.

7. L'elenco dei nomi è trascritto in uno dei documenti presenti nella seconda parte. Qui si fa riferimento in particolare alla figura di Ansano Giannarelli, Presidente dell'AAMOD dalla metà degli anni novanta del secolo scorso al 2004. Tra i più rigorosi e prolifici teorici a tutto campo, su ogni questione relativa all'uso politico del cinema, dalla sua produzione, collettiva, alla sua conservazione, al suo accesso libero. Le carte della UTF, dell'ASAMO e soprattutto dell'AAMOD (queste ultime al momento non ancora ordinate, come già scritto) sono ricche di suoi scritti, progetti, idee, relazioni, proposte, considerazioni, testi ancora in buona parte inediti. Un'attività intellettuale, che ne fa l'erede, in campo politico-cinematografico, se così possiamo esprimerci, dell'intellettuale organico di Gramsci, inoltre di consolidata formazione marxista, oltre che delle idee di Cesare Zavattini. Si rinvia per una ricostruzione della sua figura di studioso, regista, docente, saggista ad alcune pubblicazioni: Ganino Giovanni, *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli*, Tecom Project 2001, cui il preprint è consultabile, per gentile concessione dell'autore, con titolo provvisorio, a questo link: http://image.archivioluce.com/dm_0/IL/luceAamod/

nico hanno significato per molti studiosi, cineasti e storici legati a questa struttura, la presa di coscienza dell'importanza dell'uso della tecnica in quanto cultura, di benjaminiana memoria, declinata in chiave cinematografica, ovvero l'idea zavattiniana di poter agire nella e con la società grazie al cinema e ai suoi dispositivi tecnici e culturali "riproducibili" e "a portata di tutti", che si sono evoluti e trasformati nel tempo. Una presa di coscienza, da parte di fondatori, collaboratori e amici dell'ASAMO dell'importanza del cinema e degli audiovisivi[8] di ogni tipologia, generazione, linguaggio, di qualsiasi supporto e formato, a qualunque fase di realizzazione appartenenti, per raccontare, testimoniare, far sì che i film fossero e diventino agenti di storia, necessari per costruire e preservare l'Italia democratica, il diritto al lavoro, la Costituzione, per promuovere fortemente la pace e la solidarietà con e tra i popoli del cosiddetto Terzo mondo, dal secondo dopoguerra in poi. Tutto questo anche attraverso un uso "di guerriglia" dei dispositivi cinematografici, come propugnato da Cesare Zavattini, guardando anche alle esperienze e alle sperimentazioni delle avanguardie sovietiche[9]. Un attivismo cinematografico frutto di una stagione unica in Italia per la storia del cinema militante, documentario, dei movimenti, del cinema sperimentale[10], che ha visto protagonista proprio questo istituto, in cui lo

---

allegati/800/000/0239/800.000.0239.0002.pdf. Inoltre, si vedano: *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, a cura di Cortini Letizia, Annali 14, AAMOD, Effigi, Arcidosso 2011; *Cercando la rivoluzione. Ansano Giannarelli, i film, le idee*, a cura di Medici Antonio, Donzelli Editore, Roma 2014; *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli*, a cura di Medici Antonio, Lindau, Torino 2017.

8. Sull'uso dei due termini il dibattito è lungo, ma si vogliono indicare gli interventi, a tale proposito, di alcuni dei fondatori e amici dell'istituto nella prima iniziativa di studio pubblica: "Modello d'archivio audiovisivo", in particolare quelli di Giovanni Cesareo e Ansano Giannarelli, in *Modello d'archivio audiovisivo*, Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, Roma 1981.

9. Tra i registi delle avanguardie sovietiche, l'amato Dziga Vertov e la sua teoria della cinematizzazione del popolo, ripresa poi da Zavattini e dagli intellettuali e cineasti militanti italiani. Risale allo scorso anno la sesta edizione di un progetto speciale dell'AAMOD, ideato e curato da Paola Scarnati, insieme a numerosi studiosi, ricordato anche in altri contributi del presente volume: *Il progetto e le forme di un cinema politico*. Nel dicembre 2024 si è svolta l'ottava edizione, con convegni, seminari e rassegne cinematografiche dal titolo: "Da Kinoglaz a Youtube. Cento anni di militanza attraverso i media". In merito si rinvia al contributo di Dario Cecchi e Pietro Montani nel presente volume.

10. Purtroppo, il cinema militante, sperimentale, d'inchiesta, partecipato è ancora

stesso Pasolini ha "militato", partecipando, con i suoi distinguo, alla costituzione di questo patrimonio, e collaborando ad alcuni progetti della UTF[11]. Con lui numerose generazioni di cineasti, noti e meno conosciuti, che hanno continuato, fino a oggi, a guardare all'archivio come un punto di riferimento, non solo per la raccolta e la conservazione di un certo cinema, ma anche per progetti e iniziative finalizzati alla ricostruzione e raccolta di memorie, con la consapevolezza di produrre fonti sempre "attive", radicate concretamente nella società, nella realtà, così come propugnato dai fondatori[12].

Militanza, perseveranza, visioni

Chi scrive pensa che le fonti del cinema di militanza, tra le altre caratteristiche, siano create da chi guarda e riprende, partecipando attivamente ed emotivamente a ciò che sta rappresentando e che vuole rappresentare, raccontare. È quasi un approccio "amatoriale", da amatore, nel senso anche di colui che ama ciò che rappresenta. La mappa non è il territorio, così il film che ritrae "il reale" non è il reale, ma nel caso di questo cinema, si confonde con esso, almeno con una porzione, secondo un punto di vista consapevole e appassionato … Le fonti audiovisive di militanza hanno inoltre un legame speciale con i territori, con le comunità ai margini, di qualunque tipo, con le periferie del mondo, sia perché, più semplicemente, li rendono visibili da invisibili, rispetto ad altre fonti "governative" e istituzionali, sia perché i loro produttori si mescolano con le persone, dando voce, corpo, spazio alle tante umanità e alle questioni sociali, ai luoghi mai rappresentati, con uno sguardo obliquo, spesso

poco studiato dall'accademia, a parte alcuni rari studi, più avanti citati. Per esempio, è assente nella interessante pubblicazione: Nuovi scavi: il patrimonio 'non-theatrical' e 'non-broadcast' in Italia (1965-1995) a cura di Diego Cavallotti e Lisa Parolo, in *Immagine - Note di storia del cinema*, n. 20, 2019.

11. Per una ricostruzione delle attività di Pasolini all'interno della Unitelefilm, nonché per conoscere la sua partecipazione a progetti di documentazione cinematografica, si consulti il primo volume della collana Quaderni, dedicato al film di Carlo Di Carlo, *Pier Paolo Pasolini*, a cura di Letizia Cortini, Gabriele Ragonesi, Paola Scarnati, Effigi, Arcidosso 2024.

12. Si vedano i contributi di Giovanni Cesareo, pubblicati su *Modello d'archivio audiovisivo*, op. cit., pp. 11-23 e pp. 83-88.

condiviso con gli altri "attori sociali". Territori marginali e periferie, per rimanere in Italia, che dal secondo dopoguerra in poi, con la stagione del cinema neorealista, con l'uso del cinema documentario, con il diffondersi del cinema dei movimenti e della documentazione filmica, hanno una loro rappresentazione filmica, una loro storia, anche grazie agli archivi dove sono custoditi.

Gli obiettivi e le visioni urgenti degli intellettuali fondatori dell'ASAMO, con il coordinamento di Paola Scarnati, si riassumono, dunque, nella produzione e nell'uso politici del cinema e dell'audiovisivo, utopicamente al di fuori delle esigenze di mercato, ovvero al di fuori delle logiche dell'industria del "grande" cinema, delle società di produzione e di distribuzione commerciali. Accanto a ciò, "il resto", a partire dai dibattiti sulla conservazione, sulla catalogazione, sul riuso… Tra le specificità principali del patrimonio, proprio le fonti filmiche "non finite", termine privilegiato da Ansano Giannarelli per indicare i documenti cinematografici realizzati a scopo di documentazione, di testimonianza, senza necessariamente essere finalizzati alla produzione di un film "finito"[13]. Un "archivio

13. Come riportato in diversi contributi di Ansano Giannarelli, il termine "non finito" e "finito" si riferiscono allo stato del prodotto, del frammento, del girato cinematografico, audiovisivo, a seconda delle fasi del processo produttivo a cui appartengono, inoltre se questi documenti abbiano percorso tutte le fasi, fino all'edizione del film "finito" e distribuito. Per quanto riguarda questo istituto i "non finiti" assumono delle specificità uniche, non assimilabili al "semplice" girato, perché si tratta perlopiù di documentazioni filmiche di "attualità", come erano chiamate per esempio dalla UTF, prodotte per rimanere tali, con valore di testimonianza e denuncia, di sguardo diverso sulla realtà, quindi realizzate non necessariamente per essere utilizzate per un film di montaggio. Si trattava soprattutto di "Attualità", la cui produzione e distribuzione, soprattutto nei paesi socialisti dell'ex Unione Sovietica, erano coordinate da Paola Scarnati. Una tipologia di film "emanazione della realtà", che probabilmente si potrebbe inserire nel quadro teorico proposto da Giovanna Fossati, del documento/evento, contestualmente, nelle cornici del film come originale, perché tratta di film prodotti e subito entrati in un archivio, aggiungiamo, "vivo", sviluppati e stampati, a volte riusati in più copie e, in quest'ultimo senso, tipologia di film come dispositivo, perché documenti che prevedevano a monte la partecipazione alla produzione non solo dei cineasti, ma dei militanti stessi, ripresi e spettatori al tempo stesso, inoltre prevedendo il loro eventuale riuso da parte di attori sociali diversi. Per la nuova teoria archivistica del patrimonio cinematografico, che fa capo alle teorie soprattutto di Giovanna Fossati, questa tipologia di film "frammento", "non finito", quasi sempre unico, non è contemplata. Ci vorrebbe forse una nuova Brighton dedicata a questi materiali, per poter far visionare, indagare e far riflettere gli studiosi, gli storici, gli archivisti proprio su questi film in cui contenuto, forme, supporti sono

necessario", da salvaguardare soprattutto per i suoi contenuti storici, sociali, politici, di "altra/contro informazione", con il progetto rivoluzionario di tentare di realizzare una cultura, o più culture, alternative a quelle ufficiali.

Illuminanti in tal senso le parole e le riflessioni scritte nel 1980 da Cesare Zavattini, in occasione della presentazione pubblica dell'archivio neocostituito, di cui si riporta il testo nella seconda parte.

È bene sottolineare che i film, i loro testimoni, gli esemplari, i frammenti, i documenti correlati, sono stati considerati all'AAMOD non in chiave esclusivamente di produzione e uso militante, ma fonti sulle quali esercitare un'analisi critica, una riflessione su come descriverle e trattarle, al tempo stesso documenti da tutelare e far conoscere per il loro valore, in termini di testimonianza visiva e di contenuto, soprattutto. I dibattiti e le riflessioni dei tanti intellettuali, studiosi di diverse aree disciplinari (altro carattere di eccezionalità), legati alla storia di questo patrimonio, hanno evidenziato, già all'interno della UTF, la convinzione e la volontà, già dagli anni settanta del secolo scorso, di preservare tale documentazione proprio perché testimonia con un suo linguaggio specifico, con la profondità di campo che la contraddistingue, che restituisce la definizione di tutti i piani dentro una inquadratura, nonché con uno sguardo autoptico, anche l'importanza dello studio trasversale e multidisciplinare della società, politico, antropologico, scientifico, storico, filosofico, urbanistico, artistico.

---

strettamente intrecciati, così le caratteristiche tecniche e culturali, dalla pellicola all'analogico, al digitale. Materiali documentari che assomigliano, per molti versi, ai film amatoriali, ai frammenti dei film di famiglia, per i quali già lo studioso Paolo Caneppele ha più volte lanciato l'appello alla loro considerazione e salvaguardia nella storia della tutela e del trattamento in archivio di queste fonti. Proprio le loro caratteristiche di film di militanza portano con sé anche lo svelamento negli archivi, in questo archivio, delle loro molteplici variazioni di materia, tecnica, linguaggio, contenuto, assemblaggio, riuso della stessa pellicola, spesso scarsa qualità dei supporti originali di registrazione, comportando oggi questioni complesse di identificazione, di tracciamento e scavo, di ricostruzione, digitalizzazione, restituzione. Non c'è dubbio che sempre più anche questo archivio cinematografico si caratterizza a pieno titolo come un laboratorio di ricerca, le cui indagini e gli studi riguardano documenti in cui le pratiche di *reenactment* nascono fin dalla prima realizzazione dei film, con le operazioni di sviluppo e stampa, e si ripropongono durante il periodo analogico fino al digitale, precorrendo le questioni legate alla transizione al digitale. Sul cinema e i patrimoni cinematografici negli archivi nell'era del *digital turn* si veda Fossati Giovanna, *Film Heritage Beyond the Digital Turn* (Oratiereeks; No. 572), University of Amsterdam, Amsterdam 2017.

Se non fossero oggi disponibili alla consultazione, all'accesso, al loro utilizzo i documenti filmici di questo istituto, nonostante le tante difficoltà, compresi i fondi di carte, anch'essi mantenuti quasi integralmente, ordinati o in fase di ordinamento (altro carattere di eccezionalità), sarebbe facile attribuire ancora a questi materiali "semplicemente" l'etichetta di documenti di propaganda – fonti in ogni caso fondamentali per lo studio della storia contemporanea-.

Il punto di vista sul senso del fare e promuovere luoghi di produzione/conservazione e sull'uso del cinema e di un archivio di cinema, per i fondatori, tra cui per primo, nonché primo Presidente, Cesare Zavattini, è sempre stato chiaro e netto. Za e gli altri intellettuali hanno continuato a ribadire, nel tempo, le necessità di un cinema utopico e di un archivio dichiaratamente politici, partecipati, collettivi, di guerriglia, rivoluzionari, aperti, riproducibili per l'uso creativo, sempre dal basso... una concezione di archivio futuribile, tuttora non compresa fino in fondo, con la rivendicazione implicita proprio della non neutralità del punto di vista e al tempo stesso della necessità di un approccio metodologico, secondo criteri condivisi, cercando, tra tanti ostacoli, di non derogare alla pratica di identificazione e descrizione al fine di rendere accessibili quei patrimoni, considerati essi stessi invisibili, spesso "scarti", nella e dalla storia del cinema, alla stregua delle categorie sociali che hanno rappresentato e che rappresentano, tanto più da proteggere e valorizzare.

Archivio dell'archivio, tra contraddizioni e nuovi propositi

Se pensiamo al dibattito attuale, in diversi ambiti disciplinari, intorno al concetto di "archivio", sull'uso e la gestione di un archivio che custodisce fondi e documentazione relativi in particolare alle fonti audiovisive, ci accorgiamo di quanto rimangano tuttora irrisolte questioni che l'ASAMO e l'AAMOD, almeno in parte, trattarono sin dalle origini. Per esempio, tra le prime discussioni con esiti sorprendenti per la modernità di pensiero, il tema della selezione:

> Quella della selezione dei materiali da conservare, dei criteri cui questa selezione può ispirarsi. Sì, è vero, di primo acchito si sarebbe portati a dire che bisogna cercare di conservare tutto, perché tutto domani può risultare utile. Ma questa sembra davvero un'utopia. Qui, peraltro, può profilarsi un rischio: se si pensa, genericamente, che si deve conservare tutto, e poi, ovviamente, non vi si riesce, quel

che si afferma nella pratica quotidiana è la scelta di fatto, cioè la più arbitraria delle scelte. Allora, fermo restando che è giusto tenere a conservare il più possibile, mi chiedo se non sia più produttivo accettare esplicitamente l'arbitrarietà, cioè avere coscienza che, rispetto al tutto, ogni scelta finisce con l'essere un arbitrio: dunque, ciò che conta è aver chiare e render chiare le motivazioni di questo arbitrio, cioè i criteri in base ai quali si sceglie[14].

È probabilmente vero, alla luce di quanto finora scritto, che un istituto con queste vocazioni, con tali intenti e aspirazioni, sia nato e continui a svolgere le sue attività, almeno fino alla rivoluzione digitale che lo investe cogliendolo "impreparato" negli anni novanta[15], con l'idea di preservare innanzitutto i contenuti, ai fini in particolare della ricerca storica, sottovalutando purtroppo l'obsolescenza e il degrado dei supporti[16]. Scelte che si inseriscono nel contesto di

14. «Conclusione di Giovanni Cesareo», in *Modello di archivio audiovisivo*, op.cit., pp. 85-86.

15. All'epoca non erano ancora intesi sullo stesso piano contenuti e supporti. Gli investimenti delle poche sporadiche risorse hanno finito per privilegiare, per vocazione storico-politica, le attività di descrizione dei contenuti, ovvero quanto rappresentato, mediato, colto in termini di testimonianze visive e registrato su supporti, che già in origine mostravano la loro fragilità. Purtroppo, come si tornerà a scrivere, dai primi anni duemila fino al 2014 l'archivio ha attraversato una delle crisi più gravi della sua storia. La carenza di un quadro teorico e di nuovi paradigmi sulle pratiche di conservazione e restauro, che andavano in quel periodo evolvendo piano piano anche in Italia, a cui si aggiunge la mancanza di risorse e di possibilità concrete di potersi dedicare a una preservazione attiva e dinamica del patrimonio, al passo con l'evoluzione tecnologica, ha segnato e continua tuttora a segnare pesantemente sui ritardi in termini di interventi mirati e sistematici, nonostante un'inversione di tendenza dal 2017, circa la quale più avanti si tornerà. Sulle problematiche e le sfide dell'era digitale per gli archivi di "audiovisivi" si rinvia al contributo di Iervese Vittorio nel presente volume *Born Digital: quali archivi per le immagini del presente?*.

16. Nella prima metà degli anni novanta, fino alla fine del decennio, ci fu una prima attività di telecinema in archivio, per cui la maggior parte dei materiali finiti su pellicola della UTF, furono riversati su videomagnetico, Betacam sp. Purtroppo la scelta di mettere in sicurezza in tal modo il patrimonio storico della società non si rivelò, in questo come in altri istituti, fino all'inizio delle pratiche di digitalizzazione, efficace a fini conservativi. Sicuramente, per la consultazione dei film, non più direttamente su pellicola, aiutò a preservare, in parte. Alla diffusione, dai primi anni duemila, delle pratiche di digitalizzazione, a fini di valorizzazione, ma anche di preservazione e di restauro nelle cineteche e all'archivio storico Luce, non potè partecipare l'AAMOD, per mancanza di mezzi e risorse. Sporadici, sebbene anche questi antesignani, furono i progetti di

un periodo della storia della tutela dei patrimoni audiovisivi che non metteva al primo posto e non considerava ancora urgente e necessaria, per esempio, la salvaguardia dei supporti a passo ridotto dei film documentari, le pellicole 16 e 8 mm, tanto meno i supporti videoanalogici, nonché i film girati e di documentazione.

Scelte ribadite dalle presidenze successive a quella di Cesare Zavattini, per esempio dallo storico Nicola Tranfaglia, Presidente dell'AAMOD dall'aprile del 1988. In un suo contributo, che in parte si riporta in calce, insieme ad altri, nel 1991 sottolinea l'importanza dei film come fonti per la storia, accennando al dibattito in corso allora anche tra gli studiosi italiani, quindi la necessità della catalogazione soprattutto dei contenuti del film in archivio, tenendo conto dei loro contesti storico-produttivi, della specificità dei linguaggi e delle forme. Insiste, anche, sul riconoscimento del film come bene culturale, sulla necessità di proporre agli istituti, pubblici e privati, custodi di patrimoni cinematografici, la costituzione di una rete e soprattutto un lavoro condiviso per un modello di schedatura, di descrizione analitica degli audiovisivi. Temi successivamente ampliati e portati avanti dal suo successore alla Presidenza dell'AAMOD, Ansano Giannarelli, a metà degli anni novanta[17].

"restauro" di alcune pellicole, in collaborazione con la Cineteca Nazionale fino ai primi anni duemila. Anche questi, però, attenti, per primi, al recupero e al restauro di film documentari, di cui ancora ci si occupava poco, quali, uno per tutti, restaurato nel 1996, *Giorni di gloria* del 1945, sulla Resistenza e la liberazione in Italia dal nazifascismo, regia di Luchino Visconti, Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis, Mario Serandrei, film patrimonio dell'umanità, cinema di "non fiction". Seguì per l'AAMOD il periodo più buio e a rischio commissariamento, se non di chiusura e smembramento dell'archivio, che corrispose, all'incirca, al decennio 2004-2014. Tutte le attività di inventariazione e preservazione si fermarono, il personale si ridusse all'osso, mancavano drammaticamente le risorse, i magazzini dove erano conservate le pellicole si allagarono con perdite soprattutto dei nastrini sonori, ma non solo. Inoltre, i conflitti interni furono numerosi, tra cui quello che divise nettamente i garanti di allora tra chi era d'accordo ad affidare il patrimonio all'Archivio dell'Istituto Luce e chi si opponeva. Pur prevalendo la scelta di resistere, con l'Istituto Luce iniziò una collaborazione molto stretta che è andata a mano a mano ampliandosi su diversi progetti (dal fare rete e usare la medesima piattaforma, condividendo standard e scelte di descrizione per il trattamento del cinema di non fiction, alla partecipazione ai progetti sul riuso).

17. Si veda Tranfaglia Nicola, «L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», in *Passato e Presente. Rivista di storia contemporanea*, numero 26, nuova serie, Ponte alle Grazie, Firenze maggio-agosto 1991, pp. 133-139. Durante la sua presidenza fu organizzato, a dieci anni di distanza dal primo convegno ASAMO,

L'AAMOD fu investito, come riportato anche in nota 15, soprattutto dall'inizio del nuovo millennio, da una lunga crisi, che non condizionò, nonostante tutto, l'attuazione di iniziative e di pratiche importanti[18]. Per esempio, nel primo decennio del duemila è iniziato il lento recupero della biblioteca specialistica, successivamente entrata in SBN, quindi l'avvio dell'ordinamento delle carte storiche dei diversi fondi, il ritorno delle collezioni fotografiche all'archivio, dopo quasi 15 anni di gestione presso una società esterna in outsourcing, l'apertura alla formazione degli studenti in archivio, grazie a convenzioni con diverse Università e a stage mirati e impegnativi. Fondamentali alcune iniziative di raccolta e valorizzazione della fotografia[19], anche in questo caso con pratiche efficaci di *public history* ante litteram. Ultimo, ma importantissimo, l'ingresso di nuove risorse umane, competenti nel trattamento scientifico del patrimonio cinematografico con il ri-allestimento di un piccolo ma efficiente laboratorio, dotato di passafilm funzionanti e di strumenti ad hoc per l'identificazione e il restauro delle pellicole… dopo anni, purtroppo, di un ricorrente abbandono. Si tratta di figure professionali con una formazione solida, strutturata e mirata, inesistente fino ad anni recenti in Italia, grazie al diffondersi, finalmente anche nel nostro paese, dagli anni duemila, di un'attenzione alla materialità degli oggetti, ai manufatti fisici, alle teorie dell'archeologia dei media insieme al consolidarsi del rapporto tra studiosi di cinema e

Modello di archivio audiovisivo, un secondo convegno su analogo tema, con successiva pubblicazione degli atti, con titolo provocatorio: Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *L'audiovisivo è un bene culturale? Il bene culturale audiovisivo nell'epoca della sua riproducibilità di massa*, Roma, 27-28 novembre 1991, Più Voci (atti di seminari e convegni), Roma 1992. Si ricorda che il riconoscimento di bene culturale al film, come alla fotografia, è arrivato in Italia solo alla fine del 1999.

18. Qui si fa riferimento in particolare alle attività e alle iniziative riguardanti i patrimoni archivistici e la biblioteca dell'istituto. Per quanto riguarda progetti importanti e permanenti, consolidatisi, a mano a mano, dal periodo della crisi in poi, quali il Premio Zavattini, Unarchive, L'Aperossa, le forme di un Cinema politico, si rinvia ai testi presenti nel volume.

19. Di grande impatto sociale nel territorio laziale, il progetto di raccolta, tramite il coinvolgimento delle scuole delle province della regione, *Famiglie Laziali*, a cura di Gabriele D'Autilia, realizzato tra il 2006 e il 2009, che ha portato alla realizzazione del portale, tuttora attivo dal 2010 e molto esplorato, www.fotofamilia.it. Tra le iniziative collegate, alcune mostre fotografiche e un convegno. Il progetto si è concluso con la mostra al Vittoriano nel 2012 e la pubblicazione di un catalogo.

archivisti di cinema, necessari anche per padroneggiare la transizione dall'analogico al digitale. L'istituzione di corsi di laurea specifici, anche in Italia, hanno esteso l'esperienza della "scuola di Bologna", con nuovi paradigmi teorici, oltre che pratici e concreti. Ci si riferisce in particolare all'unica laurea magistrale dedicata alle *Scienze del patrimonio audiovisivo e dell'educazione ai media* dell'Università degli studi di Udine, oltre che al corso triennale in *Conservazione e Management del patrimonio audiovisivo* del Centro sperimentale di cinematografia a Roma, purtroppo tuttora non equiparato a una laurea triennale. Entrambi gli indirizzi di studi risalgono all'ultimo decennio e le istituzioni di riferimento operano in un contesto internazionale di studi e formazione. Anche all'Università Tor Vergata di Roma è attivo da qualche anno un insegnamento specifico, con l'allestimento di laboratori di restauro per il film e per la fotografia.

Dal 2017, grazie ai bandi biennali ministeriali a sostegno della digitalizzazione e del restauro dei patrimoni cinematografici, pubblicati in tre edizioni con varie proroghe, a seguito di un lavoro intenso in collaborazione con i laboratori di Cinecittà Digital, dal 2017 al 2023, è stato possibile scansionare, secondo standard tecnici indicati per la prima volta da un decreto ministeriale, quindi mettere in sicurezza, almeno la metà del patrimonio storico su pellicola. I progetti e le relazioni su queste attività sono liberamente consultabili presso la sede dell'archivio.

Dalle difficoltà della preservazione alle battaglie per la tutela del bene audiovisivo, documento storico e archivistico

Facendo un passo indietro, si vuole tornare a ribadire come, in generale in Italia, negli anni novanta del secolo scorso e nei primi del duemila, si fosse lontani da un'idea urgente di preservazione del film e di un certo cinema in particolare, soprattutto quello documentario, non considerato importante alla stregua di quello di finzione, ovvero del cinema spettacolo, cinema come opera, come prodotto industriale e commercialmente redditizio[20]. A partire dall'impegno specifico in

20. Con ritardo, e solo parzialmente, anche a causa della mancanza di risorse economiche, professionali, tecniche, nonché di strumenti e infrastrutture che ha colpito l'Archivio soprattutto nel decennio citato nelle note 15 e 16, l'istituto ha affrontato le attività

archivio di Ansano Giannarelli[21], dalle sue riflessioni sul trattamento di tutta la documentazione filmica, di ogni generazione e di qualunque tipologia, appartenente a qualunque fase del processo produttivo, è diventata fondamentale all'AAMOD l'attività di catalogazione, ai fini non solo della conservazione, ma della stessa necessità di testimonianza e di esistenza di tutti i documenti, da rendere liberamente accessibili per restituire la memoria del cinema militante.

Un atteggiamento che ha determinato un'altra grande battaglia politica dell'archivio. L'ASAMO, preceduto dalle riflessioni delle persone che già all'interno della UTF, negli anni settanta del Novecento, lavoravano per la salvaguardia dell'archivio della società, è stato forse l'istituto primo in Italia, probabilmente in Europa, a mettere in pratica, con i pochi mezzi e le poche risorse a disposizione, quell'articolo 1 dello Statuto della FIAF (Federazione internazionale degli archivi di film), scritto già nel 1938, ma ampliato nelle versioni successive dello statuto fino all'edizione del 2021[22]. Articolo tanto

---

di recupero fisico del patrimonio cinematografico. A questo si aggiunge un'altra questione, ben evidenziata da Diego Cavallotti, Denis Lotti e Andrea Mariani, a proposito della sostenibilità materiale dell'archivio, questione verso cui l'attenzione da parte di studiosi e archivisti: "consente di esaminare criticamente le scelte che, fino a quel momento, sono apparse obbligate: finanziamenti ai piccoli archivi elargiti per 'organizzare eventi' a discapito del sostegno diretto ai processi di conservazione passiva e attiva; ritmi di lavoro dettati da progetti a scadenza a detrimento della stabilità contrattuale degli operatori, all'interno di dinamiche paradossali per cui si sceglie di precarizzare i contratti di chi dovrebbe occuparsi della trasmissione del patrimonio a lungo termine – un compito che, al contrario, richiederebbe continuità; la preminenza accordata alla produzione di copie d'accesso utilizzabili per le proiezioni [organizzazioni di festival e rassegne, ndr.] a danno del sostegno economico alla catalogazione, senza la quale ci si trova di fronte a interi *corpora* digitalizzati consultabili in maniera poco agevole", ovvero quanto è accaduto e continua per alcuni versi ad accadere in questo istituto come in altri. Si veda Cavallotti Diego, Lotti Denis, Mariani Andrea, «Dalla vaga suggestione al reperto censito. Note per una storia del cinema e dei media attraverso gli archivi», in *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, a cura di Diego Cavallotti, Denis Lotti e Andrea Mariani, Meltemi, Milano 2021, p. 20.

21. Per una presentazione a tutto tondo del contributo di Ansano Giannarelli in diversi ambiti, a partire dalla militanza in questo archivio audiovisivo, si veda il saggio di Silvia Savorelli nel presente volume.

22. By 'film' is meant a recording of moving images, with or without accompanying sounds, registered on motion picture film, or on any other medium now known or to be invented. The aims of the Federation shall be as follows: a) to promote the collection and preservation of films, as works of art and/or as historical documents; b) to facilitate the collection and preservation of documentation of all kinds relating to

citato, ma ancora non del tutto applicato, che non prevede alcuna distinzione di genere, alcuna gerarchia nel salvaguardare il film, da intendersi come qualsiasi registrazione di immagini in movimento, con o senza sonoro, su qualsiasi supporto, attuale o da inventare. È stato di fatto il primo istituto a condividere con la FIAF, e con qualche pioniere del cinema delle origini – basti pensare a Bolesław Matuszewski nel volume più volte citato –, il valore di documento storico di qualunque tipologia di immagine in movimento, quindi lo statuto di bene culturale per il film. Inoltre, il primo a sottolineare l'interesse della documentazione altra, correlata, fondamentale per gli studi non solo di cinema, ovvero l'importanza delle carte, fotografie, di ogni altro documento all'interno di un "archivio d'impresa" quale quello di una società di produzione, o personale e privato quale quello di un autore di cinema (come sappiamo, gli autori, quando parliamo di cinema, sono tanti, certamente non solo il regista). Un istituto che ha immaginato sin da subito il suo patrimonio in relazione e all'interno di una rete, di un vero e proprio "ecosistema" di patrimoni, ovvero di un sistema di archivi e cineteche, con la finalità di costruire insieme modelli, buone pratiche, metodologie[23].

---

the above; c) to encourage all countries to create and develop film archives dedicated to the safeguarding of the national and international moving image heritage, and to bring such organisations together; d) to develop co-operation between its affiliates and ensure the international availability of films and documents; e) to promote film art and culture and encourage historical research into all aspects of the cinema". Si consulti il documento citato, FIAF Statutes e Rules, April 2021 edition, Incorporating amendments ratified by the FIAF General Assembly on 22 April 2021, FIAF 2021: https://www.FIAFnet.org/images/tinyUpload/2021/04/STATUTESandRULES_2021_final.pdf. In una prima bozza di statuto, del 1978, del futuro ASAMO, si indica già tra i presupposti alla base della fondazione del nuovo organismo, la consapevolezza che il film abbia valore di bene culturale, ribadito nella versione definitiva dello Statuto, allegato all'Atto costitutivo, come di seguito riportato nella seconda parte del contributo, datati 20 novembre 1979.

23. Ricordiamo ancora che una delle prime iniziative del neocostituito ASAMO, nel 1979, è stata la promozione di un seminario di studi, in cui furono coinvolti i rappresentanti delle cineteche, degli archivi Rai, di altri archivi, svoltosi a Roma, il 28 aprile 1981. Gli atti furono pubblicati dall'ASAMO nel settembre 1981: Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, *Modello d'archivio audiovisivo*, op. cit. È interessante sottolineare come le prime iniziative di questo istituto, le riflessioni, le proposte riguardavano anche un nuovo paradigma tecnico-culturale, ovvero la diffusione/rivoluzione dei dispositivi video analogici, dalla strumentazione, alla materialità dei nuovi supporti da preservare, dopo l'uso produttivo, anche in tal caso ribadendo

Anche per fini relativi alla distribuzione e allo scambio del patrimonio filmico in Italia e all'estero, presso sezioni di partito, alle feste dell'Unità, nelle associazioni e nei cinema militanti, nei paesi dell'Est Europa, nel Sud America, in Africa e nei paesi asiatici, ma anche presso i festival e le rassegne dedicate al cinema documentario, i materiali cartacei, prodotti in tali occasioni, quindi correlati alle attività di produzione e diffusione, sono conservati quasi integralmente. Sono stati, fino al 1989, ordinati insieme alle carte di altre società, come quelle dell'archivio di Libero Bizzarri e della sua società di produzione, la Egle cinematografica; quelle della REIAC film e delle sue società; di Antonello Branca e delle diverse società del cineasta; ovviamente dell'ASAMO e della UTF.

Lo sottolineiamo di nuovo: ancora meno della preservazione dei formati substandard, a passo ridotto, dei film documentari, dei girati, si pensava alla salvaguardia della documentazione di altra tipologia, pur se correlata, parafilmica o extrafilmica, non filmica, come è tuttora chiamata[24]. Peccato che tante istituzioni e tanti studiosi oggi

---

la loro peculiarità di documenti storici, con proprie specifiche caratteristiche logico-espressive. Si vedano i diversi contributi nel citato testo. Purtroppo negli ultimi anni il divario tecnologico cresce e sta causando una frammentazione di mission, policies e attività, dove gli archivi con meno risorse restano spesso soli e indietro nelle pratiche di trattamento dei patrimoni, rispetto a quelli sostenuti fortemente dal Ministero - Direzione generale cinema e audiovisivo.

24. I nuovi studi di cinema dagli anni ottanta, dopo il celebre congresso della FIAF a Brighton nel 1978, ma in senso molto più ampio solo dagli ultimi anni, soprattutto in Italia, hanno riconsiderato l'importanza della documentazione legata alle produzioni cinematografiche e agli autori di cinema, in particolare del periodo del muto - nessuna tipologia di documenti correlati alle immagini esclusa. Si veda in particolare, per un punto della situazione, il saggio di Venturini Simone, «Archivi», in *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, a cura di Fabio Andreazza, Carocci, Roma 2022, pp. 157-168, inoltre il volume *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, a cura di Diego Cavallotti, Denis Lotti e Andrea Mariani, Meltemi, Milano 2021. Come in seguito sottolineato, questa fioritura di nuovi studi ha comportato e comporta, in alcuni casi, un approccio metodologico, secondo chi scrive, in alcuni casi parziale e frammentario, che sembrerebbe, a volte, confondere le collezioni museali con gli archivi, i materiali presenti in biblioteca e trattati di conseguenza, con quelli archivistici, soprattutto non tenendo sempre conto dei contesti più generali (storici, sociologici, economici), nonché dei processi produttivi e dei soggetti produttori degli archivi di cinema, da considerare organicamente e in modo correlato. Tuttora incerta, nella comunità degli studiosi, la condivisione di un metodo chiaro in merito alla critica delle fonti audiovisive, così come sembra incerto il riferimento imprescindibile all'uso proprio del metodo storico per la loro analisi; continua a es-

non le ricordino più, o ignorino queste battaglie, è il caso di chiamarle così, promosse da una struttura quale l'ASAMO, al di fuori dei riflettori del "grande" cinema, degli studi concentrati soprattutto sul cinema con la C maiuscola, dal periodo del muto in poi.

Tra le iniziative di avanguardia intraprese, espresse in pubblici seminari, conferenze, dibattiti, anche in tal caso, durante la pionieristica Presidenza di Giannarelli, sono da citare il censimento delle realtà audiovisive, della tipologia di patrimoni, la possibilità di accesso, oltre che l'indagine, tramite questionari mirati, sulla cultura visiva, sulla consapevolezza nel mondo archivistico e biblioteconomico dell'importanza delle fonti audiovisive e dei loro patrimoni, sulle metodologie di descrizione[25]. Iniziative che in parte hanno continuato a essere svolte anche nel periodo più difficile della storia di questo istituto, con l'organizzazione di alcuni convegni di risonanza nazionale, sempre preceduti da inchieste e questionari su diversi aspetti teorici relativi alla memoria audiovisiva, all'uso delle fonti audiovisive nelle Università e nei più disparati corsi disciplinari, sul rapporto tra scrittura, creatività e immagini in movimento.

Altra importante scelta di questo istituto: dai primi anni novanta,

---

sere carente, spesso, la pratica in archivio di una ricostruzione storica dei contesti produttivi e dei soggetti produttori delle diverse fonti, legate da vincoli necessari, che non escluda l'analisi dei contenuti, che viaggiano insieme a tutti gli elementi prodotti durante la realizzazione di un progetto di film, di qualunque "genere". Interessante, dopo anni di distanza dalle prime teorie di Ansano Giannarelli sulla documentazione prodotta durante le fasi di realizzazione di un film, il manuale di Caneppele Paolo e Lotti Denis, *La documentazione cinematografica, ovvero le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Persiani, Bologna 2014.
La svolta del *material turn* e la stessa "indisciplina" dell'Archeologia dei media ha intuito ed evidenzia come sia necessario tenere presenti i processi nello studio di scavo dei reperti, anche digitali, considerati nella loro materialità, nel tempo e sempre più nello spazio, e tra loro correlati. Si veda il volume di Jussi Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma 2019, in particolare i capitoli 5 e 6.

25. Per una ricostruzione di queste iniziative e dei temi connessi si veda un mio contributo: Cortini Letizia, «Patrimoni audiovisivi in Italia: criticità e proposte di valorizzazione per un sistema di archivi», in *Archivi & Computer. Automazione e Beni Culturali*, Anno XV, 3/2006. Il testo è consultabile in preprint a questo link: https://fontivisive.wordpress.com/strumenti/testi-esame/. Si rinvia, in merito alle attuali buone pratiche nel trattamento degli archivi audiovisivi e all'importanza dei censimenti e delle metodologie di analisi: Catanese Rossella, Paolo Lisa, «Censimento degli archivi e dei fondi di video arte e film d'artista in Italia», in *Scrivere la storia, costruire l'archivio*, op. cit., pp. 209-222.

nell'ambito di incontri scientifici sulla catalogazione/descrizione dei materiali di collezioni o di fondi di cinema, l'AAMOD ha cercato di proporre il metodo archivistico per un trattamento organico, il più rispettoso possibile della sedimentazione originaria delle fonti di un fondo cinematografico. Giannarelli è stato il primo in Italia, come già scritto, a proporre il recupero scientifico di ogni documentazione prodotta durante le fasi di realizzazione di un film, indicando, per ciascuna, tutti i documenti prodotti, di ogni tipologia, dall'appunto iniziale di un'idea, scritto a mano su un foglietto, ai materiali pubblicitari per la diffusione del film e oltre[26]. Si immagina che Giannarelli, proprio per questo, non avrebbe denominato queste fonti "extra filmiche", termine forse oggi un po' abusato per tutto quello che non riguarda prettamente il manufatto filmico[27]. Ai fini del processo di realizzazio-

26. Si veda Giannarelli Ansano, «I documenti cartacei nel processo produttivo filmico», in *Archivi & Cultura,* XXXV 2002, Il centro di ricerca, Roma 2002, pp. 101-122. Ma queste sue riflessioni ricorrono anche in appunti e testi non pubblicati precedenti. Nello stesso numero della citata rivista anche il testo di chi scrive: Cortini Letizia, «L'importanza dei fondi cartacei e del loro trattamento negli archivi cinematografici», inoltre Lombardi Maria Luisa, «Cinema in archivio, Introduzione», in *Archivi & Cultura*, op. cit., pp. 123-147. Su questi temi, si veda, inoltre, lo studio successivo di Caneppele Paolo e Lotti Denis, *La documentazione cinematografica, ovvero le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Persiani Editore, Bologna 2014.

27. Giannarelli ha per esempio utilizzato il termine "non film" non riferito alle carte o altri documenti, ma, in modo provocatorio, al film documentario e di documentazione, per distinguerlo dal film spettacolo, prodotto industriale con finalità non di critica, ma economiche. Si veda il contributo di Silvia Savorelli in questo volume. A proposito della terminologia in discussione, in altri ambiti si continua a fare confusione, a utilizzare neologismi, o a ripristinarne altri, con il rischio di focalizzarsi sul particolare specifico, perdendo di vista i contesti più generali. Se la rinnovata e sacrosanta attenzione alla materialità degli oggetti e a tutti gli elementi e tracce, relativi alla storia di una copia o, meglio, di un esemplare di film su quel tale supporto, e su tutti quelli a esso legati, da una parte è fondamentale per un corretto recupero e studio secondo i metodi di indagine e scavo di tradizione archeologica, dall'altra, lo si vuole ribadire ancora, il rischio è quello di perdere di vista il contesto più generale, a favore a volte di uno specialismo tecnico eccessivo, per quanto necessario. Progetti estremamente accurati e metodologicamente corretti, dal punto di vista anche dell'indagine sulla materialità delle fonti e sulla loro storia nel passaggio al digitale, in termini di percezione, rilocazione, rimediazione, nei diversi contesti culturali, potrebbero portare a trascurare altre problematiche legate alla concretezza e alla realtà della conservazione di patrimoni molto vasti, vari, complessi negli archivi cosiddetti "di cinema". Si pensi, per esempio, alla questione fisiologica della "perdita", quella del patrimonio "sommerso", finanche a quella della necessità di uno scarto. Bisognerebbe evitare la trappola dell'utopia del tutto tenere e

ne di un film, di qualunque genere, compiuto o meno, tutta la documentazione prodotta riguarda il film ed è il film. Inoltre, si deve ad Ansano e ai confronti, a volte accesi, con la sottoscritta, l'idea di poter ordinare i fondi archivistici di privati, società cinematografiche e registi, seguendo le metodologie archivistiche, considerando al tempo stesso i contesti e le fasi dei processi produttivi, i documenti prodotti durante tali fasi, quindi restituendo tale "quadro" di processo di sedimentazione, durante l'ordinamento[28].

Un ordinamento secondo il metodo archivistico si ritiene possa essere tuttora molto efficace. In merito, per esempio, al "dibattito sul rapporto tra conoscenza storica del cinema e archivi", Simone Venturini constata come le difficoltà di riassumerlo "si devono alle trasformazioni attraversate dal concetto di archivio e dalle sue fenomenologie documentarie; alla sua pluralità interpretativa, che ne fa quasi un campo disciplinare a sé stante (c'è un metodo archivistico, una storia dell'archivio, un oggetto di riflessione teorica)…"[29]. La disciplina archivistica è un campo specifico, con metodologie e concetti chiari e, più che a sé stante, ingloba tutte e tre le pratiche indicate dallo studioso, che non sono da considerarsi separate, o diverse nel tempo. Naturalmente ogni archivio presenta delle caratteristiche di aggregazione e sedimentazione specifiche, che non inficiano, tutta-

---

conservare, rintracciare, suddividere e collegare, considerare e trattare nel migliore dei modi, anzi, verrebbe da scrivere, "nel migliore dei mondi possibili". Sulle questioni relative alla terminologia, ma anche sulla questione della selezione e del sommerso, nelle scelte di digitalizzazione e nelle pratiche di preservazione, si veda l'efficace testo di Dagna Stella, «Tre parole sugli archivi: digitalizzazione, restauro, valorizzazione», in *Scrivere la storia*…, op. cit., pp. 239-254.

28. Tale proposta è stata da me elaborata in chiave archivistica e pubblicata nel contributo «Profondità di campo e sguardi multipli. Il ruolo dell'archivistica nella valorizzazione degli archivi filmici d'impresa», in *Dall'archivio alla comunicazione d'impresa*, Quaderni della Fondazione Piaggio, I/2007, Pisa 2007. È stata quindi messa in pratica in particolare durante l'ordinamento dell'archivio della REIAC Film, soprattutto per le carte relative alla produzione dei film *Non ho tempo* e *Sierra Maestra*. Due film la cui copiosa documentazione ha consentito di ricostruire tutte le appartenenze, derivazioni, relazioni dei documenti durante le diverse fasi di realizzazione. Rimane la questione, purtroppo, delle risorse in termini di professionisti e di tempo per poter trattare a questo livello la documentazione. Il fondo REIAC carte ha l'inventario consultabile online: http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/tree/documenti/IL0000000002/IL0000000005?currentlevel=0&level=1&limit=20&start=0.

29. Si veda Venturini Simone, «Archivi», in *Fare storia del cinema*, op. cit., p. 157.

via, le metodologie di recupero e ordinamento. Inoltre, l'archivistica da decenni si occupa anche dei materiali audiovisivi. Risultano sempre valide, a tale proposito, le riflessioni di due tra i massimi studiosi italiani di archivistica. Ci riferiamo a Paola Carucci e ad Antonio Dentoni Litta, amici dell'ASAMO e dell'AAMOD, con cui, fin dalla sua costituzione, hanno collaborato, riflettuto, attuato progetti e pubblicazioni tra gli anni novanta e il primo decennio del duemila.

Nel 1991, Paola Carucci, intervenendo all'importante convegno organizzato dall'AAMOD, a dieci anni di distanza dal primo, Modello d'archivio audiovisivo, del 1981, anche in questo caso precursore di tematiche di là a venire, dal titolo, allora provocatorio: "Il documento audiovisivo è un bene culturale?", 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 a quelle fonti per le quali siano applicabili i principi essenziali elaborati per gli archivi tradizionali[30].

Elencava, quindi, 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 [quindi un vincolo, ndr] tra le unità che compongono l'insieme della fonte[31].

---

30. Carucci Paola, «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.

31. *Ibidem*. Sul documento audiovisivo come opera/prodotto/documento, quindi come fonte d'archivio, sulle metodologie di recupero e catalogazione, si rinvia al sempre valido saggio di Ansano Giannarelli, «La descrizione del film», in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, a cura della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, dell'Assessorato alle politiche della cultura del turismo e dello spettacolo e del Centro Audiovisivo Regione Lazio, 1995, volume fondamentale per la storia della tutela di questi beni, nonché frutto di un

Sulla questione dell'opportunità di considerare anche le fonti e i patrimoni audiovisivi, in quanto prodotti su supporti di tipo specifico, documenti d'archivio o meno, è intervenuto, come segue, 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[32].

altro primato dell'AAMOD che, in tale testo, dopo averle tradotte, pubblicò le prime regole di catalogazione del film della FIAF. In realtà con i *new film studies*, di pari passo con lo sviluppo e il diffondersi in Italia dell'archeologia dei media, è subentrata una "nuova teoria archivistica" riferita alle pratiche di ricerca, secondo un paradigma indiziario di identificazione, confronto e relazione, ricostruzione delle diverse varianti e versioni dei film, dei vari testimoni, ai fini del loro restauro, ma anche della loro storia di manufatti, fondamentali per la scrittura di tante storie: delle industrie cinematografiche, della tecnologia, dei dispositivi, dei processi di produzione, della storia delle pratiche di montaggio e di edizione, della storia di linguaggi e delle rappresentazioni del film. Giovanna Fossati, ragionando in particolare sull'"ontologia del film", propone così la sua "nuova teoria della pratica archivistica cinematografica", grazie alla quale ha identificato "un certo numero di cornici", ovvero quadri teorici importanti ai fini delle pratiche di preservazione dei film in archivio. In merito alle cornici in cui inquadrare il film in un archivio, si rinvia al citato contributo di Giovanna Fossati, *Dai grani ai pixel – Il restauro dei film nella transizione dall'analogico al digitale* (traduzione a cura di Rossella Catanese), Persiani editore, Bologna 2021, in particolare il paragrafo *2.1. L'ontologia del film tra realtà e mente*, pp. 157-182.

32. *Archivi sonori*, Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995), Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Pubblicazioni degli archivi di Stato, Roma 1999, pp. 140-141. A questo proposito una considerazione, speriamo non ingenua, sui documenti digitali. Chi scrive ritiene che anch'essi sono il frutto dell'attività di un soggetto produttore, pubblico o privato che sia, di processi, per quanto più complessi e di maggiore difficoltà di gestione, attraverso l'uso di nuovi dispositivi, ma pur sempre identificabili, così come i loro contesti di provenienza, anche se ricostruibili con grande fatica. Le regole di trattamento dei documenti digitali non variano rispetto alla documentazione

Per rimanere nell'ambito della produzione cinematografica, lo si vuole sottolineare ancora, l'archivistica consente la contestualizzazione, la ricostruzione delle provenienze di ogni singolo documento, la pertinenza, la garanzia della "tracciabilità", dell'individuazione del legame tra tutti gli elementi, sia audiovisivi sia di altra tipologia, derivanti da un progetto e dallo sviluppo delle sue fasi successive[33]. Garantisce i legami in orizzontale e in verticale secondo un vincolo necessario, tra tutte le unità/prodotti/documenti, frutto delle attività dei soggetti produttori[34].

---

analogica. Anche la convergenza, l'ibridazione dei linguaggi e dei media non muta l'approccio al loro trattamento e riordino, a prescindere dalla loro natura e tipologia. Indubbiamente, alle difficoltà di trattamento si aggiunge quella della conservazione e dei dispositivi di conservazione per gli apparati documentari. Si veda, in merito a tali questioni il progetto internazionale Interpares, qui presentato: https://poloarchivistico.regione.emilia-romagna.it/notizie/archivio-news/2019/gli-archivi-digitali-e-le-sfide-della-conservazione-20-anni-di-interpares (u.c. maggio 2025).

33. Sempre in merito al concetto di archivio, inclusivo delle fonti audiovisive, quindi sul trattamento di queste ultime, la sottoscritta ha più volte affermato, in diversi interventi e contributi, l'importanza della figura dell'archivista, sottolineando che proprio la formazione teorica, oltre che pratica, in questa disciplina, sia da ritenersi, soprattutto per l'ordinamento e il trattamento descrittivo, come: "la più adeguata per restituire in modo esaustivo anche i contesti storico-produttivi di tali patrimoni e i legami tra i documenti. La catalogazione dei documenti audiovisivi è una delle attività principali nel trattamento delle immagini, fisse e in movimento. Per trattamento di tali fonti si intendono le attività di identificazione, descrizione e archiviazione, conservazione, digitalizzazione, valorizzazione, gestione di tali materiali. Un buon sistema di catalogazione dei documenti audiovisivi dovrebbe essere in grado non solo di descrivere dal punto di vista identificativo, del contenuto e dei linguaggi specifici, ma anche di documentare, correlare, rendere esplicite tutte le operazioni relative al loro contesto di produzione e al loro uso/riuso. Dovrebbe essere in grado di contestualizzare i documenti all'interno del processo di realizzazione da cui provengono, tenendo conto degli elementi fisici prodotti nelle fasi di tale processo, anche di tipologie documentarie differenti, quindi in grado di correlare, effettuare rinvii e rimandi e di "seguire" la storia di tali fonti nelle loro "vite future", in altri ambiti e contesti". Si vedano in parte le slide preparate per l'intervento *L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e il progetto Tape*, nell'ambito del seminario *Tutelare e conservare gli audiovisivi*, Centro di fotoriproduzione legatoria e restauro, Roma, 17 febbraio 2005. Le slide sono visionabili qui: https://slideplayer.it/slide/13187794/, inoltre il testo di Cacciani Patrizia e Cortini Letizia, «Foto e Film: un corso per archivisti di audiovisivi», pubblicato sul portale *Luce per la didattica*, 29 luglio 2024, consultabile a questo link: https://luceperladidattica.com/2024/07/29/foto-e-film-corso-per-un-archivista-di-audiovisivi/ (u.c. marzo 2025).

34. Tali metodologie, seppure chiare, non evitano la complessità e le difficoltà degli interventi di recupero e trattamento di questi patrimoni. Conforta sapere che tali prati-

Verso alcune "conclusioni"

Quando l'ASAMO è nato, i fautori della conservazione e della produzione di materiali audiovisivi documentari, in stretto rapporto con la realtà, con l'urgenza dell'inchiesta e della conoscenza secondo punti di vista diversi da quelli delle istituzioni di governo, pur non conoscendo inizialmente le metodologie archivistiche, intuitivamente hanno conservato la maggior parte della documentazione anche car-

---

che siano state adottate anche di recente per l'ordinamento di un archivio quale quello della società cinematografica Cristaldi, come descritte nel contributo di Corsi Barbara e Verrini Sara, «Inventariare il soggetto produttore», in *Scrivere la storia, costruire l'archivio*, op. cit., pp. 70-79. Ma probabilmente ci sono molti altri casi, non tutti noti od oggetto, al momento, di studio e condivisione grazie a pubblicazioni specifiche, mentre sarebbe importante proprio una maggiore e intensa attività di restituzione di tante pratiche, concrete, di riordino di archivi "di cinema". La letteratura, almeno in Italia, continua a essere scarsa. Va sicuramente citato, alla luce di quanto finora scritto, un progetto di ricerca all'avanguardia in Italia, promosso dall'Università di Udine e dall'Università di Viterbo, attualmente in corso, che affronta, una serie di questioni, come abbiamo argomentato, rimaste ancora in sospeso: "SAFE – *the SustainAbility of italian Film hEritage: Archival Infrastructures, Digital Preservation, Stewardship Strategies* indaga la sostenibilità del patrimonio cinematografico italiano non- fiction e non-theatrical. Condotto in collaborazione con più archivi del segmento, una comunità quotidianamente impegnata nell'affrontare questioni di grande complessità e diversificata al proprio interno: da un lato allineata a standard internazionali o parte di federazioni riconosciute, dall'altro e non di rado ai margini di procedure e quadri istituzionali, legislativi e governativi, un complesso di archivi che dà origine a un approccio diversificato ai protocolli di conservazione e accesso e al manifestarsi di differenti soggettività e sensibilità patrimoniali e culturali. SAFE mira a delineare una gestione responsabile del patrimonio cinematografico considerato e a immaginare narrazioni e strategie sostenibili. Un approccio collaborativo, paritario e inclusivo orientato in direzione di un concetto più ampio di patrimonio cinematografico e storia del cinema e di scambio e condivisione di conoscenze archivistiche, storiche e scientifiche in un quadro etico, transnazionale e transculturale". Il progetto è finanziato dall'Unione Europea – Iniziativa NextGeneration EU – missione 4. Dal sito del progetto: https://safe-project.uniud.it/il-progetto/ (u.c. marzo 2025). Gli intenti meritevoli di questo progetto probabilmente faranno i conti anche con le condizioni concrete in cui versano i patrimoni cinematografici e audiovisivi nel nostro paese, con un sommerso preponderante nei magazzini non a norma nella maggior parte degli istituti di conservazione. La mancanza di risorse specifiche da dedicare anche alla ricerca e alla progettualità purtroppo inficia e condiziona le pratiche di preservazione, le buone pratiche. Chi scrive ritiene che del condizionamento a norma dei patrimoni cinematografici debba farsi carico lo Stato, non solo quindi con campagne di digitalizzazione, ma anche con la costruzione di depositi ad hoc, magari di concentrazione in aree strategiche lungo il nostro paese, dal Nord al Sud.

tacea, per esigenze certamente anche strumentali, distributive. Hanno sedimentato, come si è scritto, ogni tipologia documentaria in base ai progetti filmici, creando aggregazioni all'interno di fondi, dove successivamente è stato possibile individuare serie, unità archivistiche, distinguere bene i soggetti produttori, pur in assenza di un titolario di classificazione. Si tratta di un archivio nato, d'altra parte, con la consapevolezza che nessun progetto filmico avrebbe mai potuto essere chiuso, ovvero nessun "affare" concluso[35]. Anche a questo si deve l'attenzione dell'istituto a una organizzazione attenta alla prolifica produzione dei propri materiali documentari, almeno fino agli anni di quella lunga crisi, citata, che corrispondono non a caso al post rivoluzione digitale, dalla fine degli anni novanta al primo decennio del duemila.

Diventa importante, dunque, proporre gli atti fondativi di questo "archivio". Lo vogliamo sottolineare ancora, di un istituto che ha per primo, nel nostro paese, promosso il dibattito sulla fonte audiovisiva come bene culturale[36], come documento storico, strumento di critica e conoscenza sociale. Non ha finalizzato, in quanto "archivio" le sue attività solo, o soprattutto, sugli aspetti della conservazione, come già evidenziato, anche per la mancanza drammatica di risorse, con i pro e i contro che tale scelta ha comportato; una struttura che

35. La sottoscritta tiene anche a ricordare, come scritto in passato, che per quanto riguarda fondi di imprese e di autori di cinema, gli archivi non attraversano quelle fasi che conducono dall'archivio corrente, all'archivio di deposito, all'archivio storico, fino alla chiusura delle pratiche e la loro messa a disposizione, tramite l'ordinamento, degli studiosi. Gli archivi e la produzione documentaria relativa a progetti filmici, mediali, rimangono sempre aperti, non esauriscono mai i propri "affari" sia dal punto di vista conservativo, sia dal punto di vista di uso culturale, di riuso produttivo. Anche su questo aspetto si scopre la capacità anticipatoria dei fondatori, tra cui Dario Natoli che afferma nel 1980: "bisogna accettare l'ipotesi che l'utilizzazione (cioè il mondo in cui si tende a utilizzare immediatamente il materiale conservato) è l'unico modo ragionevole di muoversi in un processo permanente, mai chiuso, di acquisizione, di ricerca, di verifica". Si veda «Intervento di Dario Natoli», in *Modello d'archivio audiovisivo*, op. cit., p. 34.

36. Sorprende ascoltare contributi in seminari e convegni, o leggere testi, in cui oggi si attribuisce "la qualificazione del film come bene culturale a Belgrado (1980) e Venezia (1981)", ignorando, probabilmente, che sin dalla seconda metà degli anni settanta i cineasti e gli intellettuali che gravitavano e lavoravano alla Unitelefilm, quindi all'ASAMO, già avevano avviato il dibattito in Italia sul riconoscimento di bene culturale al film. Si rinvia oltre ai documenti qui pubblicati, al testo *Modello d'archivio audiovisivo*, op. cit., dove in quasi tutti i contributi si trovano riferimenti proprio al film come bene culturale. Questione anticipata nella prima bozza dello Statuto dell'ASAMO, redatta nel 1978, conservata nelle carte della Unitelefilm. Si veda nota più avanti.

ha scelto di promuovere piuttosto gli interventi di militanza, l'approccio storico e sociologico, inoltre il coinvolgimento dal basso, in ogni suo ambito, compreso quello della conservazione/catalogazione, con la necessità dell'impegno su fronti ritenuti strategici per la tenuta di una società democratica, come più volte indicato, che ha prodotto tanti sorprendenti progetti, la maggior parte dei quali non realizzati, o solo in parte. Un "modo" di operare del neonato "archivio" che, con lo sguardo di oggi, si prefigura, a ben leggere, vedere e ascoltare, precursore delle metodologie della *public history*, disciplina nata in Italia solo di recente,[37] finanche di alcune prassi della storia orale[38]. Tra i primi progetti all'avanguardia in termini di meto-

37. Nella seconda edizione del *Manifesto della Public history italiana* si leggono intenti e finalità che in buona parte coincidono con gli scopi statutari e costitutivi dell'ASAMO, "messi a fuoco" quasi 40 anni prima, come si vedrà più avanti.
"L'AIPH ha tra i suoi scopi:
- la promozione della conoscenza storica e delle metodologie della ricerca storica presso pubblici diversi favorendo il dialogo multidisciplinare;
- la valorizzazione di pratiche ed esperienze relative alla storia che puntano sul coinvolgimento attivo di gruppi e comunità anche nel mondo digitale;
- la promozione e la valorizzazione di ricerche storiche condotte tramite il coinvolgimento di diversi pubblici;
- la costruzione di archivi partecipati, anche con l'emersione di nuove fonti;

[…]

- la valorizzazione del patrimonio storico, culturale, materiale e immateriale del paese, in ogni sua forma;
- l'offerta di competenze professionali per la risoluzione di problemi del presente;
- l'attivazione di pratiche di *public history* e di *citizen science* che prevedano la condivisione dell'autorità e delle conoscenze insieme ad altri professionisti e/o alle comunità;
- la promozione, conservazione, valorizzazione del patrimonio storico materiale e immateriale insieme e per le comunità di eredità;
- favorire la conoscenza e l'accesso alle fonti a tutti i pubblici;
- la promozione dell'utilizzo della *public history* nell'ambito didattico, sia nello specifico insegnamento della storia, sia come strumento trasversale di educazione alla cittadinanza, all'intercultura, all'inclusione;
- lo sviluppo della *public history* come strumento per la formazione degli insegnanti e degli educatori;
- lo sviluppo della *public history* come strumento di mediazione culturale per dare voce alle minoranze e alle comunità marginalizzate." Tucci Walter, *Il Manifesto della Public History Italiana*, sul sito omonimo dell'associazione, 3 gennaio 2024, http://aiph.hypotheses.org/3193 (u.c. febbraio 2025).

38. Interessantissimi numerosi progetti dell'ASAMO, a cura, per esempio, di Ansano Giannarelli, di Virgilio Tosi, di Peppino Ortoleva, di Michele Conforti, relativi, nella

dologie di raccolta e restituzione delle fonti su alcuni temi specifici, si vuole ricordare, solo a titolo di esempio, *Una sequenza lunga dieci anni. L'immagine audiovisiva dei partiti e movimenti della nuova sinistra in Italia (1968-1977)*, ricerca a cura di Peppino Ortoleva, del dicembre 1983. Si trattava di "una produzione audiovisiva (cinematografica e videomagnetica) dei diversi movimenti politici extrapartitici di sinistra che hanno animato la vita italiana dal 1967 al 1977". Il progetto prevedeva, oltre la raccolta e la produzione di film, la realizzazione di una serie di "rassegne organiche ai fini anche di un'analisi e una riflessione a diversi livelli: storica, sociale ed estetica". Citiamo, inoltre, il progetto, che è stato realizzato, *Come una città rilegge la propria storia*, di Ansano Giannarelli e Michele Conforti, promosso dal Comune di Portoferraio nel 1980: una rassegna cinematografica dedicata agli anni 1900-1940, che ha previsto molte altre attività. Si trattò di organizzare una serie di spettacoli cinematografici accompagnati da materiali audiovisivi di inquadramento storico, scelti tra i materiali del patrimonio dell'ASAMO. Film la cui diffusione è continuata anche successivamente, nelle scuole. Le reazioni dei cittadini, degli spettatori sono state positive e molto partecipate, caratterizzate da confronti/scontri tra vecchie e nuove generazioni. L'iniziativa ha avuto un seguito l'anno successivo, con la "rilettura" della storia dell'isola d'Elba nel decennio 1940-1950 attraverso le fonti audiovisive. Ma in tal caso, essendo minori i film attinenti, si

loro complessa articolazione, anche alle modalità di raccolta di videotestimonianze, di videointerviste. Si indica già allora il sistema della registrazione videoelettronica come il sistema più efficace: "L'elettronica leggera oggi permette una compiutezza di linguaggio audiovisivo, compiutezza anche nel senso della elaborazione formale". Ancora, più avanti nel testo: "La raccolta metodica delle memorie dei protagonisti, della storia, del movimento operaio ancora sopravvissuti. Da questo punto di vista, non voglio solo sottolineare ed enfatizzare la necessità di un metodico lavoro di documentazione audiovisiva, cioè proprio la lunga intervista, questa sì fatta con un vero metodo scientifico, magari con la videoregistrazione oggi che non c'è più bisogno del 16 mm. Voglio sottolineare ancora il fatto che questa intervista, che già di per sé costituisce un documento che diventa prezioso nel momento stesso in cui è realizzata, deve essere quasi un pretesto per instaurare con queste persone anziane, quindi anche talvolta con riflessi più lenti, un meccanismo dialettico di riscontri e di riferimenti successivi che potrà consentire di mettere le mani su altri materiali audiovisivi già esistenti e di cui loro sono a conoscenza, e che solo loro possono rintracciare. Prima che sia troppo tardi…". «Intervento di Virgilio Tosi», in *Modello d'archivio audiovisivo*, op. cit., pp. 28-29.

decise di formare alla produzione e raccolta di fonti orali dei giovani isolani che attraverso videotestimonianza, fotografie, altri documenti, produssero la storia visiva e orale di quel decennio, arrivando al recupero della memoria storica di quel periodo. Si cercò anche di rendere permanente la formazione nella produzione audiovisiva e nella conservazione delle fonti raccolte e realizzate[39].

Sono solo due esempi di progetti "visionari", e politici, tra i tanti proposti, realizzati e non, consultabili nelle carte storiche della UTF prima e dell'ASAMO poi.

In "conclusione", nelle carte dell'archivio storico ASAMO, in particolare, serpeggia un'ansia di ricerca e di stimolo alla ricerca, alla teorizzazione, alla problematizzazione, al dibattito su tutti gli aspetti riguardanti progetti di trattamento, tenuta, uso e riuso di patrimoni di immagini, inoltre alla produzione dei documenti filmici e di altri correlati e alla sperimentazione di nuovi linguaggi e rimediazioni. L'ASAMO è stato l'unico istituto di conservazione soprattutto di patrimoni di non fiction a teorizzare per primo in Italia il tema politico, prima che culturale, o contestualmente, quello del riuso, con l'urgenza di raccogliere e documentare. Una storia, anche questa, in parte ignorata dagli studiosi di cinema. L'ansia e l'entusiasmo, non scevri da momenti di discussione accesi, sono sempre stati alla base soprattutto di una fame di storia, anzi di storie, di memorie da ricostruire, rammentare, partecipare, verrebbe quasi da scrivere "rammendare", da scandagliare, scavare, da scoprire. Una fame di conoscenza della società attraverso la cultura visuale, che ha anticipato, anche in tal caso, studi successivi, con l'ambizione di poter trasformare la comunicazione visiva, la passività degli spettatori in esercizio critico e propositivo attivo, di riuscire a educare gli sguardi ai linguaggi diversi dei media, di coinvolgere tutti, o quasi, secondo le esternazioni zavattiniane, a provare, a usare e osare con il mezzo audiovisivo per essere agenti attivi di storia, per imparare ad avere un proprio punto di vista sulla realtà, per conoscerla, magari per modificarla. Il primo istituto, soprattutto grazie ad Ansano Giannarelli, a sperimentare quanto teorizzato da Walter Benjamin, sui materiali filmici d'archivio e i loro dispositivi, sulla democratizzazione, grazie alla loro riproducibilità, per il loro riuso condiviso, diffuso, creativo, per il loro studio, per cogliere, "ai margini", le soglie di trasformazione della società. Uno

39. *Modello d'archivio audiovisivo*, cit., pp. 53-54.

studio e un esercizio continui, critici, con e sulle fonti audiovisive, per una loro rimediazione e risemantizzazione continue, senza timori, volte alla conoscenza sociale critica del presente. Un patrimonio che, ancora prima della costituzione dell'ASAMO, con le iniziali riflessioni all'interno della UTF sulle sue caratteristiche peculiari, è cresciuto in modo organico, sistematico, militante, creativo, a volte anche disordinato (sic!), fino a oggi[40].

In un documento del giugno 1974, già all'interno dell'UTF si poneva la questione dell'organizzazione e della tenuta dell'archivio della società, della sua conservazione, oltre che delle finalità sociali e produttive.

Serpeggia nei testi che seguono l'aspirazione zavattiniana, che si ritroverà ricorrentemente dalla costituzione dell'ASAMO a oggi, all'accessibilità a un patrimonio di tutti e per tutti, baluardo di sperimentazione anche politica, oltre che estetica.

Testi

Pubblichiamo per primo il citato documento del 1974. Si tratta della trascrizione della prima parte.

Roma, 12 Giugno 1974

STATO ATTUALE E FUNZIONE DELL'ARCHIVIO DELL'UTF[41]

L'archivio dell'Unitelefilm è – almeno nei propositi – l'unica iniziativa specifica di raccolta di materiali cinematografici sul movimento operaio esistente sinora in Italia e più in generale nell'Europa occidentale.

Esso è attualmente costituito da riprese filmate d'attualità, da

40. Purtroppo, però, un progetto ambizioso che in parte ha trascurato, soprattutto per i motivi indicati in precedenza, dopo la rivoluzione digitale, l'attenzione sistematica alla materialità degli oggetti, alle pratiche di quell'archeologia dei media che comprende i dispositivi tout court, finanche la loro evoluzione culturale nel tempo. Tale disattenzione ha riguardato e continua a riguardare, per l'annosa mancanza di risorse di ogni genere, gli stessi materiali e dispositivi videoanalogici.

41. Sul margine a destra del titolo la chiosa manoscritta "sì" indica l'approvazione del documento. Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Archivio storico ASAMO-Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, op. cit.

materiali di repertorio reperiti nelle cineteche dei paesi socialisti e dai documentari prodotti dall'UTF e da altre organizzazioni democratiche in Italia e all'estero (documentari spesso acquistati tramite scambi).

L'archivio ha anche un modesto patrimonio di films (soprattutto classici sovietici).

Attualmente l'archivio dispone di materiali essenzialmente concentrati su:

A) le lotte dei lavoratori e popolari con speciale riferimento al periodo che parte dal 1966 fino a oggi (con dei vuoti);
B) manifestazioni culturali di interesse e impegno politico;
C) aspetti della vita sociale e civile italiana;
D) storia dei principali avvenimenti mondiali di questo secolo;
E) storia d'Italia a partire dal 1921 (naturalmente con grossi vuoti);
F) movimenti di liberazione e lotta antimperialista.

La funzione dell'archivio è stata in questi anni rilevante, soprattutto quando vi è stata una iniziativa sistematica e continua di riprese filmate, e quando vi è stato un lavoro di raccolta specializzata in profondità su questo o su quel filone. Due esempi: le riprese effettuate negli anni '68-'69 sulle lotte operaie e studentesche ci hanno consentito di realizzare un film come "Contratto" (con i sindacati metalmeccanici) e un mediometraggio sugli studenti. La raccolta molto ricca di materiali sul Viet Nam ci ha permesso di assolvere a un ruolo decisivo nella informazione e nella propaganda sul terreno della mobilitazione per il Viet Nam in Italia.

La funzione dell'archivio è inoltre rilevante perché con il materiale di repertorio l'UTF può svolgere una vasta iniziativa nel campo dei documentari didattici, storici, politici (ultimo esempio: il documentario sul colonialismo) che sarebbero impossibili dato l'alto costo del repertorio (20.000 lire al metro, 35 mm.).

Anche la maggior parte della produzione documentaristica della commissione centrale di propaganda (o di federazioni) è fondata sulla utilizzazione dei materiali dell'archivio.

/

Infine l'archivio è diventato un punto di riferimento per altre case di produzione e soprattutto televisioni interessate a temi e problemi concernenti il movimento operaio, che vogliono acquistare materiali sull'argomento.

Dalla Unitelefilm all'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio

Come noto l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (AAMOD) nasce come Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (ASAMO) con atto costitutivo sottoscritto presso il notaio Nicola Raiti, il 20 novembre 1979. Il documento è consultabile online, digitalizzato in pdf, nella banca dati relativa alle carte dell'ASAMO al seguente link: http://image.archivioluce.com/dm_0/IL/luceAamodStorico/allegati/000/000/0003/000.000.0003.0007.pdf

L'Atto di "Costituzione di associazione" a Roma è firmato da:

Andriani Antonio, funzionario di partito [il PCI, n.d.r.]; Arnone Giovanni, avvocato; Prof. Bernardini Carlo, docente universitario [di Fisica, n.d.r.]; Cesareo Giovanni, giornalista; Sen. Chiarante Giuseppe, giornalista; Prof. Cipriani Ivano, docente universitario [di Teorie e tecniche della comunicazione di massa, n.d.r.]; Ghiglia Benedetto, musicista [e compositore, n.d.r.]; Giannarelli Ansano, regista; Maselli Francesco, regista; Mussi Fabio, giornalista; Napolitano Riccardo, regista; Ottolenghi Franco, giornalista; Prof. Procacci Giuliano, docente universitario [di Storia contemporanea, n.d.r.]; Scola Ettore, regista; Trentin Bruno, impiegato [sindacalista, n.d.r.]; Vanni Luciano, impiegato; Pavolini Luca, giornalista, procuratore speciale dell'On. Amendola Giorgio, deputato; Scarnati Paola, impiegata, procuratrice speciale dei signori: Prof. D'Albergo Salvatore, docente universitario; Prof. De Sanctis Filippo Maria, docente universitario; On. Ingrao Pietro, deputato; Ledda Romano, giornalista; Spriano Paolo, docente universitario; Zavattini Cesare, scrittore[42].

Presidente della neonata Associazione è eletto Cesare Zavattini.

42. Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Archivio storico ASAMO-Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, Costituzione in associazione e atti ufficiali, 1974-1985, Atto costitutivo con All. 1, Statuto, copia conforme, 20 novembre 1979, serie 1, busta 1, fasc. 3. Tra parentesi quadre le note della redazione.

Nella **Premessa** allo **Statuto dell'ASAMO, parte integrante dello Statuto stesso, come recita il suo Art. 3**[43]**,** allegato all'atto di costituzione sottoscritto l'11 novembre 1979[44], si legge:

L'ARCHIVIO STORICO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO, viene fondato sulla base del materiale fotografico, cinematografico, televisivo e sonoro raccolto nel passato dall'Archivio dell'Unitelefilm.

Esso sorge come struttura autonoma e indipendente, aperta a quanti si battono per la trasformazione della società italiana e per il rinnovamento culturale del paese.

I presupposti che hanno spinto i sottoscrittori a fondare l'Archivio storico del Movimento Operaio sono i seguenti:

1. la considerazione che tutti i prodotti audiovisivi hanno innanzitutto un proprio valore culturale autonomo; e hanno comunque sempre un valore di conoscenza[45] che può concorrere, alla pari di qualsiasi altro documento, all'analisi scientifica dei processi storici, della vita degli uomini, della trasformazione dell'ambiente e della natura.

In questa prospettiva, particolare importanza assume l'utilizzazione larga e continuativa dei prodotti [culturali] audiovisivi

---

43. Art.3 / Premessa e soci fondatori. I suoi firmatari sono i soci fondatori dell'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio, e formano la prima Assemblea costitutiva che elegge al suo interno gli organi direttivi.

44. Le riflessioni sul nuovo organismo, a partire dall'organizzazione di un archivio Unitelefilm autonomo dalle attività della società, a una futura struttura con propria personalità giuridica, quindi sui suoi scopi e attività e sullo statuto, ebbero una lunga gestazione, dalla metà degli anni settanta fino alle prime bozze dello Statuto, a partire dal 1977. Le carte d'archivio rivelano l'interesse specifico proprio sui presupposti, ovvero sulla Premessa allo statuto del nuovo organo. Si veda, nella serie citata in nota 1, la Corrispondenza Unitelefilm 1974-1979, busta 1, fasc. 1; inoltre nella serie 1, Riunione di costituzione dell'Archivio, 19 settembre 1979, busta 1, fasc. 2, dove si trovano anche i materiali preparatori di costituzione dell'Archivio, una sorta di dossier di lavoro. Nel testo trascritto, tra parentesi quadre sono state riportate le parole, le frasi omesse nella versione definitiva.

45. In una delle versioni precedenti relativamente alla Riunione di costituzione dell'Archivio si legge: "La considerazione che i prodotti culturali audiovisivi hanno innanzitutto un proprio valore autonomo, quando appartengono alla sfera dell'espressione artistica; e hanno comunque sempre un valore di conoscenza […]". Di seguito è sottolineato il valore di bene culturale del film, di qualunque "genere", già dal 1978

da parte di tutti i cittadini, per favorire lo sviluppo di coscienza critica nei confronti dei sistemi di comunicazione; e ciò in particolare nell'ambito della scuola, anche per concorrere ad adeguarla, nelle metodiche e nei contenuti, allo sviluppo complessivo della società[46].

3. La considerazione del particolare valore autonomo della cinematografia di documentazione, finora considerata interessante prevalentemente come fonte di materiali di repertorio per operazioni di montaggio.
4. La considerazione della documentazione audiovisiva [cinematografica] (registrata su qualsiasi supporto) come bene culturale. Questa considerazione dev'essere estesa ai prodotti di fantasia, di ricerca, di documentazione del reale, didattici e scientifici[47]. Le immagini [l'immagine e il suono] (registrate su qualsiasi supporto – anche quelle scartate ("varianti"), anche quelle mai diffuse, anche quelle di attualità giornalistica – sono sempre [comunque] il risultato di un lavoro [umano] individuale e collettivo, che va salvaguardato in quanto tale; e possono costituire documenti preziosi della storia quotidiana degli esseri umani in ogni suo aspetto.
   Viceversa, nell'epoca della riproducibilità delle opere d'arte e dei prodotti culturali, si verifica l'apparente paradosso di una perdita permanente proprio dei prodotti culturali audiovisivi realizzati con moderne tecnologie: perdita gravissima sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo.
   Diffondere e affermare la considerazione della documentazione audiovisiva come bene culturale[48] comporta un'azione rigorosa e costante di sensibilizzazione e responsabilizzazio-

---

46. Nella citata versione precedente si legge: "da parte di tutti i cittadini, e in primo luogo nell'ambito della scuola, anche per concorrere ad adeguarla allo sviluppo complessivo della società e per fornire ai giovani utili strumenti di coscienza critica nei confronti dei sistemi di comunicazione". *Ibid.*

47. Nella versione in bozza dello statuto, del 1978, si legge: "Questa considerazione – già acquisita per i prodotti artistici finiti – dev'essere estesa alle immagini appartenenti sia alla sfera dei prodotti di fantasia che a quella di documentazione del reale, utilizzate o no nei prodotti finiti, che abbiano una loro validità storiografica".

48. Nella versione precedente è scritto: "[...] la considerazione di bene culturale di quella cinematografia che contribuisce alla conoscenza precedente".

ne delle strutture – pubbliche e private, centrali e decentrate – e degli operatori culturali che svolgono la propria attività in quest'ambito specifico.

La realizzazione completa di questo obiettivo pone certamente complessi problemi economici, giuridici e organizzativi, che occorre affrontare in una programmazione complessiva del settore audiovisivo [audiovisuale], nel quadro di una nuova e diversa utilizzazione delle risorse disponibili, finalizzate all'interesse della collettività.

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

Art. 1. / Costituzione dell'Archivio

È costituito con sede in Roma l'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio, che può aprire suoi uffici anche in altre località.

Art. 2. / Scopi dell'archivio

L'Archivio, senza finalità di lucro, ha per oggetto attività politico-culturale nel campo degli audiovisivi; per cui, tra l'altro, si propone[49]:

- la ricerca, la raccolta e la conservazione e l'**organizzazione [aggiunto]** di materiali audiovisivi (cinematografici, videomagnetici, fotografici, e comunque su qualsiasi tipo di supporto: sonori, grafici, ecc.) storici di repertorio, di attualità,di ricostruzione **narrativa [aggiunto]**, sul movimento operaio e democratico in Italia e nel mondo;
- la diffusione della conoscenza di tali materiali; **dovendosi considerare tale elencazione come esemplificativa e non tassativa [aggiunto];**
- **la diffusione della conoscenza di tali materiali;**
- **lo studio, l'analisi e l'elaborazione di tali materiali;**
- la promozione **e il riconoscimento [aggiunto]** del materiale audiovisivo a bene culturale.

49. Nella versione precedente si esordisce semplicemente: "L'Archivio ha i seguenti scopi".

Per il raggiungimento dei propri scopi, l'Archivio può:
– realizzare, acquisire, scambiare e vendere i materiali audiovisivi oggetto della sua attività;
– utilizzare i propri materiali audiovisivi – sia nella loro integrità originale, che nella loro scelta e selezione – per l'approntamento di programmi audiovisivi da diffondere nei circuiti audiovisivi italiani e stranieri;
– effettuare tali operazioni di utilizzazione sia in proprio che affidandole a strutture produttive e distributive pubbliche e private, anche attraverso forme di collaborazione, di co-produzione, ecc.;
– curare pubblicazioni, anche periodiche;
– promuovere o partecipare a iniziative, convegni, seminari, manifestazioni pubbliche in campo audiovisivo;
– dar vita a iniziative organiche (anche coordinate con altri enti pubblici e privati) di formazione, di ricerca e di sperimentazione legate ai propri fini istituzionali;
– organizzare corsi di formazione culturale e professionale nel settore audiovisivo;
– costituire laboratori di sperimentazione di specializzazione;
– sviluppare contatti e rapporti con enti, istituti, associazioni culturali e organismi associativi di base italiani e stranieri;
– aderire ad associazioni audiovisive nazioni e internazionali;
– promuovere iniziative di coordinamento e collegamento, – anche di tipo consortile, con archivi, cineteche, ecc. e/o aderire a quelle già esistenti;
– svolgere inoltre ogni altra attività e compiere ogni atto che siano connessi o comunque servano al raggiungimento degli scopi[50].

Potrà compiere tutte le operazioni finanziarie, bancarie e immobiliari aventi comunque pertinenza con l'oggetto sociale.

Gli eventuali utili, che non possono mai essere ripartiti fra i soci, contribuiscono ad alimentare il patrimonio audiovisivo dell'Archivio e possono essere reinvestiti finalizzandoli esclusivamente agli scopi istituzionali dell'Archivio stesso.

---

50. La versione precedente alla definitiva dello Statuto, qui in gran parte pubblicata, può essere consultata integralmente accedendo alla banca dati online dell'Archivio audiovisivo, sezione FILM, documentazione allegata: http://image.archivioluce.com/dm_0/IL/luceAamodStorico/allegati/000/000/0003/000.000.0003.0005.pdf.

Tra i primi documenti significativi di preparazione della presentazione pubblica del neocostituito archivio troviamo una articolata nota informativa:

INFORMAZIONE DI PRESENTAZIONE DELL'ARCHIVIO STORICO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO

Si è costituito il 20 novembre 1979 a Roma l'Archivio Storico [Audiovisivo] del Movimento Operaio. Lo hanno fondato Giorgio Amendola, Silvano Andriani, Giovanni Arnone, Carlo Bernardini, Giovanni Cesareo, Giuseppe Chiarante, Ivano Cipriani, Salvatore D'Albergo, Filippo M. De Sanctis, Benedetto Ghiglia, Ansano Giannarelli, Pietro Ingrao, Romano Ledda, Francesco Maselli, Fabio Mussi, Riccardo Napolitano, Franco Ottolenghi, Luca Pavolini, Giuliano Procacci, Paola Scarnati, Ettore Scola, Paolo Spriano, Bruno Trentin, Luciano Vanni, Cesare Zavattini, che nell'assemblea costitutiva hanno eletto Presidente Cesare Zavattini.

L'Archivio si costituisce come struttura autonoma indipendente, aperta a quanti si battono per la trasformazione della società italiana e per il rinnovamento culturale del Paese.

L'Archivio si propone in primo luogo la conservazione e la catalogazione dei materiali audiovisivi (cinematografici, televisivi, fotografici, sonori, grafici) riguardanti il movimento operaio nazionale e internazionale: le centinaia di ore di film e di nastri già raccolte costituiscono infatti un patrimonio di grande valore sociale, storico e culturale.

Finalità principali dell'Archivio sono anche quelle di promuovere l'utilizzazione permanente dei materiali audiovisivi da parte delle organizzazioni sociali, culturali, sindacali, scolastiche e la raccolta dei materiali ancora dispersi. A questo proposito, l'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio ha intenzione di lanciare a breve scadenza una campagna nazionale per il recupero e la conservazione di materiali e prodotti audiovisivi di particolare interesse e significato nella storia del movimento operaio, democratico e popolare in Italia. Entro breve tempo, l'Archivio potrà concretizzare le prime iniziative di ricerca e di raccolta seguendo alcuni "filoni" di lavoro quali la storia del movimento contadino e la condizione del movimento operaio in fabbrica.

La presentazione pubblica dell'ASAMO

L'Archivio costituito è presentato a Roma il 28 gennaio 1980, in una pubblica iniziativa, alla quale sono invitati rappresentanti del Governo, delle forze politiche, studiosi, personalità del mondo dello spettacolo, docenti, studenti, con una comunicazione molto capillare.

Si riportano le riflessioni scritte da Cesare Zavattini, mai pubblicate per esteso.

"Le informazioni che ci ha dato Paola Scarnati, le considerazioni di maestri come Spriano, Cesareo e Trentin, e il lavoro compiuto dall'interno e così autorevole Consiglio Direttivo, mettono in rilievo che questo Archivio intende sottolineare il suo carattere promozionale. In questo senso, si può dire, senza contraddizione, che si tratta di un archivio più del presente che del passato, che i materiali così valorosamente raccolti non stanno là in una indeterminata attesa nella scaffalatura, diventando cioè sempre più archivio secondo il vecchio vocabolario, ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare una informazione libera fin dalla sua radice, meno strumentale. Oggi si cerca di strumentalizzare l'aria stessa. Sappiamo tutti meno di quello che dovremmo o potremmo, lo sappiamo male. Non solo, ma per un complesso dei complessi, direi, anche meno di quel poco che sappiamo. Perciò siamo obbligati a riesaminare l'informazione nella sua cruda realtà, a considerarla come il test medesimo, la concausa della gravità dell'intera situazione. È vero che aumentano enormemente, si moltiplicano i recipienti dentro i quali vengono ammassate notizie e notizie, però è altrettanto vero che più cresce il recipiente e più diminuisce il contenuto, e spesso si annulla. A parole, i progetti di indipendenza sono parecchi. Si parla addirittura in questi giorni ebdomadari di un nuovo pensiero che busserebbe alla porta in assoluto. Ma l'annuncio proviene dai professionisti del pensiero, che sono quelli ai quali precipuamente dobbiamo la sostanza storica e non storica che con una gragnuola di titoli riempie inesorabilmente i giornali. Perché dal più futile al più grave, ogni titolo ha dietro di sé sempre un pensiero, sbagliato oppure no, o almeno un supposto pensiero. E non basta certo denunciarne la erroneità, se lo facciamo con gli stessi mezzi di quel pensiero che fino ad oggi ha determinato la storia nei suoi mancamenti, nelle sue recessioni. Un famoso scrittore diceva che l'occhio che vede conta più della cosa

veduta. Ma sono troppi gli occhi ai quali non si danno gli strumenti necessari per vedere meglio.

La memoria medesima è condizionata. Possiamo parlare di una civiltà che perde la memoria, o della memoria che diventa privilegio di classe, un modo di ricordare insomma che s'identifica col potere.

Se una volta si auspicava che un libro entrasse in ogni casa, oggi si dice che un'immagine deve entrare in ogni casa. Ma anche l'immagine di una tragedia, ferma là sul muro, perde a poco a poco il suo significato, il suo ammonimento. Ma un un morto è sempre un morto, si obietta. Non è così. Il potere piuttosto è sempre il potere, ma i fatti che determina, i morti medesimi, mutano perfino di significato durante la sua troppo solitaria gestione,

Vorrei concludere con un desiderio che riguarda l'esercizio, il consumo, la diffusione dei materiali di cui l'Archivio dispone tramite la collaborazione specifica dei giovani. Riguarda il togliere dall'immobilità l'immagine sul muro, cui un po' simbolicamente prima ho accennato.

E si domanda la collaborazione dei giovani, non genericamente. A mio modesto avviso, noi non abbiamo niente da insegnare a loro, ai giovani, come i fatti dimostrano, e loro non hanno niente da insegnare a noi, come i fatti dimostrano. Loro e noi abbiamo invece da imparare molto, specialmente oggi, ma insieme. Il nostro Presidente della Repubblica di recente ha parlato ai giovani fraternamente, non paternamente. Così facciamo noi, se è lecito accomunarci a un così alto personaggio, pensando di proporre a loro che lavorino con noi nel nostro sodalizio, che s'impernia sul nome dei lavoratori.

Non un lavoro subordinato, chiediamo loro, ma un lavoro concreativo, politicamente, socialmente, moralmente.

Il compito dell'archivio dunque è quello di far conoscere i materiali di cui dispone e di cui disporrà in crescendo, dove più può e a chi più può. C'è già nel suo principio, obiettivamente, quel conoscere diverso di cui abbiamo evidentemente bisogno per agire diversamente. Ma assistiamo a una smagliatura ancora maggiore che nel passato dei dati dei quali disponiamo, oppure a un loro troppo affastellato o delegato modo di analisi.

Ci sono forme di conoscenza dominanti talmente separate o privilegiate, che determinano infatti delle forme di vita pubblica e privata tanto fra di loro estranee da cui può solo conseguire l'impossibilità di reagire unitariamente agli avvenimenti, oppure solo la possibilità di reagire unitariamente da un punto di vista emotivo.

Quindi effimero, che porta a un indebolimento, a una distrazione da un rapporto di causa e effetto. Informazione e massa, la quale massa dovrebbe essere la destinatrice dell'informazione stessa, sono invece diventati due termini dissociati, Tra massa e informazioni dovrebbe esservi una continua corrispondenza, un continuo aggiornamento, una continua verifica. Non c'è!

Non basta che l'Archivio mandi le sue immagini in giro per l'Italia. Più capillarmente, più numerosamente lo fa, meglio è. Ma, insistiamo sul ma, non abbandonando l'immagine a se stessa, cioè attribuendole una qualità taumaturgica. Non Basta.

Vogliamo fare della propaganda? Certamente. Propaganda della necessità di una forma di conoscenza dove ciò che è successo acquista significato solamente se confrontato con ciò che succede. In tal modo, ogni convegno, ogni proiezione diventerà un avvenimento, una scoperta, un modo di ragionamento, di continuo bilancio collettivo, il contributo al formarsi di un tipo di classe dell'informazione in cui documento e immaginazione, accaduto e accadendo si identifichino vicendevolmente, un processo sempre più aperto da due parti. Coi giovani questo è meno arduo; li chiameremo nella nostra organizzazione, corresponsabili alla pari, giovani di ogni ceto sociale, un gruppo per ogni regione e costituiranno una fitta rete di punti di proposta e di consumo dei materiali dell'Archivio, punti sia pure minimi, anzi, Materiali che partano dal nostro centro romano e vadano in questi luoghi minimi, e qui si arrischiano di nuovi dati, di nuovi confronti, di dirette esperienze, per riaffluire poi al centro e da qui di nuovo ripartire, pur conservando s'intende la copia originale come inalienabile e fare poi di ogni copia anche inserti, montaggi e qualsiasi altro intervento tecnico che la crescita, la conoscenza insieme ha provocato.

Sono questi giovani che prendono per il collo la cronaca e la storia e la possono rovesciare come un guanto, collaborare al decollo del Paese dalla paura della conoscenza e di conoscersi.

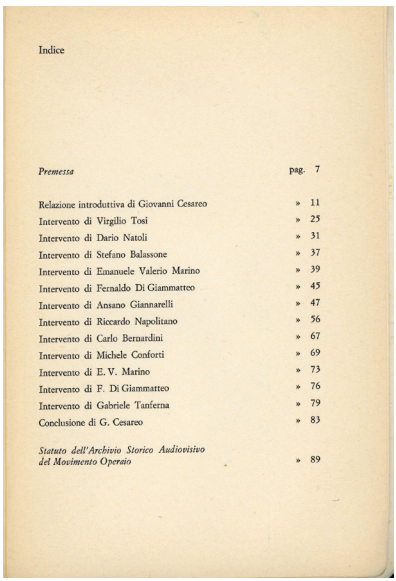
Concludiamo citando ancora la prima attività pubblica dell'ASAMO, ovvero il convegno su un possibile modello di organizzazione e gestione di un "archivio audiovisivo".

A cura e a spese dell'ASAMO furono pubblicati gli atti: *Modello di archivio audiovisivo*, Atti del seminario svolto in collaborazione con l'Istituto Gramsci, Roma, 28 aprile 1981.

Si riportano le immagini della bellissima copertina (autore non

noto) e dell'Indice. Alla luce di quanto presentato nella prima parte del contributo, si consiglia vivamente la lettura del volume. Non si potrà che rimanere sorpresi da quante anticipazioni, intuizioni, teorie e idee innovative e pioneristiche si trovino in quasi tutti i contributi.




Indice

Premessa pag. 7

Relazione introduttiva di Giovanni Cesareo » 11
Intervento di Virgilio Tosi » 25
Intervento di Dario Natoli » 31
Intervento di Stefano Balassone » 37
Intervento di Emanuele Valerio Marino » 39
Intervento di Fernaldo Di Giammatteo » 45
Intervento di Ansano Giannarelli » 47
Intervento di Riccardo Napolitano » 56
Intervento di Carlo Bernardini » 67
Intervento di Michele Conforti » 69
Intervento di E. V. Marino » 73
Intervento di F. Di Giammatteo » 76
Intervento di Gabriele Tanferna » 79
Conclusione di G. Cesareo » 83

Statuto dell'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio » 89

Dall'ASAMO all'AAMOD, il contributo di Nicola Tranfaglia (Presidente dal 1988 al 1995)

Segue brano tratto dal citato contributo, nella nota 17, intitolato *L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico*, pubblicato sulla rivista di storia contemporanea *Passato e Presente* nel 1991, pp. 137-139.

Occorre, anzitutto, ricordare che la legislazione italiana è ancora poco attrezzata rispetto alle nuove esigenze che nascono dal diffondersi della memoria visiva. Gli audiovisivi, infatti, continuano nelle valutazioni ministeriali ad essere considerati un bene culturale di serie B, una sorta di appendice di quelli più importanti costituiti dai libri e dai documenti scritti di archivio.

Inoltre non si tiene minimamente conto dei costi assai maggiori

per la conservazione e l'acquisizione dei documenti cinematografici e televisivi, della necessità per istituzioni come l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico di rinnovare a un ritmo che non può essere troppo lento delle attrezzature cinematografiche indispensabili (basta pensare alle moviole e alle telecamere).

Ma quel che è più grave è l'ambiguità delle competenze: da anni ormai due Direzioni generali, quella dei Beni archivistici e quella dei Beni librari, ritengono di avere titoli sufficienti per rivendicare una competenza esclusiva in questa materia. C'è di più: la seconda ha deciso di attribuire la competenza alla Discoteca di Stato che rientra nella sua giurisdizione. A sua volta la presidenza del Consiglio dei ministri rivendica una propria facoltà di coordinamento delle istituzioni che posseggono archivi audiovisivi.

I risultati di questa confusione rischiano di condurre alla paralisi degli interventi e soprattutto a non fare il primo passo decisivo in questo settore: che è quello di un censimento analitico delle istituzioni pubbliche e private che agiscono in questo campo e subito dopo un intervento per promuovere la formazione di una grande banca dati a livello nazionale. Ma perché questo processo possa mettersi in moto è necessario un chiarimento delle competenze che è ancora lontano dal verificarsi e nello stesso tempo l'adozione di un modello unico, o di modelli compatibili, di catalogazione degli audiovisivi.

Su questo piano, invece, regna ancora la massima confusione e indeterminatezza a livello italiano come a quello internazionale (nel senso che variazioni notevoli nei criteri usati ci sono anche passando dalla Francia alla Germania e dalla Gran Bretagna agli Stati Uniti). Il che si spiega non soltanto con la relativa novità del problema e degli archivi dedicati al cinema documentario ma anche con la particolare complessità del tema, soprattutto se per elaborare i criteri si parte dal modello di catalogazione della carta stampata (come mi pare si stia facendo nel nostro paese) o si tenta di estendere ad esso i criteri già elaborati per quello di finzione.

La complessità cui accennavo è legata al fatto che una fonte storica come quella costituita dalle immagini in movimento può essere letta dallo storico secondo obiettivi e logiche diverse e una catalogazione dovrebbe in qualche modo suggerire e consentire appunto una serie di letture incrociate.

Inoltre la quantità di fotogrammi singoli che compongono un film è tale da richiedere un'analiticità assai maggiore di quella ne-

cessaria per indicare a uno studioso almeno i più interessanti contenuti di un libro o di un articolo. Di qui la necessità di elaborare un modello di scheda di catalogazione assai diversa e più complessa della schedatura consueta che si limita a segnalare titoli generali o indicazioni sull'autore e sui protagonisti a vario titolo del film.

Ma è indispensabile che si raggiunga a livello nazionale e internazionale (almeno europeo), un accordo sui criteri di composizione della scheda per realizzare la comunicazione in tempi rapidi tra le istituzioni depositarie dell'ormai immenso patrimonio di immagini in tutti i paesi industrializzati. Per ora tuttavia non si registrano iniziative in questo senso da nessuno degli organismi statali che pure rivendicano una competenza nel settore, sicché l'Archivio audiovisivo intende procedere con due proprie iniziative: la prima è quella di promuovere nei prossimi mesi la costituzione di un'associazione tra tutte le istituzioni private che conservano prodotti audiovisivi; la seconda riguarda specificatamente la catalogazione..

Entrambe le iniziative citate furono poi promosse, con l'organizzazione di seminari e convegni e l'elaborazione di tracciati di catalogazione per il film. Ma questa è una storia già conosciuta e scritta, non solo nei documenti d'archivio, ma in diversi contributi citati, soprattutto di Ansano Giannarelli.

Ansano: tra il non-film e l'altro cinema

(percorso antologico tra gli scritti, conversazioni, interviste, lezioni, interventi seminariali di Ansano Giannarelli 1970-2008)

Silvia Savorelli

Provare a sintetizzare o anche solo selezionare gli scritti e le riflessioni di Ansano Giannarelli sul cinema documentario è stato un compito complesso, ma al contempo molto stimolante.

Complesso per l'estesa mole di interventi, non tutti rintracciabili in pubblicazioni, ma diffusi, e per il corpus degli argomenti trattati, difficilmente separabili perché alla base vi è un'elaborazione e un pensiero interdisciplinare e articolato.

Il mondo dell'audiovisivo per Ansano è stato una fucina, un luogo dove sperimentare nuove concezioni e proporre percorsi di analisi inediti: lo testimoniano i suoi numerosi interventi a seminari, convegni, interviste e conversazioni ma anche la partecipazione a strutture associative e alla costruzione di percorsi didattici nei corsi di formazione, all'università e nei master.

Ha sconfinato senza preconcetti, tra riflessioni e pratiche, con estremo rigore e, a volte, "in polemica con il suo tempo"[1], parafrasando Cesare Zavattini, a cui era particolarmente legato.

Giannarelli ha realizzato film, e al contempo la sua elaborazione teorico-pratica ha investito molti aspetti: ha riflettuto sul linguaggio, sulle sue specificità, sul rapporto con lo spettatore, sul meccanismo dell'identificazione emotiva, sul punto di vista, sulla dittatura del colore, sul film sonoro, sul montaggio, e infine sull'altro cinema, il cinema considerato minoritario, dal pubblico ma anche dagli addetti ai lavori, che lui stesso, per una scelta ben precisa, provocatoriamente definiva non-film. Allo stesso tempo, la sua riflessione si è estesa alla didattica fino al settore degli ar-

1. La frase si riferisce a parte del titolo del volume di Cesare Zavattini, *Polemica col mio tempo. Cinema, comunicazione, cultura e società*, Bompiani, Milano 1997.

chivi audiovisivi, ridisegnando la concezione classica di archivio cinematografico.

Giannarelli non è stato solo un regista, un docente, uno dei fondatori dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, poi presidente.

In questa raccolta parziale dei suoi interventi, ho seguito una linea tematica e non cronologica, cercando di restituire la complessità del pensiero, e spesso anche la lungimiranza, di Ansano Giannarelli. Ho inserito dei titoli ai vari interventi a mia discrezione, ricavati da citazioni di Ansano riportate nei brani, o anche per evidenziare le tematiche trattate, lasciando, in questo modo, anche libertà a chi legge di decidere come muoversi tra queste 16 pagine.

Attenzione, con questo non va dimenticata che la contestualizzazione temporale è centrale, ha un particolare valore, poiché quando Giannarelli scriveva ed esponeva le sue riflessioni, erano anni in cui il cinema della realtà era poco conosciuto, studiato, distribuito, anni in cui si faticava a comprendere le potenzialità del linguaggio audiovisivo nella comunicazione, anni in cui era difficile riconoscere lo status di bene culturale al film, ancora di più alla documentazione filmica, e l'enorme valore e portata degli archivi filmici. Poi nel corso degli anni, molto è cambiato e parte delle sue analisi e proposte sono state considerate come acquisite, e condivise da molti, sia nel campo dell'audiovisivo che nel mondo degli archivi.

E, qui, vorrei sottolineare come già dal suo esordio cinematografico con il primo film, *16 ottobre 1943* (1961), Ansano si pone il problema della forma del film e, polemicamente, contesta la definizione che viene attribuita al suo film: documentario! Per Ansano, *16 ottobre 1943* è un film ibrido, un film di finzione, ma basato su un'attenta e rigorosa osservazione della realtà, un film che era a metà strada tra documento e ricostruzione. Quindi, ritenerlo, in maniera sbrigativa, un documentario, per il suo autore è una semplificazione, che connota in realtà una precisa concezione del cinema da parte degli addetti ai lavori.

Giannarelli ha da subito, dai suoi esordi cinematografici, scardinato le categorie tradizionali del linguaggio filmico, fino a rendere labili i confini tra finzione e documentario, messa in scena e documentazione. Per tutta la vita si è mosso liberamente, lontano dagli stereotipi, riflettendo su alcune categorie e concetti ritenuti

fuorvianti, contestando la marginalizzazione del cinema altro, del non-film, rivendicato la forza della sperimentazione.

È difficile non guardare oggi i suoi film (ne ha realizzati, nel corso della sua carriera, un centinaio) senza non prendere in considerazione il corpus dei suoi scritti.

Alla fine degli anni settanta[2] nasce, per Ansano, un interesse crescente verso un aspetto del mondo audiovisivo, quello della conservazione: con la costituzione dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Lo muove la profonda convinzione che i materiali filmici sono documenti, fonti, beni culturali. I film, anche quelli considerati marginali, che sono prodotti devono essere conservati e devono essere resi disponibili a tutti. Non era certo questa una posizione predominante allora! Come presidente dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ha segnato profondamente la concezione dell'Archivio, di come è oggi, assieme a Paola Scarnati e a tanti che vi hanno lavorato e collaborato. Appare ancora fortemente attuale la sua concezione della memoria visiva, della pari dignità dei materiali audiovisivi, di un archivio audiovisivo come luogo aperto agli stimoli del presente, dove i materiali audiovisivi possono rivivere con una nuova forma e una nuova analisi della realtà attraverso il ri-uso.

Chissà come avrebbe reagito di fronte alla nascita delle immagini create con l'IA, come le avrebbe considerate, come avrebbe analizzato l'impatto della diffusione di queste immagini generate o rigenerate e diffuse non solo sui social media, ma anche sulla stampa. Forse, con il suo rigore, avrebbe nuovamente rimesso in discussione le categorie di autore, di processo creativo, di origine delle fonti.

La sua analisi sull'"altro cinema", sul "cinema del reale", si è focalizzata in particolare su quello che sinteticamente definiamo

2. L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (AAMOD) nasce nel 1979 come associazione, con la denominazione di Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (ASAMO) ed eredita il patrimonio filmico del Partito Comunista Italiano e della Unitelefilm – società di produzione cinematografica legata al PCI. Si veda la Conversazione tra Paola Scarnati e Antonio Medici nel presente volume.

documentario. Cercare di ripercorrere la sua riflessione su questi temi, mi porta inevitabilmente anche a un ricordo personale, al lavoro che per un anno circa, abbiamo fatto assieme.

Nel 2006 lavorai con Ansano a un libro, che aveva come titolo proprio *Il film documentario*[3]. Fu un momento importante di riflessione e scrittura per tutti e due. C'era questa urgenza di ritornare su temi che per lui erano fondamentali e di scriverne. Qui riporto uno stralcio dell'introduzione che scrivemmo a due mani:

Ma alla fine ci siamo convinti che aveva senso fare oggi un libro sul cinema documentario. Oggi, ribadiamo, in questo periodo di frammentazioni e di incertezze ma anche di nuove pratiche in cui la tecnologia digitale può anche aiutare a realizzare tanti film, senza distinzioni di generi e forme, i nuovi registi, i filmmaker, gli autori possono cercare e sperimentare nuove vie. E siamo convinti che il cinema documentario sia un potente strumento di ricerca, di sperimentazione, di innovazione, perché può svilupparsi ed esistere svincolato da rigidezze di formati e di generi, può sottrarsi a una concezione del cinema industriale e di consumo.

Seguono i brani tratti da scritti di Ansano Giannarelli[4].

Le possibilità espressive del cinema sono infinite

Le «immagini in movimento» che un secolo fa concludono un processo di ricerche e scoperte tecniche, prima fra tutte la fotografia, *costituiscono una vera e propria rivoluzione tecnologica e contemporaneamente culturale*, il cui influsso dirompente nella società moderna non è forse ancora da tutti valutato nella misura corretta, nonostante la retorica sulla civiltà delle immagini.

---

3. Giannarelli Ansano, Savorelli Silvia, *Il film documentario. Forme, tecniche e processo produttivo*, Dino Audino Editore, Roma 2007.
Per scelta non ho utilizzato parti di questo libro nella presente raccolta antologica, perché il libro è un unico *corpus* sul cinema documentario, che cerca di dare conto della domanda: "Che cos'è un film documentario?", (nel primo capitolo) e la risposta, o un tentativo di risposta, è formulata nell'ultimo capitolo.

4. Nei testi di Giannarelli, il corsivo e il virgolettato sono stati mantenuti come in originale, allora li lascio così anche se non rispettano le norme.

[...] In quei primi venticinque trent'anni della sua esistenza, di questo nuovo linguaggio viene effettuata una straordinaria sperimentazione che ne scandaglia le potenzialità espressive, i caratteri tecnico-linguistici, le più diverse possibilità di uso anche in ambiti diversi da quelli della produzione artistica (o che tenta di essere tale), come strumento didattico, scientifico, di indagine sociologica o etnografica, di documentazione delle attività politiche, di osservazione dei processi tecnologici e produttivi. Ėjzenštejn dirà nel '42 «le possibilità espressive del cinema sono infinite; noi le abbiamo penetrate appena»: esprimendo così l'ansia di chi vuole ancora indagare e sperimentare (auspicabilmente senza controlli e censure e condanne). Ma in realtà la ricerca compiuta – naturalmente da non considerarsi esaustiva – fu condotta in modo approfondito e spaziò in ambiti molto vasti. Innanzitutto, in quello del rapporto con la realtà che poteva essere ripresa: una realtà preesistente, autonoma (il film documento di Lumière), e quella costruita appositamente davanti alla macchina da presa (il film fantastico di Méliès). Si indagò inoltre sulle relazioni nuove che il montaggio consentiva di instaurare con due categorie come il tempo e lo spazio. Si introdussero nuovi arricchimenti tecnico-espressivi, come il movimento della cine-camera, che si aggiungeva in movimenti interni dell'immagine, consentendo di soggettivizzare e relativizzare sempre di più il «punto di vista»[5].

C'è un rapporto forte tra questo nuovo linguaggio che nasce da una tecnologia e il lavoro, e gli uomini e le donne che lavorano, e le macchine del lavoro. I primi film – brevissimi, un minuto di proiezione – sono persino simbolici: l'arrivo di un treno in una stazione, l'uscita di operai da una fabbrica. Sono immagini documentarie, e i loro autori, i fratelli Lumière, che sono gli inventori del cinema e tra i primi registi, sono anche industriali; essi portano un nome simbolico al quale si fa riferimento proprio per una delle modalità che poi il cinema svilupperà, quella appunto documentaristica, e che oggi in una nuova definizione – *non fiction* – si contrappone all'altro ramo, quello *fiction*, facendo risalire

5. Giannarelli Ansano, «L'immagine e la produzione di conoscenza», in *L'audiovisivo è un bene culturale?*, Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1991, pp. 59-61.

il film di fantasia a un altro dei padri fondatori del cinema, cioè a Georges Méliès[6].

«Film»? Non-film è meglio!

Io sono stato indotto ad abbandonare la parola «film» perché essa purtroppo è stata privata del suo significato generale e onnicomprensivo, ed ha assunto, nel linguaggio comune e quindi nell'«immaginario collettivo» ma anche – ahimè! – in quello specialistico (che anzi in ciò ha una responsabilità precisa), un significato molto limitato, secondo il quale *film (senza aggettivi) è soltanto il lungometraggio fiction destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche*, e quindi su grande schermo, realizzato naturalmente con tecnologia cinematografica, su pellicola 35mm e a colori; il bianco/nero è tollerato nei vecchi film (ed è psicologicamente divenuto simbolo del «passato»), il 16mm è da dilettanti o «buono» per la TV o appunto per quell'«altro» cinema che conta poco.

[...] E tutto il resto del cinema – quello «corto», quello non di fiction, quello di ricerca, di documentazione della realtà, di sperimentazione – è sempre vissuto in uno stato di emarginazione, marginalizzazione, minorità; ma poiché doveva essere comunque nominabile, e d'altronde in fondo sempre di film si trattava – anche se io ho proposto una loro definizione in negativo «non-film» – si è fatto ricorso agli aggettivi: «film» documentario, didattico, scientifico, industriale, sperimentale, etnografico, sociologico, pubblicitario, cinegiornale, di attualità, e chi più ne ha più ne metta. Naturalmente è sempre stato guardato con fastidio chi osservava che la durata di un film rigidamente fissata in novanta minuti è solo un'esigenza commerciale e non certo espressiva, e che un film di un minuto può essere più bello, più utile, più importante, di un «kolossal» di un'ora e mezzo. Insomma hanno vinto le «ragioni» di una concezione industriale del cinema, con l'appoggio della stragrande maggioranza degli «intellettuali» del settore e no (e que-

6. Giannarelli Ansano, «L'obiettivo del Convegno», in *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia*, convegno internazionale e rassegna di film a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Pubblicazioni degli archivi di stato, saggi 56, Roma 1998, p. 46.

sta appare una costante: il cinema è probabilmente un luogo di massima contraddizione tra industria/cultura di massa e cultura critica). Naturalmente a nessuno di loro è mai venuto in mente di verificare questo criterio in modo comparativo, applicando ad altri linguaggi: chissà come avrebbero giudicato la tesi – per fare soltanto un esempio – che con la parola «libro» si debba indicare soltanto il romanzo di almeno 500 pagine; e che non siano «libri» i racconti, i saggi, le poesie, i testi teatrali e via dicendo[7].

La polemica tra distinzioni tra fiction e non fiction inizia dal 1960

"Da questo punto di vista *16 Ottobre*[8] è stata davvero una tappa decisiva: mi posi da subito il problema sull'essenza ontologica di quello che stavo facendo. 'Questo è un documentario o è un'altra cosa?'. C'è l'uso di documenti d'archivio e fotografici ma fuso insieme a parti ricostruite e messe in scena con attori. *Nanook* di Flaherty cos'è se non appunto un ibrido di finzione e documento, ma una finzione basata sull'osservazione rigorosa della realtà. E poi fu allora che cominciai a considerare criticamente la "bella forma", che mi sembrava calligrafica, per iniziare a praticare una modalità di filmare che non si preoccupasse della perfezione tecnica: il carrello notturno nel ghetto l'abbiamo girato sulla giardinetta di Marcello Gatti, improvvisando un camera-car povero ma efficace"[9].

Nasce in riferimento a questo cortometraggio [*16 ottobre 1943*, (1960)] un problema che mi ha toccato molto. Viene definito un documentario, io comincio a incavolarmi perché dico questo non è un documentario ma un cortometraggio perché qui di documentario non c'è niente e la mia polemica nei confronti delle differenze che esistono tra "fiction" e "non-fiction" comincia da qui, perché questa è una rie-

7. Giannarelli Ansano, «La descrizione del film», in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico Regione Lazio-Centro Audiovisivo, Roma 1991, p. 58.

8. *16 Ottobre 1943* (12') b/n 1960. Regi:a A. Giannarelli; Sceneggiatura: M. Argentieri e A. Giannarelli; Fotografia: M. Gatti; Musica: S. Liberovici; Voce: A. Foà; Produzione: REIAC Film.

9. Conversazione con Federico Rossin.

vocazione tutta fiction anche se è corta. Una fiction diversa da quella della ricostruzione con gli attori, anche se io uso poi degli abitanti del quartiere per mostrare una famiglia nel momento in cui arrivano i nazisti per portarli via. I nazisti non si vedono ma sono rappresentati da un'ombra. È proprio per questo motivo che parlo di cortometraggio, perché è evidente la commistione tra documento e fiction[10].

Non è solo una questione terminologica

Non approvo quella antinomia, del tutto consolidata, tra film e non-film[11], con una formulazione (non-film) che non so se sia stata già usata, e della quale propongo o comunque appoggio polemicamente l'adozione [...]. Essa istituisce a priori prodotti di prima e di seconda categoria, e poi all'interno della seconda categoria un'infinità di sotto-categorie. A tal fine, si possono utilizzare parametri per delimitare campi di indagine, da utilizzare però sempre all'interno di un quadro generale unitario. E in ogni caso l'uso di queste categorie non dovrebbero escludere il ricorso ad altri sistemi analitici che viceversa analizzino di più, approfondiscano meglio e valorizzino proprio le interconnessioni, le influenze reciproche, i contesti continui che esistono tra i diversi prodotti audiovisivi.

[...] I realizzatori dei non-film hanno quasi sempre una scarsa "rappresentatività"; poco "successo" giornalistico e culturale-mondano, oltre che economico; rari "riconoscimenti"; tutto ciò – e altro ancora, per esempio sul piano delle normative applicate da apparati e produttori – nonostante che gli autori di non-film abbiano una grande incidenza sulla ricerca, sulla sperimentazione, sulla formazione dei cittadini e una partecipazione attiva al lavoro, ai problemi, alle difficoltà, ai progetti, alle lotte che caratterizzano il mondo audiovisivo[12].

---

10. Conversazione con Giovanni Ganino 1997 (gennaio-giugno), in Ganino Giovanni, *Altre forme di cinema. L'opera di Ansano Giannarelli*, Tecom Project, Ferrara 2001, p. 35.

11. Questa è la prima volta che Giannarelli utilizza il termine non-film. Non è solo una questione terminologica, c'è in realtà dentro a questa presa di posizione, una messa in luce di aspetti critici, di come il cinema documentario, l'altro cinema, viene definito e considerato nell'industria cinematografica italiana.

12. Giannarelli Ansano, «Resistenza nel documentario e nel cortometraggio cinematografico», in *Cinema storia e resistenza 1944-1985*, a cura dell'Istituto Storico

Il termine documentario tra virgolette

Il tema del film «documentario» ha un'ampiezza e una complessità che costringono, nell'affrontarlo, a scelte precise. [...] La prima riguarda il termine stesso di documentario. Le virgolette intorno ad esso anche nel titolo hanno appunto lo scopo di sottolineare il carattere approssimativo e ambiguo, già messo in rilievo fin dagli anni '30 da John Grierson, il grande autore e teorico della scuola cine/documentaristica inglese: "«il documentario» è una definizione grossolana: accettiamolo per quel che vale". In attesa di dedicare a questo aspetto qualche riga affidiamoci a una nozione insieme intuitiva ed empirica del termine: magari ricordandoci che si tratta della prima modalità in cui ebbe inizio, con Lumière, la registrazione dell'immagine in movimento. La seconda precisazione riguarda l'equivoco che fa coincidere il «documentario» con il cortometraggio. Una possibilità è una circostanza certamente assai diffusa – la breve durata di molti film documentari – sono diventati un assioma generalizzato, peraltro del tutto inconsistente e incongruo (tipico della pigrizia del "senso comune"), perché equipara due aspetti del tutto diversi, quali i connotati stilistico formali e di contenuto di un film con una misura lineare-spaziale (che in realtà è temporale: la durata). Anche su questo ritornerò a breve, ma intanto sgombriamo il campo da questo grossolano malinteso: «documentario» non significa automaticamente cortometraggio; e tantomeno viceversa.

[...] Il film documentario è uno degli oggetti meno conosciuti della galassia audiovisiva, per una serie di ragioni. Una delle ragioni è di carattere generale e investe la produzione di immagine in movimento nella sua globalità: è una questione che pongo senza timore di aprire conflitti convinto come sono che un confronto su questo aspetto sia soltanto positivo.

Si è affermata a mio avviso – nella pratica quotidiana di tutti i media di massa e quindi nel senso comune, ma anche nella nell'ambito delle competenze degli specialismi, quindi in una certa misura con il loro avallo e la loro corresponsabilità (se non altro per l'accettazione passiva della tendenza dominante) – una sorta di grande divisione gerarchica per quel che riguarda opere e prodotti contenenti immagini in movimento. Al primo posto – di una presunta scala di valori – c'è

---

della resistenza in Valle D'Aosta, Franco Angeli, Milano 1987.

il «film»: si intende il film di fiction destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche (quindi un film della durata standard di circa un'ora e trenta, cioè il lungometraggio). Questo è il "mito" dominante dell'immaginario collettivo di massa; questo è il "massimo oggetto del desiderio" di chi aspira a operare in questa attività. Poi, in sottordine, ma lontanissimo, c'è tutto il resto, definito approssimativamente in tanti modi: appunto documentario, oppure cortometraggio, inchiesta, cine/attualità, ecc. per restare nell'ambito cinematografico; se poi si passa alla televisione, l'elenco dei termini sostitutivi sfiora il grottesco e se si mescolano insieme cinema e TV, il risultato è un blob: un ammasso indistinto di oggetti diversi, che io ho indicato altre volte, in modo esplicitamente polemico verso la concessione di film indicata sopra, come il "non film": un limbo di tipica marginalità riservata al diverso e al povero. Da qui scaturisce una conseguenza che riguarda anche il "documentario": che è – nel senso comune di massa e specialistico – una componente (sia pure di un certo peso e importanza) della grande categoria del "non film": ignorarlo perciò è normale[13].

Dalle sconfitte può nascere un'altra via, quella dell'*altro cinema*

Si è detto sopra della dicotomia tra film "documentaristici" e "fantastici", una distinzione che continua a esistere nell'ambito cinematografico specifico, ma che nel più ampio ambito audiovisuale (cinema, tv, nuovi media audiovisivo-informatico-digitali) è stata sostituita da una distinzione più "generalista": quella tra fiction e non fiction.

Si tratta però di definizioni che implicano entrambe una semplificazione la quale tende a istituire graduatorie di "valori" (estetici, produttivi, tecnici). Tra coloro che hanno un atteggiamento critico verso gerarchie meritocratiche basate soprattutto su interessi politici ed economici, su "baronie" culturali e accademiche, su posizioni di dominio nei media di massa, quindi su un senso comune generalizzato, da tempo si è individuata una necessità di effettuare distinzioni fondate su altri criteri. È nata così – io credo – la locuzione *altro cinema* (che contiene al suo interno anche il *non film*, e cioè qualsiasi

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

film diverso dal lungometraggio di finzione destinato alle sale cinematografiche), certamente accusabile di genericità e anche di subdittanza, definendosi come opposizione minoritaria al "cinema", ma tuttavia significativa nella sua intenzione.

Ci sono due aspetti che io personalmente – e forse in una posizione pressoché solitaria rispetto alla maggioranza sia degli studiosi di cinema che degli autori – considero tra le "sconfitte" pesanti nella storia e nell'evoluzione di questo nuovo straordinario linguaggio comunicativo ed espressivo.

Il primo consiste nel colpo durissimo che fu inferto al cinema a livello mondiale da un'introduzione del sonoro governata e diretta dalle ragioni dell'industria e del commercio. Fu quello un momento in cui nel dilemma perennemente ricorrente "cinema arte o industria?" prevalse decisamente l'industria, che impose e generalizzò proprio quell'uso del parlato, "un'arma a due tagli", come si esprimeva Ejzenštejn manifestando tutta la sua preoccupazione, insieme con Aleksandrov e Pudovkin, in quello che va sotto il nome di "manifesto dell'asincronismo"[14]; da allora il cinema si "teatralizzò" fortemente, divenne dipendente dalla letteratura, la parola acquistò un valore che spesso sovrasta l'autonomia originaria dell'immagine: e ci vorranno le due rivoluzioni linguistico ed espressive del neorealismo e della nouvelle vague per consentire una ripresa dell'elaborazione delle «*inesauribili risorse*» esistenti per le possibilità espressive del cinema. Inoltre, in un certo senso è in quel momento che si posero le basi per una dicotomia tra cinema di finzione e cinema "documentario" in cui questo comincia a essere marginalizzato, considerato secondario in una scala gerarchica di supposti valori linguistici ed espressivi; è forse da questo momento che il cinema cosiddetto "documentario" è indicato come privo di quella "narratività" che invece la tradizione della narrativa letteraria assicura al cinema di finzione, rifornendolo di "storie"; è da questo momento che la non fiction diventa un parente povero del "pianeta cinema"; la parola *film* è usata da tutti, specialismi e senso comune, come termine generale per il film "a soggetto", il resto è *non film*.

14. Giannarelli conosceva gli scritti dei registi sovietici, curò la prefazione di V. Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1984. La dichiarazione "il futuro del sonoro" fu stesa da Ejzenštejn nel 1928 e firmata anche da G.V. Aleksandrov e V. Pudovkin: il testo completo in Ejzenštejn Sergej Michajlovič, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964, trad. a cura di Piero Gobetti, pp. 523-524.

La seconda "sconfitta" è quella relativa all'introduzione del colore nella tecnologia filmica. Il cinema nasce in bianco-nero, e quindi già di per sé con una straordinaria carica interpretativa del reale che registra anche con il movimento; l'industria vi introduce il colore con una progressiva perfezione tecnica in modo tale che esso sia sempre più vicino alla realtà, la "riproduca" su un supporto tecnico (pellicola o videonastro) in un modo sempre più fedele. E così via via il suo dominio diventa sempre più esteso, fino a divenire quasi totalizzante, introducendo addirittura una nuova dimensione percettiva e storico-culturale di massa, per cui nell'accostamento con il colore il bianco-nero diventa addirittura sinonimo di tempo passato, appunto di materiale di archivio. Parlo di "sconfitta" non per una vocazione all'autocompatimento, bensì perché non si tratta di una nuova possibilità offerta alle scelte comunicative ed espressive *insieme* al bianco-nero, ma di quella che molti anni addietro già mi capitò di definire una vera e propria "dittatura del colore": ormai accettata da tutti come la "normalità".

Il riferimento a queste due "sconfitte" ha un senso proprio perché *l'altro cinema* è viceversa quello che riesce a realizzarsi nel massimo di libertà espressiva consentita dalle situazioni concrete. E quindi:

- un cinema che innanzi tutto rifiuta *distinzioni di genere*, *di quantità* (durate temporali), *di tecnologie* (schematicamente pellicola, videonastro analogico o digitale, memorie di PC, ecc.), *di forme tecnico-espressive* (bianco-nero e colore, formati di pellicole o di videonastri);
- un cinema che rifiuta valori per principio ritenuti tali nelle logiche mercantili, come il massimo successo in quanto massimo profitto economico, o la massima audience come massimo successo culturale-politico (due risultati che in genere convivono, realizzando così il capolavoro paradossale di unificare profitto e consenso, dove il paradosso sta nel fatto che il profitto è pagato dai soggetti "spettatori", che si unificano nel consenso);
- un cinema che postula un modo di produzione il quale esalti il lavoro collettivo, e la collaborazione tra chi sta dietro e chi sta davanti alla cinecamera o alla videocamera; un cinema che postuli il massimo possibile di una nuova forma di fruizione, quella interattiva, che trasforma la natura stessa dello spettatore[15].

15. Giannarelli Ansano, «Altro Cinema e non film», in *A proposito del film documen-*

L'archivio, nel primo Annale della Fondazione

Questo Archivio audiovisivo – nell'intenzione di chi ha cominciato quest'opera, Paola Scarnati (molto prima della sua strutturazione in associazione e poi in fondazione riconosciuta), e quindi di coloro che via via si sono aggregati a questa iniziativa e a questa struttura – è nato per salvare dalla dispersione e dalla distruzione le immagini in movimento, i film, che in Italia le organizzazioni politiche e sindacali del movimento operaio hanno cominciato a produrre, dopo la caduta del fascismo. C'è un rapporto profondo, a mio avviso, tra la nascita di un nuovo linguaggio espressivo com'è quello filmico e il mondo del lavoro, l'industria fordista, l'organizzazione nel mondo di un proletariato che lancia una sfida alle classi dominanti per la direzione della società. Significativo è innanzi tutto il fatto che il linguaggio filmico scaturisca dalla materialità di processi che attengono alla meccanica e all'ottica e alla chimica (la cine-camera e i suoi obiettivi, la pellicola e i suoi processi di sviluppo e di stampa), e che alla sua "scoperta" concorrano anche specifici interessi della nascente industria moderna. È un rapporto svelato altresì dalla singolare coincidenza nell'uso di un termine – "montaggio" – che caratterizza sia la "catena" della fabbrica sia l'articolazione del linguaggio filmico. Ancora più emblematica è la circostanza in cui le opere prodotte da questo straordinario strumento espressivo diventano rapidamente e definitivamente arte classica e insieme mantengono tutta la forza dell'innovazione, della trasgressione, della sperimentazione, della ricerca del nuovo: una circostanza in cui sembrò che l'"assalto al cielo" tentato per la prima volta dalla Comune di Parigi fosse diventato realtà nella Russia dei soviet. Lì fu realizzato per qualche anno il cinema più importante e più avanzato del mondo, l'arte nuova del XX secolo: e non è certamente un caso che in quell'ambito le distinzioni di genere (fiction/non fiction, diremmo oggi) non pesassero minimamente, Ejzenštejn e Pudovkin e Kulešov e Dziga Vertov ne sono una testimonianza altissima. Ma che la classe operaia avesse conquistato il potere si rivelò presto un'illusione (che peraltro durerà a lungo, nel mondo): lo stalinismo e la burocrazia

---

tario, Annale I, Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 1998, pp. 25-26.

politica trasformarono in un breve periodo la rivoluzione in regime conservatore e dispotico (preparando così le condizioni per il crollo di cinquant'anni dopo), le cuoche non impararono a dirigere lo Stato, e anche il cinema ne fu colpito a morte.

[...] M'interessa tuttavia testimoniare sul fondamento della fatica di raccogliere e conservare una memoria audiovisiva relativa soprattutto alla storia delle classi subalterne, memoria audiovisiva che l'Archivio audiovisivo raccoglie e conserva per salvarla e farla conoscere: tale fondamento risiede su una grande passione dei suoi aderenti, almeno di molti di essi, non per un cinema mitico e indifferenziato, bensì per un cinema critico, un cinema-saggio, un cinema delle lotte – lotte per il lavoro come per l'indipendenza e la libertà – un cinema delle diversità; un cinema delle minoranze: un cinema altro.

[...] Esso è nato – questo non va dimenticato – per salvaguardare dalla dispersione e quindi dalla distruzione un patrimonio filmico prodotto in Italia negli anni del secondo dopoguerra a opera delle organizzazioni della sinistra italiana, nelle sue articolazioni politiche (partiti e movimenti) e sindacali (anche qui da quelli istituzionali alle istanze autonome di base); e a questo corpus di film si sono aggiunti quelli raccolti nel mondo e prodotti dai movimenti per l'indipendenza, da organizzazioni politiche alternative ai poteri dominanti, da produzioni "indipendenti" collettive e individuali. Rispetto alla grande dicotomia che può farsi risalire agli stessi "padri fondatori", Lumière e Méliès, tra cinema definito "documentario" e cinema chiamato "di fantasia" o "di finzione" (dicotomia che soltanto di recente è stata contrassegnata da nuovi nomi, fiction e non fiction), il patrimonio dell'Archivio, nella maggioranza dei documenti filmici che lo compongono, coincide direi necessariamente con il "cinema documentario": è tra l'altro un cinema economicamente meno costoso della produzione filmica di fiction, e quindi come tale più rispondente alle possibilità finanziarie delle sue fonti produttive o promotrici. È anche un cinema più "agile", può perfino essere fatto da una persona sola, non ha tutte le complicazioni tecniche che costituiscono la "macchina cinema"[16].

16. Giannarelli Ansano, «Altro Cinema e non film», in *A proposito del film documentario*, op. cit., pp. 18, 19, 21.

Per una democrazia delle fonti filmiche

Ma a proposito del linguaggio audiovisivo – e delle opere, dei prodotti, dei materiali in cui esso si concretizza – mi interessa sottolineare alcuni aspetti, i quali configurano una concezione culturale a cui il nostro archivio volle attenersi fin dalla sua primissima manifestazione pubblica che avvenne nel 1981 all'Isola d'Elba. Si tratta di caratteri che non erano assolutamente pacifici allora, non lo sono neppure ora, ma dei quali noi siamo profondamente convinti. Il primo consiste nell'affermare una *pari considerazione di tutti i materiali audiovisivi in quanto documenti*, siano essi prodotti od opere (quindi in questo secondo caso non considerando correttamente l'aspetto artistico). E da ciò consegue logicamente *il rifiuto di gerarchie di generi*; e quindi sempre logicamente *l'opposizione all'attuale predominio (dittatura?) della fiction nella cultura contemporanea dell'audiovisivo* (o forse sarebbe meglio parlare – come si è fatto nel corso di questo convegno – di "assenza di cultura audiovisiva". Da ciò consegue *il rifiuto di gerarchie riguardanti le tecnologie*: mentre proprio la rigida contrapposizione tra le tecnologie (cinema/TV; o meglio pellicola/nastro video magnetico, cinecamera/videocamera) è a mio avviso una delle debolezze fondamentali con cui all'interno della sinistra italiana si è portata avanti in questi anni tutta la ricerca anche di un nuovo assetto legislativo. Da ciò consegue – per citare ancora uno – il *rifiuto di gerarchie per quanto riguarda le durate* (film sarebbe soltanto il lungometraggio che gli altri sono tutti definiti con un orrendo termine "filmati"). Con questi rifiuti, e con le implicite affermazioni in positivo che ne derivano, l'archivio intendeva e intende esprimere anche *la pari dignità dei materiali audiovisivi che siano prodotti*, appunto, *da soggetti e da fonti non egemoni, marginali, minoritari*; in questa posizione, c'è l'intenzione di valorizzare la "memoria visiva" delle classi subalterne, dei movimenti popolari, la memoria della loro storia, del loro lavoro, entrambi spesso ignorati, o comunque marginalizzati dalla cultura ufficiale accademica, nonché dai grandi apparati di produzione culturale audiovisiva[17].

17. In «Il futuro delle memorie», Atti del convegno, Ancona giugno 1994, in *Quaderni della mediateca delle Marche*, N. 2/3, Ancona 1995/1996.

Il futuro degli archivi filmici

Le innovazioni tecnologiche introducono anche nell'audiovisivo una modificazione radicale [...]. Cresce anche il valore economico di questo oggetto, del film conservato, che diventa un materiale (audiovisivo) da riutilizzare. Ciò è una delle grandi conseguenze della scoperta di Benjamin, di che cosa succede all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: la richiesta dell'uso, del consumo, della fruizione delle immagini – attraverso l'enorme espansione delle potenzialità di diffusione, dai CD-Rom alle reti – richiederà la produzione continua di nuovi audiovisivi. In questa ottica il film non deve essere considerato come un'opera unica, intoccabile (è per sua natura toccabile); ciò – mi auguro – può portare verso una grande forma di democrazia: io faccio un film, che chiunque può utilizzare per propormi una versione diversa, personale. È il massimo della reciprocità democratica[18].

La memoria come organizzazione del ricordo

Domanda

La memoria storica si sta in questi anni progressivamente trasferendo su supporti digitali. Che conseguenze ha questo processo dal punto di vista della trasmissione e della diffusione del sapere storico?

Risposta

Ha una importanza eccezionale e ne avrà sempre più quando si diffonderà un sistema di trasmissione telematica dei dati che permetta una maggiore qualità dell'audiovisivo. Finora la qualità, soprattutto quella delle immagini in movimento trasmesse su INTERNET, è piuttosto bassa. Ma in futuro si amplierà enormemente la conoscenza, la diffusione e, questo forse è l'aspetto più importante, l'uso e il possibile riuso di questi documenti. 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

18. Giannarelli Ansano, *Accesso alla memoria, La catalogazione degli audiovisivi,* Atti del convegno, Roma, 8 maggio 1996, Roma 1996.

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.

Domanda

Quindi esistono diverse forme attraverso cui l'archiviazione digitale può giovare alla conservazione della memoria?

Risposta

Io sono convinto che queste tecnologie possano aiutare in un modo straordinario la memoria proprio perché i documenti audiovisivi costituiscono per la memoria un punto di riferimento. Un giornalista francese, dopo aver assistito alle prime proiezioni cinematografiche, scrisse che il senso stesso della morte, attraverso l'uso delle immagini in movimento, sarebbe cambiato. Sono tecnologie che possono aiutare proprio ad elevare il lavoro sulla memoria verso una funzione più alta, nel senso che la memoria non diventa più soltanto il ricordo ma diventa l'organizzazione del ricordo, mentre invece il documento del ricordo viene lasciato alla memoria digitale.[19]

Il linguaggio: il punto di vista è un elemento centrale

Ma l'"obiettivo" della cine-video-fotocamera è "oggettivo"? Può esserlo? La risposta è immediatamente intuitiva. No, non è "oggettivo", non può esserlo per sua stessa natura. Sceglie nello spazio il punto di osservazione, "seleziona" lo spazio da registrare, può "muoversi" nello stesso spazio. In due immagini filmiche realizzate autonomamente da due individui diversi, la probabilità che esse siano identiche è pressoché vicina allo zero. Nella "rappresentazione" iconica, anche se realizzata con strumentazioni che tecnicamente consentono un'identità, c'è quindi sempre un punto di vista.

Riprendendo gli esempi i fatti sopra, ed esasperando le analogie, se gli occhi che guardano sono gli "obiettivi" di una cine-videoca-

19. *Intervista a Giannarelli*, MediaMente – Biblioteca digitale, Roma 17/12/2008, https://docuver.se/mirrors/www.mediamente.rai.it/mmold/home/bibliote/intervis/g/giannarelli.htm.html (u.c. febbraio 2025).

mera e ciò che vedono, tra un battito di ciglia e l'altro, è come un'*inquadratura*, forse il *montaggio* è l'elaborazione mentale che i diversi soggetti compiono partendo da ciò che vedono, e collegandolo con altre immagini, pensieri, ricordi, emozioni.

Il punto di vista è pertanto un elemento centrale di un linguaggio, come quello filmico, che *esclude di per sé l'oggettività* (uno degli pseudo-concetti più diffusi, spacciato per dato democratico), che è *soggettivo-selettivo* anche nella sua fase centrale, che è la registrazione delle immagini (l'inquadratura) e naturalmente poi nella loro elaborazione (il montaggio).

[…] Nella tradizionale manifestazione filmica "sequenziale", il punto di vista è sempre di chi fa il film: *chi ne decide inquadrature e montaggio*. Talvolta, chi fa il film non si pone in modo consapevole, durante la registrazione delle immagini, il problema del punto di vista. Ecco che a loro il linguaggio, e con esso lo stesso punto di vista, si fa confuso, generico, approssimativo. *Un punto di vista consapevole impone la preventiva coscienza di esso.*

Il punto di vista ha un'importanza determinante sotto un altro aspetto, anch'esso di primaria importanza, qual è quello del rapporto tra prodotto e spettatore, le cui possibili forme dovrebbero ormai essere divenute acquisizioni comuni tra coloro che operano da tempo in quest'ambito, ma anche da chi vi si sta affacciando: invece ho spesso la sensazione che le cose non stanno così.

[…] Proprio attraverso la sapiente utilizzazione di meccanismi che sono insieme strutturali, tecnico-linguistici e psicologici, la tendenza dominante nella produzione audiovisiva è sempre stata quella di indurre lo spettatore a identificarsi con ciò che sta vedendo, e quindi inevitabilmente con il punto di vista di chi fa il film. Naturalmente questa è una tendenza dominante nella fiction. L'identificazione è consentita da una posizione della cine-videocamera attraverso la quale favorire la simulazione di una presenza vera e propria dello spettatore "accanto" alla rappresentazione (o "messa in scena": il campo visivo registrato): magari con una posizione di osservazione non usuale per lo spettatore (si pensi per esempio le riprese dall'alto: ma il "miracolo" della gru innalza anche lo spettatore sopra la scena rappresentata). C'è una specifica forma di inquadratura che esalta al massimo l'identificazione, ed è la cosiddetta "soggettiva": l'obiettivo della cine-videocamera diventa in quel caso gli occhi dello spettatore, di ciascun spettatore e quindi di tutti gli spettatori, che provano l'emozione addirittura di partecipare,

muovendosi, a quella che è in realtà una finzione scenica, ma che proprio per questo meccanismo cessa di essere finzione e diventa realtà vissuta.

[…] Al meccanismo dell'identificazione si oppone, da una posizione decisamente minoritaria, quello che tende a mantenere lo spettatore cosciente del suo stato, quindi o osservatore esterno, non coinvolto ma *estraniato*, attivo e critico e non passivo ricettore. È una tendenza che produce sicuramente una situazione più complessa, che incontra maggiori difficoltà di applicazione, che tenta in un'ampia gamma di sperimentazioni, di non rinunciare all'intreccio tra razionalità, passioni ed emozioni, cercando di evitare l'arroccamento in un atteggiamento esclusivamente intellettuale ma rifiutando l'esclusiva visceralità nel rapporto utente-immagine. Attualmente, a livello mondiale, non c'è nemmeno da fare il confronto tra il predominio della prima tendenza e la marginalità della seconda: l'intero sistema dominante della comunicazione usa la sperimentata tecnica della marginalizzazione per indurre a pensare che un problema accantonato non esista più (tecnica oggi applicata a tutte le altre questioni anche molto più importanti)[20].

Da che parte stai in questa rappresentazione della realtà?

Il punto di vista si manifesta in due modi: come si decide di registrare ciò che i nostri occhi vedono e che i nostri orecchi ascoltano. La decisione di riprendere i volti degli operai o delle operaie in primissimo piano[21], anche in dettaglio, mentre guardano quello che stanno facendo, è un esempio di rovesciamento del punto di vista tradizionale del cinema industriale, dove prevale l'atto di ciò che si fa, l'operazione tecnica che si compie. In un cinema che ha la tendenza a riprodurre la realtà e non interpretarla si usano in prevalenza obiettivi che corrispondono molto all'angolo visuale dei nostri occhi. Ma se si usa un teleobiettivo o un grandangolo s'introduce un elemento di deformazione immediata della realtà

20. Giannarelli Ansano, «Il punto di vista», in *Filmare il lavoro*, Annale 3, a cura di Antonio Medici, AAMOD, Ediesse, Roma 2000, pp. 186-187.

21. Il riferimento è alle riprese e alle inquadrature del film *Analisi del lavoro*, regia: A. Giannarelli; fotografia: U. Adilardi e L. Verga; musiche: V. Gelmetti; montaggio: C. Schellino e V. Santini; produzione: REIAC Film, 12', b/n, 1972.

rispetto alla sua percezione sensibile della nostra vista, e il risultato, il punto di vista appunto, si manifesta molto in questo senso: rafforzare, deformare, rimpicciolire, ingrandire… Poi c'è un aspetto più generale del punto di vista, che è quello che risponde alla domanda: da che parte stai in questa descrizione o interpretazione della realtà? E la risposta è importante perché ti condiziona nell'attenzione e nel rispetto delle persone con cui poi si fanno queste riprese. In *Analisi del lavoro*[22] in qualche caso ci siamo bruscamente avvicinati con la camera a un'operaia, e nella ripresa si vedono occhi sorpresi e forse anche spaventati; dopo aver fatto questa ripresa ci siamo fermati e ci siamo scusati per aver suscitato quest'effetto di sorpresa e spavento, ma era proprio quello che volevamo, il senso del controllo e dell'oppressione su di loro. Questo si manifesta non soltanto nel momento della ripresa, ma anche durante il montaggio, quando si "taglia", un'operazione "dolorosa" per sé stessi ma anche per i soggetti ripresi[23].

Un cinema per pensare

Per me il cinema è il linguaggio del pensiero visivo e in quanto pensiero è sicuramente uno strumento di conoscenza della realtà. Il problema si crea nel momento in cui vengono contrapposti pensiero emozionale e pensiero razionale, ecco che si decide e, questa è una costante della produzione di massa, che l'espressione dell'emozione ha il sopravvento: bisogna colpire gli uomini alla pancia (o al cuore) e non alla testa. Per me il cinema è un momento per spingere a pensare e a sentire contemporaneamente. Se sono costretto a scegliere opto per il pensare piuttosto che per il sentire. Un cinema completo è quello che ti emoziona e contemporaneamente ti fa pensare questo attraverso un quid che è una specificità del cinema: le immagini. Per me il cinema è soprattutto immagini, immagini in movimento, poi immagini con un sonoro, non cinema parlato[24].

22. Si veda nota precedente.

23. Intervista realizzata da Olga Brucciani – Roma, marzo 2011. Per gentile concessione dell'autrice.

24. Conversazione con Giovanni Ganino 1997 (gennaio-giugno), in Ganino Giovanni, *Altre forme di cinema*, op. cit., p. 17.

La possibilità di usare il mezzo cinematografico nelle sue peculiarità: che sono la disarticolazione di una narrazione tradizionale, i nuovi significati che derivano dai principi del montaggio, gli accostamenti – i contrasti – le analogie che esso permette[25].

Sull'importanza del processo produttivo: la REIAC[26]

Il rifiuto di quell'atteggiamento molto diffuso, almeno tra gli autori, anche di sinistra, di un sostanziale disinteresse per il processo produttivo, e quindi una posizione fortemente autoriale, per cui il produttore diventa il nemico. E invece il coinvolgimento, il rendersi conto dell'importanza del processo produttivo, oltre che del prodotto, e di come nel prodotto ci sia tanto del processo produttivo. […] Allora è nata l'idea di creare questa struttura produttiva che si muovesse in maniera autonoma, dove le responsabilità autoriali, produttive, si mettessero a confronto, e avessero tra di loro una dialettica, con una scelta di campo verso un cinema a basso costo, un cinema dove fossero più importanti le idee dei soldi[27].

Della marginalità e dei cambiamenti dell'economia politica del cinema documentario.

Una ragione di fondo del trattamento riduttivo, di questa sottovalutazione, di questa marginalità del documentario la ritrovo in una geniale affermazione di Zavattini che, nel suo film *La veritàaa*, a

25. Da uno dei quaderni dattiloscritti, contrassegnato dall'autore con il n. 31, 1970. I quaderni, dal 1968 al sono custoditi presso la biblioteca dell'Archivio audiovisivo, al momento non sono catalogati.

26. REIAC (Realizzazioni indipendenti autori cinematografici), nata nel 1962 a Roma. Fondata da Ansano Giannarelli, Marina Piperno e Piero Nelli. L'obiettivo era quello di realizzare opere indipendenti rispetto alla grande industria produttiva e distributiva cinematografica e televisiva e perseguire una capacità autonoma di progettazione nei vari ambiti, quali cinema e tv, nella fiction e nella non-fiction; inoltre con l'intento di sperimentare forme, temi, modalità produttive nuove e innovative.

27. «Conversazione con Ansano Giannarelli», in Fantoni Minnella Maurizio, *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Utet, Torino 2004, p. 276. È la nascita della REIAC detto appena sopra.

proposito della guerra e della pace osservava: "la guerra è precisa, la pace è imprecisa"; ebbene, il documentario è "impreciso", soffre di una indeterminatezza riguardante la sua definizione e la sua identità. Questa condizione – che lo ha accompagnato fin dalla sua origine […] – si è espansa progressivamente a partire dai decenni '60 e '70, fino a esplodere in tempi recenti, diventando un vero e proprio caos: ciò deriva in primo luogo – a me sembra evidente – dall'esistenza di una quantità indefinita di forme di questo micro genere, che hanno determinato tra l'altro una tendenza a suddivisioni sotto categoriali non comunicanti, addirittura antagoniste, in certi casi con inevitabili aspetti corporativi.

[…] Poi, nei decenni successivi, sono intervenute profonde innovazioni tecnologiche, che a partire dagli anni Settanta hanno via via modificato radicalmente anche il sistema produttivo, ed è anche fortemente aumentata la forza lavoro del settore, che da un lato nella crescita si è frammentata e disunita, e da un altro ha trovato precaria collaborazione lavorativa nelle strutture produttive nate in tutto il territorio nazionale e nelle TV private locali. È nel periodo che va dagli anni ottanta al 2000 – anche in concomitanza con un contesto politico nazionale internazionale caratterizzato da mutamenti profondi, addirittura epocali – che tutto si complica, e si apre una situazione caotica, anche perché manca un'opera lenta ai paziente di scioglimento dei nodi, di chiarificazione dei grovigli, di ridefinizione degli elementi di un quadro che impone anche una nuova concezione dello stesso film o cinema documentario. Zavattini aveva già intuito nelle sue linee generali questa trasformazione profonda, e intendeva farne la base per una sua nuova concezione del cinema, addirittura di quello stesso «altro cinema» che per anni è stato il centro della sua attenzione: "Allora, che cosa c'è alla fine dell'arco? C'è il cinema oggi, il cinema oggi per me non è più il cinema, per me è i mezzi di comunicazione, per cui cinema e televisione, cinema e radio, cinema e televisione private, cinema e un'editoria tutta diversa da quella che ci può essere, e avanti di questo passo, questo ha un'enorme importanza per me". Era il 1980[28].

28. Giannarelli Ansano, «Documentario e documentazione filmica», in *L'immagine plurale – documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, Annali 5, AAMOD, Ediesse, Roma 2002, pp. 62-64.

Io amo il cinema critico, il cinema sperimentale, il cinema povero

Considero la possibilità tecnologica di registrare immagini in movimento, nata un secolo fa, e quindi la nascita di un nuovo linguaggio, come qualcosa di straordinario, veramente un segno anticipatorio di una modernità appena iniziata: ma mi sembrerebbe appunto di soggiacere a un mito se mi annoverassi tra quelli che dicono "io amo il cinema". Se proprio dovessi utilizzare questa espressione, allora direi che "amo" il cinema critico, il cinema sperimentale, il cinema povero, il cinema fatto con una videocamera non professionale, il cinema montato su una centralina VHS, mentre c'è un altro cinema che proprio non m'interessa. Comunque, tutto ciò non mi getta nella disperazione. Certo, mi dispiace che la difficoltà di lavoro nei due ambiti cinema-tv mi porti a un progressivo distacco dalla REIAC film (in cui ho impegnato anni di vita e di fatica, e della quale spero un giorno di scrivere la storia), che resta soprattutto la struttura operativa di quella brava produttrice che è Marina Piperno. Cresce in me l'interesse per il materiale d'archivio, per la loro conservazione, per i metodi di catalogarli in modo da poterli conoscere e usare; e quindi per il lavoro sulle immagini esistenti: in quest'ambito realizzo film di montaggio, film-antologie, video-interviste e video-testimonianze. È un lavoro che si coagula in questi anni nell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, in cui confluiscono anche le elaborazioni compiute nel corso della lunga esperienza REIAC sull'importanza di strutture nel settore audiovisivo che operino anche per innovare processi produttivi e metodologie operative, per conciliare esigenze di qualità culturale e produttività, per formare nuove professionalità interdisciplinari. M'interessano le nuove tecnologie, il montaggio digitale che presenta possibilità di ricerca straordinarie, la simbiosi cinema-tv-informatica-telematica: fino a una progettazione recente sulla multimedialità (che io chiamo "a centralità audiovisiva"), legata al territorio della provincia di Ravenna. M'interessa la formazione, a cui in questi anni dedico molto impegno, soprattutto nella formazione "decentrata", per gli aspiranti "filmmakers" ma anche per gli studenti delle scuole e dell'università, e la svolgo in diverse parti d'Italia, dalla Calabria all'Umbria all'Emilia-Romagna (qui in modo intenso, con Union Comunicazione): e in queste circostanze realizzo o partecipo alla realizzazione di film (brevi, lunghi, documentari, con materiali di archivio, ecc.), ed elaboro con altri progetti di scuole multimediali (come quella per il Videocentro di Terni). Per tutto questo trovo an-

che apprezzamenti (non vorrei dare la sensazione di avere un qualche complesso di persecuzione, parlando di "esclusione"): per esempio proprio dai docenti dell'Università di Bologna con cui lei discuterà la tesi, che sono due esimi storici del cinema; e poi da molti giovani, che magari quando ci conosciamo mi guardano un po' diffidenti, ma con cui poi spesso, magari dopo baruffe e conflitti, trovo appassionanti terreni d'intesa. Insomma, anche questi anni di cronaca mi diverto a tener fede al modo in cui hanno spesso modificato scherzosamente il mio nome già un po' strano, da Ansano a "Insano"[29].

Cara Silvia,

[…] Proprio in questo periodo, in cui sto cercando di sistemare il mio archivio personale (sono nel periodo della compresenza di cartaceo e di digitale, quindi dagli anni '80: poi ci sarebbe tutto quello di prima, ma chissà se riuscirò mai a metterci le mani), i documenti mi riportano alla memoria esperienze che erano diventate latenti, e che lo stimolo anche di un'occhiata per la consultazione fa riemergere con molta presenza. La sensazione che provo è sì quella di un grande impegno in molte delle cose che ho fatto, ma spesso senza priorità d'importanza, così che la maniacalità nell'analisi, nella previsione, nell'organizzazione la vivo – ora che "non ho più tempo" – come uno smisurato sperpero di energie vitali, con una presunzione smisurata nelle mie forze e nella mia "immortalità" […].

Anche la situazione politica, soprattutto italiana, mi provoca un senso di inutilità per ciò che ho fatto, che evidentemente può essere stato utile a persone aperte e ben predisposte, ma che mi sembra non abbia avuto alcuna influenza più ampia e duratura. Come sai, nel mio ateismo materialista, nel mio essere *single* senza figli, penso che potrei sopravvivere nella memoria almeno di alcuni soltanto se qualcosa di ciò che ho fatto ha qualche valore creativo. [Poi ci può anche essere qualche ricordo divertito di qualcuno sulla mia "insanità"!][30].

29. Conversazione con Giovanni Ganino 1997 (gennaio-giugno), in Ganino Giovanni, op. cit., pp. 204-205.

30. Email di Ansano del 20/08/2008.

L'Archivio e il lavoro

Alexander Höbel

1.

"Possono i subalterni parlare?", si chiedeva Gayatri Chakravorty Spivak in un celebre saggio in cui la categoria gramsciana di *subalterni* veniva applicata e valorizzata in un'ottica post-coloniale[1]. E in caso affermativo, con quali strumenti? Con la parola, certo, con i discorsi, i comizi, gli articoli, i pamphlet, e prima ancora con i *cahier de doléances*, le carte rivendicative, che arrivarono fino alle Consulte popolari e alle Assise per la rinascita del Mezzogiorno nell'Italia del dopoguerra; ma anche con altri linguaggi: dai canti popolari e di lotta alle arti visive, dalla fotografia all'audiovisivo. Quest'ultimo strumento diventa fondamentale nell'epoca della società di massa e delle comunicazioni di massa, in cui la costruzione dell'*ideologia* come visione del mondo a opera delle classi dominanti evidenziata da Karl Marx[2] investe profondamente il terreno dell'immaginario, del senso comune di massa; un processo che compie un salto di qualità in quella "società dello spettacolo" analizzata da Guy Debord, in cui "lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione da diventare immagine", "è il momento in cui la merce è pervenuta all'*occupazione totale* della vita sociale"[3], e oggi compie ulteriori bal-

1. Spivak Gayatri Chakravorty, "Can the Subaltern Speak?", in Nelson Cary, Grossberg Lawrence (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Chicago 1988, pp. 271-313.

2. "Le idee della classe dominante sono in ogni epoca le idee dominanti; la classe che è la potenza *materiale* dominante della società è in pari tempo la sua potenza *spirituale* dominante. La classe che dispone dei mezzi della produzione materiale dispone con ciò, in pari tempo, dei mezzi della produzione intellettuale, cosicché ad essa in complesso sono assoggettate le idee di coloro ai quali mancano i mezzi della produzione intellettuale" (Marx Karl, Engels Friedrich, *L'ideologia tedesca* [1846], Editori Riuniti, Roma 1983, p. 35).

3. Debord Guy, *La società dello spettacolo* [1967], Introduzione di Carlo Ferrero e Daniela Strumia, Baldini+Castoldi, Roma 2021, pp. 77, 84.

zi in avanti con il dominio del digitale e del virtuale e le nuove sfide dell'intelligenza artificiale.

Non solo la cultura in generale, ma il mondo dell'audiovisivo nello specifico è dunque da tempo un luogo centrale del confronto egemonico tra forze sociali diverse, nel quale il "campo" del lavoro cerca, tra enormi difficoltà, di far sentire la propria voce. In tale quadro, è evidente che una struttura come l'Archivio audiovisivo del movimento *operaio* e democratico ha tra le sue ragioni costitutive proprio il "dare la parola" ai lavoratori e alle lavoratrici, il contrastare e superare quella *invisibilità* del lavoro di cui hanno scritto in volumi curati dall'AAMOD Jean-Louis Comolli, Ansano Giannarelli, Antonio Medici[4], Rossana Rossanda[5]. È una invisibilità che non deve stupire, se assumiamo, ancora con Debord, che criterio fondante della società dello spettacolo è quello secondo cui "ciò che appare è buono, ciò che è buono appare", e lo spettacolo è "il discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su sé stesso, il suo monologo elogiativo. È l'autoritratto del potere all'epoca della gestione totalitaria delle condizioni di esistenza"[6]. Figurarsi, dunque, se in tale autoritratto il lavoro possa trovare spazio, o possano essere visibili i subalterni.

A partire dalla seconda metà degli anni settanta, con l'avvio della controffensiva neoliberista, il problema si aggrava. Si registra – scriveva Giannarelli – la "diminuzione quantitativa di una produzione audiovisiva che sia espressione delle classi subalterne", la quale "ha "colpito" […] in modo particolare appunto il *tema del lavoro*". Funzionale al nuovo corso era "mettere in un angolo *il lavoro come valore*", con le idee di cooperazione sociale, di dimensione collettiva e solidaristica che esso implica, "proponendone altri, radicalmente diversi: la competitività, il denaro, il successo, il profitto dell'impresa, l'individualismo, lo svuotamento dei rapporti collettivi di lavoro"[7].

---

4. Comolli Jean-Louis, "Il lavoro stanca, la lotta fa paura"; Giannarelli Ansano, "Il punto di vista"; Medici Antonio, "Una ricerca in progress": tutti in *Filmare il lavoro*, a cura di Antonio Medici, Annali 3, AAMOD, Roma 2000.

5. Rossanda Rossana, "Il silenzio del cinema", in *La sortie des usines. Il lavoro industriale nei cento anni del cinema*, a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Ediesse, Roma 1995, pp. 67-69.

6. Debord Guy, *La società dello spettacolo*, cit., pp. 67, 71-72.

7. Giannarelli Ansano, "Il punto di vista", cit., p. 183.

2.

Fin dalla sua nascita, dunque, l'Archivio ha navigato controcorrente, e perciò sono tanto più significativi la sua attività e lo sforzo costante di resistenza culturale che lo ha caratterizzato. Per la verità, l'impegno in tal senso era iniziato già prima che la Fondazione AAMOD fosse costituita: negli anni del secondo dopoguerra, con il lavoro dell'Ufficio Cinema del Partito comunista italiano, poi in quelli della Unitelefilm, la casa di produzione cinematografica promossa dallo stesso PCI (1963-79), e infine negli anni dell'Associazione archivio storico audiovisivo del movimento operaio (ASAMO, 1979-85).

Già in tali esperienze il lavoro costituisce un tema fondante, e lo è in una duplice accezione: il lavoro in senso proprio, come *attività umana* fondamentale, come sistema produttivo con la sua organizzazione e le sue dinamiche interne; e il lavoro come *soggetto sociale*, dunque come lavoratori e lavoratrici, movimento operaio organizzato sindacalmente e politicamente, con le sue lotte, le sue conquiste, i suoi protagonisti. Se si guarda ai prodotti dell'Ufficio Cinema o della Sezione Stampa e propaganda del PCI, o alla breve ma interessante esperienza di *Terzo canale*, avviata nella campagna elettorale del 1968, la centralità del lavoro emerge chiaramente: si pensi a *Il prezzo del miracolo* di Sergio Spina (1963), *Essere donne* di Cecilia Mangini (1965) o a *Sabato domenica lunedì* di Ansano Giannarelli (1968), che affrontano il tema della condizione della donna lavoratrice, a *Emigrazione 68: Italia oltre confine* di Luigi Perelli (1968) o a *Noi contadini* di Antonio Bertini (1971). I documentari della Unitelefilm confermano tale centralità: da *Vecchio e nuovo nelle campagne* di Franco Brogi Taviani (1964) a *Marcia del lavoro Pontedera-Pisa* di Blasco Giurato, Edoardo Pellegrini e Luigi Perelli (1966), ai "Cinegiornali liberi" di Cesare Zavattini dedicati agli scioperi alla FIAT e alla Lancia di Torino (1968)[8]; da *La fabbrica parla*, regia e fotografia di Mario Carbone, nell'ambito del progetto *Terzo canale* (1968) ad *Apollon, una fabbrica occupata* (1969) e *Contratto* (1970), entrambi di Ugo Gregoretti, da *La tenda in piazza* di Gian Maria Volontè (1971) a *Morte sul lavoro – Inchiesta dibattito proposta da CGIL, CISL e UIL ai cittadini di tutta Italia* di Gregoretti e Wladimir Tchertkoff (1972), da *Le*

8. https://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/IL8000000214.

150 ore dello stesso Tchertkoff a *Emigrazione* di Alberto Severi (1975). *Analisi del lavoro* e *Linea di montaggio* di Ansano Giannarelli (1972) sono prodotti dalla REIAC film, ma di fatto sono anch'essi frutto del collettivo dell'Archivio[9].

Fin dalla nascita dell'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio si pone dunque la questione di una propria specifica *politica culturale* rispetto al lavoro: la questione di *come* affrontare tale tematica, di come documentare e raccontare il lavoro; il problema dell'*approccio* e quello fondamentale del "*punto di vista*". È un elemento, quest'ultimo, su cui insiste in particolare Giannarelli, per il quale bisogna tenere conto del ""punto di vista" di chi esegue la registrazione", di quello "dei soggetti dei quali si vuole documentare con le immagini il lavoro", e infine anche del punto di vista dello spettatore, riguardo al quale egli tende a privilegiare, rispetto al meccanismo dell'identificazione, quello che rende "lo spettatore cosciente del suo stato, quindi osservatore esterno […], attivo e critico e non passivo ricettore"[10].

Alla produzione di film, peraltro, l'Archivio affianca rassegne (si veda quella su *Classe operaia e cinema italiano*, Livorno 1982), iniziative di approfondimento, raccolte documentarie come quella realizzata in occasione del 90° anniversario della Camera del lavoro di Napoli (1983-84). Nel 1984, Renato Parascandolo dirige *Il posto di lavoro nell'industria automobilistica*: il documentario, frutto di una ricerca su materiali originali di FIAT, Alfa Romeo, RAI e Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, analizza l'evolversi del modo di produrre automobili e dunque anche della condizione degli addetti a tale settore produttivo, emblematico della fase fordista dello sviluppo capitalistico, dando la parola agli stessi operai, a partire da quelli della FIAT Mirafiori[11].

---

9. https://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8200001657/22/analisi-del-lavoro.html?startPage=0&idFondo=IL8000000239; Savorelli Silvia, *La paziente arte di sperimentare. Il film sul lavoro di Ansano Giannarelli*, in *Cercando la rivoluzione. Ansano Giannarelli, i film e le idee*, a cura di Antonio Medici, Annali 15, AAMOD, Donzelli, Roma 2013, pp. 113-116.

10. Giannarelli, "Il punto di vista", op. cit., pp. 185-191. Cfr. anche *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, a cura di Letizia Cortini, Annalli 14, AAMOD, Effigi, Arcidosso 2011.

11. https://www.youtube.com/watch?v=37hU1x16nkk.

3.

Nel febbraio 1985 viene costituita la Fondazione AAMOD; il suo primo presidente è Cesare Zavattini. Già alla vigilia di tale passaggio, sancito anche da un protocollo d'intesa tra l'Archivio e la CGIL, una conferenza che si svolge presso la sede nazionale della CGIL – con la partecipazione di Luciano Lama, Ansano Giannarelli, degli storici Valerio Castronovo e Peppino Ortoleva e del regista Giuliano Montaldo – fa il punto sul tema delle *Fonti audiovisive della storia del movimento operaio*[12].

Alla fine dell'anno, l'Archivio avvia la ricerca *La produzione audiovisiva di fonte sindacale sul lavoro industriale*, a cura dello stesso Giannarelli, nel quadro di un progetto più complessivo sul tema *Uomo - lavoro - immagine. Il lavoro industriale nelle immagini audiovisive*, che ha ottenuto il sostegno del Consiglio Nazionale Economia e Lavoro (CNEL). Il progetto prevede "una prima fase di ricerca, individuazione ed elencazione delle fonti dei materiali audiovisivi sul lavoro industriale, seguita dall'analisi della produzione audiovisiva di fonte sindacale e infine dalla schedatura dei film selezionati". Viene quindi costituito un gruppo di lavoro coordinato da Giannarelli, con la partecipazione dei sociologi Giovanni Cesareo e Domenico De Masi, dello storico Peppino Ortoleva e di ricercatori e personale dell'Archivio[13]. Un primo frutto della ricerca è l'antologia audiovisiva *Frammenti di fabbrica* di Annabella Miscuglio, tratta da 40 ore di inchieste e documentari di fonte sindacale ma anche opera di circoli, movimenti e altri organismi[14].

La cosa che appare evidente e significativa è che, in continuità con le esperienze precedenti, l'AAMOD affronta il tema del lavoro utilizzando il metodo dell'*inchiesta*: censimento di fonti e analisi dello "stato dell'arte", ma anche studio attento e svolto "sul campo" delle trasformazioni del mondo del lavoro e del modo in cui esse vengono documentate attraverso l'audiovisivo.

---

12. Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *Il patrimonio dell'Archivio: immagini e storia*, AAMOD, Roma 1990, p. 23.

13. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/documenti/detail/IL0000001357/20/ricerca-produzione-audiovisiva-fonte-sindacale-sul-lavoro-industriale. html?startPage=0.

14. https://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700004323/22/frammenti-fabbrica.html?startPage=0&idFondo=.

Nel 1986, nell'ambito della XVII Triennale di Milano dedicata al tema *Il luogo del lavoro*, l'Archivio promuove una rassegna audiovisiva a cura della stessa Miscuglio intitolata *Obiettivo sul lavoro*, con la proiezione di "documenti cinematografici" di vario genere: ben 63 sono i film mostrati, tra i quali opere di Giannarelli (*Profilo di un operaio*, 1964; *Analisi del lavoro*, 1972), Carlo Lizzani (*Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, 1949), Ermanno Olmi (*La mia valle*, 1955; *Tre fili fino a Milano*, 1958), Valentino Orsini (*Acciaio sul mare*, 1964; *Zincatura continua a caldo*, 1976), Luigi Perelli (*Carpinete in galleria*, 1969), Florestano Vancini (*Delta padano*, 1951)[15]. La rassegna si articola in due blocchi di documentari: il primo, costituito da "documentari industriali", prodotti e distribuiti dalle stesse aziende; il secondo, comprendente "documentari e inchieste di produzione televisiva, sindacale, indipendente", volti a fornire "uno spaccato sulle problematiche del lavoro e sulle condizioni di vita dei lavoratori e, in alcuni casi, [a] ricostruire la storia dei mutevoli rapporti sociali e politici che caratterizzano il mondo del lavoro" dalla fine dell'Ottocento in avanti. Le sezioni in cui la rassegna si articola – *Dalla bottega alla fabbrica, dalla campagna alla città*; *Dalla tuta al camice bianco*; *I luoghi di produzione dello spettacolo*; *Il territorio come luogo di lavoro*; *Il mare come luogo di lavoro*; e infine *I luoghi dell'informatica* – confermano l'ampiezza dello sguardo e la varietà dei contesti analizzati. Come scrive Annabella Miscuglio nella presentazione della rassegna, essa si fonda su una ""commistione" di generi e di linguaggi, rinunciando alla pretesa di ricomporre una presunta omogeneità" di letture. Nella seconda tipologia di documentari, quasi tutti provenienti dall'Archivio (e in un caso – *Il posto di lavoro nell'industria automobilistica*, 1984 – di produzione dell'Archivio stesso), "il differente "punto di vista" della regia, insieme alla differente destinazione del prodotto, connota gli ambienti rappresentati con segni molto diversi rispetto ai documentari industriali: i luoghi perdono la loro asetticità e si animano di voci, si popolano di volti, diventano densi di vita, ricchi di problematiche, carichi di emozioni e di significati". Insomma, in quei film, l'attenzione è rivolta "alla condizione umana, ai grandi temi sociali, ai mutamenti culturali connessi al lavoro"[16].

15. *Ibidem*.

16. Miscuglio Annabella, "Obiettivo sul lavoro", in *Obiettivo sul lavoro. Rassegna di documenti audiovisivi*, a cura di Annabella Miscuglio, Roma 1986, pp. 1-2; si veda in AAMOD, Archivio corrente, Carte Paola Scarnati, fascicolo "Lavoro" (d'ora in avanti,

Il 1987 è un altro anno importante per l'iniziativa dell'AAMOD sul tema del lavoro. L'Archivio promuove una ricerca "sulla rappresentazione audiovisiva, in ambito sindacale, del lavoro femminile nell'industria", che fa emergere la scarsa visibilità delle donne operaie. Su tali temi organizza una rassegna di film e una tavola rotonda, che si tengono a Chianciano a maggio[17], ma soprattutto produce il documentario *Una doppia assenza. Immagini sul lavoro femminile nell'industria*, realizzato con materiali di repertorio relativi alla condizione femminile nel mondo del lavoro, soprattutto industriale. Proiettato nella rassegna *Dalle donne la forza delle donne* durante la Festa nazionale delle donne promossa dal PCI che si svolge a Tivoli nell'estate 1987, il film rientra in un progetto più complessivo di Annabella Miscuglio finalizzato alla ricerca, raccolta e catalogazione di materiali audiovisivi che documentino la presenza delle donne nella vita sociale, economica, politica e culturale[18]. Negli stessi mesi l'Archivio, in collaborazione con la FIOM-CGIL, realizza una serie di videocassette con otto ore di video lezioni sul tema *I lavoratori dentro le innovazioni tecnologiche. Uomini, macchine, società*, con la regia di Daniele Cini e Maria Cristina Lasagni. I materiali fungono da supporto nel corso di formazione coordinato per conto della FIOM da Sandro Bianchi e Bruno Sacerdoti, volto anche alla costruzione di una rete di formatori che possano moltiplicare e diffondere l'iniziativa[19]. Quanto alla storia e ai protagonisti del movimento operaio, in occasione del trentennale della morte di Giuseppe Di Vittorio l'AAMOD produce, con la regia di Giannarelli, il film *Giuseppe Di Vittorio*, documentario di montaggio sulla vita del grande dirigente sindacale con materiale di repertorio di notevole valore storico[20].

AAMOD, Carte Paola Scarnati). Ringrazio vivamente Paola Scarnati per aver raccolto e avermi messo a disposizione questa preziosa documentazione.

17. Medici Antonio, *Una ricerca in progress*, op. cit., p. 22.

18. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700003781/22/una-doppia-assenza.html?startPage=0&idFondo=.

19. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/documenti/detail/IL0000001433/20/i-lavoratori-dentro-le-innovazioni-tecnologiche-uomini-macchine-societa.html. Si veda Bianchi Sandro, Sacerdoti Bruno, "Progetto Ulisse: ecco i video", in *Meta*, n. 10/1987; Bianchi Sandro, *Audiovisivi e formazione: due esperienze del sindacato*, in *Vent'anni*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Annali 2, AAMOD, Roma 1999, pp. 53-54.

20. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700004301/22/giu-

Sul rapporto tra cinema e mondo del lavoro l'AAMOD promuove anche momenti di approfondimento, come la conferenza tenuta a Roma nel marzo 1988, con la partecipazione di registi come Giannarelli, Lizzani, Montaldo e Francesco Maselli e dei dirigenti del PCI Antonio Bassolino e Gianni Borgna[21]. L'anno seguente, il ventennale dell'Autunno caldo costituisce una nuova occasione di riflessione: nel settembre 1989 l'Archivio organizza la rassegna *I documenti audiovisivi dell'Autunno caldo* alla Fiera del mare di Genova, con la partecipazione di Giannarelli e degli storici Gastone Manacorda e Nicola Tranfaglia, il quale proprio in quei mesi subentra a Zavattini come presidente dell'AAMOD; e tre mesi dopo, a Viareggio, un'altra rassegna – *Vent'anni dopo. 1969: il cinema politico tra finzione e realtà* – nella quale il tema del lavoro (da *Apollon, una fabbrica occupata* a *Contratto*) è di nuovo centrale.

Ma il momento forse più importante di quell'anno è la presentazione dei risultati della ricerca *Audiovisivi di fonte sindacale nel lavoro industriale*, affidata all'Archivio dal CNEL e sfociata anche nel documentario *Immagini del lavoro* di Annabella Miscuglio. L'iniziativa, che si svolge a dicembre in varie sedi romane (CNEL, Villa Lubin e Cinema Politecnico) per quattro giorni, vede la proiezione del film *Immagini del lavoro*, seguita da una tavola rotonda con il presidente del CNEL Giuseppe De Rita, Tranfaglia come presidente dell'AAMOD, gli storici Castronovo e Ortoleva, il sociologo Giovanni Cesareo e lo stesso Giannarelli; e una rassegna di film prodotti da organizzazioni sindacali, che vanno da *Carpinete in galleria* di Perelli a *La condizione operaia* di Carlo Striano, Luigi Bartoccioni e Isa Crescenzi, realizzato per le ACLI nel 1971, da *Analisi del lavoro* di Giannarelli ad *A braccia incrociate. Cronache interne di un contratto collettivo* di Elena Bedei, Gianfranco Giuliani e Bruno Marietti, prodotto dalla Federazione lavoratori metalmeccanici di Milano nel 1976[22].

Nel 1990 un altro anniversario, i vent'anni dello Statuto dei lavo-

seppe-di-vittorio.html. Sulla presenza di Di Vittorio nel patrimonio dell'AAMOD, rinvio a Fiore Milena, Höbel Alexander, "Di Vittorio nei materiali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico", in *Giuseppe Di Vittorio. Un album di famiglia*, a cura di Ilaria Romeo e Francescopaolo Palaia, Futura Editrice, Roma 2022, pp. 97-101.

21. Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *Il patrimonio dell'Archivio: immagini e storia*, op. cit., p. 24.

22. Ivi, pp. 24-25.

ratori, offre all'Archivio lo spunto per un'altra interessante iniziativa, che si svolge a giugno presso la Casa dello studente di Roma, mentre il movimento della Pantera è nel pieno della mobilitazione: sul tema *La cultura del lavoro: immagini e riflessioni a 20 anni dallo Statuto dei lavoratori* si svolge un dibattito con Fausto Bertinotti, della segreteria nazionale della CGIL, il prof. Giovanni De Cesare, il presidente della Commissione Lavoro del Senato Gino Giugni e il presidente dell'AAMOD Tranfaglia; segue la proiezione di *Contratto* di Gregoretti e del documentario *Giacomo Brodolini: da una parte sola*, di Fabrizio Berruti (1989), prodotto dall'Archivio e dalla Fondazione Brodolini[23].

L'AAMOD comincia inoltre a confrontarsi con il tema dell'immigrazione. Dello stesso 1990 è il documentario *Vu cumprà non ha senso*, realizzato dagli allievi della Escuela Internacional de Cine y Television di Cuba, presieduta da Gabriel Garcia Marquez e diretta da Fernando Birri, sulla condizione di vita e di lavoro degli immigrati africani nella provincia di Pisa. Il film, coprodotto dal Comune di San Giuliano Terme, ha la regia di Adriana Giai e Leticia Vargas e la supervisione di Birri e Giannarelli[24].

4.

L'interesse dell'AAMOD verso le tematiche del lavoro rimane vivo negli anni novanta. Nel 1991 l'Archivio produce *Appena cent'anni* di Renato Ferraro. Dedicato al centenario della Camera del Lavoro di Torino, il documentario ne ripercorre la storia dalla fondazione, avvalendosi di documenti fotografici e cinematografici rari o inediti, tratti dalle più importanti cineteche italiane, e delle testimonianze di personalità di primo piano, da Camilla Ravera a Palmiro Togliatti, da Giuseppe Di Vittorio a Bruno Trentin, da Vittorio Valletta a Gianni Agnelli[25]. Nello stesso anno l'AAMOD realizza *Un minuto in più del padrone. Lotte sindacali a Roma e nel Lazio: 1969-70*, un'antologia audiovisiva con la regia di Pier Paolo Andriani e Alessandro

23. Ivi, p. 26; http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700002781/22/giacomo-brodolini-parte-sola.html?startPage=0.

24. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8020003788/22/vu-cumpra-non-ha-senso.html?startPage=0.

25. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700003879/22/appena-cent-anni.html?startPage=0.

Rossetti sulla stagione dell'Autunno caldo commentata da Rinaldo Scheda, all'epoca membro della segreteria nazionale della CGIL e tra gli interlocutori dell'AAMOD più attenti[26].

A oltre vent'anni dall'Autunno caldo, però, si è in tutt'altra fase. Il processo di deindustrializzazione e decentramento della produzione da un lato, e quello di automazione e robotizzazione, avviati alla fine degli anni settanta, sono rapidamente avanzati, mentre le privatizzazioni di numerosi *assets* del patrimonio industriale pubblico e le politiche neoliberiste, accanto al crollo della "Repubblica dei partiti", mutano profondamente il quadro generale. In tale contesto, per molti aspetti drammatico, l'Archivio resiste e continua a dare il suo contributo, agendo in particolare su due versanti: in primo luogo, quello della tutela e della valorizzazione della storia e della memoria del movimento operaio, producendo documentari di grande interesse, da *I giorni della Fiat* di Armando Ceste (1994), che ricostruisce la lotta operaia del 1973, a *Terni, la memoria della fabbrica* di Guido Albonetti (1994), basato su testimonianze di lavoratori e cittadini sulla parabola delle acciaierie dagli "anni d'oro" ai licenziamenti del 1953, dalle lotte successive alla ristrutturazione; e ancora: da *Gli anni duri. Una testimonianza di Emilio Pugno*, per la regia dello stesso Ceste (1995), fondato sulla testimonianza di uno dei protagonisti del movimento operaio torinese, a *Operai* di Antonietta De Lillo (1997) che, nell'ambito della serie "Diario del Novecento", ricostruisce lotte e vicende della classe operaia nell'Italia del XX secolo. Né mancano ricerche, come quella commissionata all'AAMOD dal CNEL sul tema *Audiovisivi e contratti di lavoro*, o rassegne di film, come quella intitolata *La fabbrica e la memoria*, che, accompagnata da un convegno, si svolge a Terni alla fine del 1993, o quella dal titolo *La sortie des usines*, che si svolge un anno dopo a Torino, presso il Museo del Cinema, con pellicole che vanno dai primi film dei fratelli Lumière a documentari realizzati in anni recenti, anche qui insieme a un convegno su *L'immagine del lavoro alla fine del Novecento*[27]. Da quest'ultima iniziativa ha origine anche un volume di grande interesse, intitolato appunto *La sortie des usines. Il lavoro industriale nei cento anni del cinema*, cui collaborano tra gli altri Stefano Musso, Marco Revelli, Mino Argentieri, Rossana Rossanda e

26. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700003894/22/un-minuto-piu-del-padrone.html?startPage=0&idFondo=.

27. Medici Antonio, *Una ricerca in progress*, op. cit., pp. 20-23.

Daniele Vicari, con una prima parte dedicata alle trasformazioni del lavoro in un secolo di storia, e le due successive incentrate sul "lavoro del cinema" e sui modi di raccontare la fabbrica nel cinema italiano[28].

Il secondo versante di attività, non meno significativo, è proprio quello che, in coerenza con il già richiamato metodo dell'inchiesta, consiste nel documentare i mutamenti in corso nel mondo del lavoro e della produzione: se dunque *S.O.S. pesca* di Giannarelli (1993) mostra le nuove condizioni e problematiche dei pescatori di Ravenna, Rimini e Cesenatico, *La fabbrica integrata* dello stesso Giannarelli e del giornalista Gabriele Polo (1995) mette in luce la realtà di un impianto altamente automatizzato come quello della Fiat di Melfi attraverso la testimonianza dell'operaio Donato Esposto, che passa dalle migliori aspettative alla delusione e alla decisione di licenziarsi; mentre *Mai più* di Fausto Pullano (1997) ricostruisce la tragedia dell'incidente verificatosi sulla nave-gasiera Elisabetta Montanari, ancorata nel porto di Ravenna, ponendo la questione della sicurezza nei luoghi di lavoro[29].

L'analisi delle trasformazioni in corso induce l'Archivio a dare particolare attenzione al settore delle telecomunicazioni. In tale quadro, l'AAMOD collabora a una ricerca promossa dall'IRES-CGIL nel quadro del progetto europeo *La Società dell'informazione, il lavoro e l'emergere di nuove forme di esclusione sociale*, individuando come caso di studio un'azienda che già dalla fine degli anni sessanta era stata oggetto dell'attenzione delle organizzazioni sindacali, anche per le lotte che vi si erano svolte e che sono documentate in forma audiovisiva[30]. Nella primavera del 1998 Paola Scarnati, a nome dell'AAMOD, si rivolge alla FIOM-CGIL, annunciando l'intenzione dell'Archivio di "realizzare una raccolta di documentazioni audiovisive sul lavoro industriale e sulle sue trasformazioni", chiedendo al sindacato di collaborarvi. L'Archivio orienta la sua attenzione verso la Ericsson, azienda di telecomunicazioni che ha un impianto a Roma, in via Anagnina, e a cui la stessa Scarnati scrive chiedendo l'autorizzazione per le riprese[31]. L'azienda peraltro vive

28. *La sortie des usines. Il lavoro industriale nei cento anni del cinema*, op. cit.

29. Medici Antonio, *Una ricerca in progress*, op. cit., pp. 20-21.

30. AAMOD, Carte Paola Scarnati, *Ricerca IRES. Proposta per lo studio di caso presso l'azienda FATME di Roma*, s.d.; http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000000935/22/lotte-alla-fatme.html?startPage=0.

31. AAMOD, Carte Paola Scarnati, lettere di Paola Scarnati a Maurizio Marcelli

un momento di crisi, e poche settimane dopo gli operai dell'impianto romano entrano in sciopero per difendere i posti di lavoro[32]. Tuttavia, la collaborazione si concretizza, cosicché nei mesi successivi diverse riprese vengono effettuate da Paolo Di Nicola e Angelo Marotta nello stabilimento Ericsson di Sulmona, a partire dai laboratori, dalla mensa e dal magazzino[33]. I lavoratori della Ericsson di Roma torneranno al centro dell'attenzione dell'AAMOD pochi anni dopo, nel corso di una mobilitazione che lega le questioni del lavoro a quella della pace[34].

L'attività dell'Archivio ha anche un significativo versante internazionale. Nel novembre 1998 l'AAMOD promuove il primo convegno internazionale sul tema *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia*, che si pone l'obiettivo di costruire una rete di strutture simili che operano nei diversi paesi europei, ma anche quello di realizzare "una *storia multimediale* del lavoro". Al convegno seguono la pubblicazione degli Atti e due seminari: il primo a Roma, come iniziativa collaterale del Festival internazionale di cinema e televisione "Eurovisioni", presieduto da Luciana Castellina; il secondo a Bologna nell'ambito del convegno *Il lavoro come appare e come si rappresenta*, in collaborazione con l'Istituto per il lavoro[35]. Nel novembre 1999 l'Archivio è una delle tappe del "Viaggio nella memoria del Novecento" organizzato dall'Istituto svizzero di pedagogia per la formazione professionale, e il tema dell'incontro pubblico che si tiene nell'Auditorium della Discoteca di Stato è proprio quello delle trasformazioni in atto nel mondo del lavoro[36].

(FIOM-CGIL), 29 maggio 1998, e a Marino Marin (Ericsson), 8 giugno 1998.

32. "Sciopero all'Ericsson. "In duemila rischiano il licenziamento"", in *l'Unità*, 7 luglio 1998, p. 9.

33. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700005572/22/riprese-alla-ericsson-1998-1999.html?startPage=0.

34. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700015150/22/picchetto-eriksson-auchan-roma-18-ottobre-2002.html?startPage=0.

35. Giannarelli Ansano, Scarnati Paola, "Vent'anni: memoria e futuro", in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Annali 2, *Vent'anni*, op. cit., pp. 22, 33-34; Medici Antonio, *Una ricerca in progress*, op. cit., pp. 21-23. Si veda *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia. Atti del convegno internazionale di Roma, 20-21 novembre 1998*, a cura di Antonio Medici, Ministero per i Beni e le attività culturali – Ufficio centrale per i Beni archivistici, Roma 2000.

36. AAMOD, Carte Paola Scarnati.

5.

Siamo ormai nel nuovo millennio. Nel febbraio 2000 l'Archivio promuove, presso la sede nazionale della CGIL, un seminario sul tema *La documentazione del lavoro*; contestualmente viene rinnovata la convenzione tra il sindacato e l'AAMOD[37]. Poco prima, su iniziativa di Antonio Medici e Silvia Savorelli, è stato elaborato il progetto *Per una storia audiovisiva del lavoro nel XX secolo*. "Il progetto – scrivono i curatori – si propone di raccontare la storia del lavoro in Italia nel corso del Novecento, utilizzando tre tipi di supporto: audiovisivo, cartaceo e multimediale". Lo scopo è innanzitutto di tipo didattico e i primi destinatari sono le scuole, ma non si esclude "una circolazione più ampia dei prodotti che si prevede di realizzare, quale contributo alla conoscenza del mondo del lavoro, scarsamente rappresentato nel linguaggio audiovisivo". Articolato in quattro grandi periodi – dall'inizio del Novecento agli anni trenta, dagli anni trenta alla fine degli anni cinquanta, dal Boom economico alla fine degli anni settanta, dagli anni ottanta al 2000 –, il progetto prevede la produzione di quattro documentari da diffondersi in formato VHS e/o DVD, ciascuno dei quali corredato da una pubblicazione cartacea, e la realizzazione di un CD-Rom multimediale e/o di un sito web[38].

Qualche mese dopo, su tutto l'arco delle tematiche relative al lavoro l'AAMOD costituisce un gruppo operativo, composto da Guido Albonetti, Giovanna Boursier, Ansano Giannarelli, Antonio Medici, Mauro Morbidelli, Silvia Savorelli, Paola Scarnati ed Ermanno Taviani[39]. Una delle prime proposte è il progetto di una rassegna audiovisiva e di un laboratorio didattico sul lavoro, pensato per le scuole ed elaborato da Antonio Medici, che riprende il titolo *Immagini del lavoro*[40].

Per il centenario della FIOM l'Archivio innanzitutto cura un cen-

37. Medici Antonio, *Una ricerca in progress*, op. cit., p. 23.

38. AAMOD, Carte Paola Scarnati; *Per una storia audiovisiva del lavoro nel XX secolo*, progetto a cura di Antonio Medici e Silvia Savorelli, gennaio 2000.

39. AAMOD, Carte Paola Scarnati: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *Tema generale: il lavoro. Quadro in ordine alfabetico e per accorpamenti tematici dei singoli progetti e/o ambiti in cui si manifesta l'iniziativa dell'Archivio audiovisivo (aprile 2000)*.

40. *Immagini del lavoro. Progetto per una rassegna audiovisiva e un laboratorio didattico sul lavoro*, a cura di Antonio Medici, maggio 2000, in AAMOD, Carte Paola Scarnati.

simento, affidato a Paola Ghione, dei materiali audiovisivi esistenti prodotti dalla o sulla FIOM; quindi, anche sulla base di tale ricerca, realizza un documentario, con la regia di Giannarelli e Savorelli, intitolato *Un film sulla FIOM* (2001), interamente composto da immagini di repertorio e testimonianze tratte dal proprio patrimonio[41]. Negli stessi mesi, per i cento anni della Camera del lavoro di Reggio Emilia, l'AAMOD promuove una raccolta di videointerviste a operai e operaie (in particolare delle Reggiane, azienda fondamentale nella storia della classe operaia di quella regione) e a quadri sindacali. Il progetto sfocia anche nel documentario *I giorni dell'R60* (2001), con la regia di Guido Albonetti, Giovanna Boursier e Mauro Morbidelli che prende il titolo dal trattore realizzato dagli operai durante l'occupazione del 1950-1951, che diventò il simbolo della loro lotta[42]. È uno dei progetti in cui il dialogo tra presente e passato, storia e memoria appare con maggiore vividezza.

Col nuovo millennio, dunque, la centralità del tema del lavoro nell'attività dell'AAMOD viene pienamente confermata. Non a caso, il terzo volume degli Annali, che esce all'inizio del 2001, è incentrato proprio sul tema *Filmare il lavoro*, mentre si programmano rassegne itineranti e progetti per le scuole[43]. Negli stessi mesi l'Archivio produce il film di Gianfranco Pannone *Sirena operaia* (2000), che, avvalendosi anche dall'omonimo racconto in versi di Alberto Bellocchio, ripercorre le vicende legate al mondo della fabbrica e degli operai negli anni sessanta e settanta, utilizzando il ricco patrimonio dell'AAMOD con la colonna sonora di Daniele Sepe[44]. Del 2001 è invece il documentario *Andiamo a Genova!* di Silvia Savorelli, pure prodotto dall'Archivio e interamente composto da materiali di repertorio (dell'AAMOD ma anche dell'Archivio Cinetecario della Liguria), che ripercorre – anche attraverso molte testimonianze – la storia del movimento operaio genovese. Il film si articola in vari

41. Medici Antonio, *Una ricerca in progress*, op. cit., p. 15; https://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700012082/22/un-film-sulla-fiom.html?startPage=42.

42. https://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700012065/22/i-giorni-r60.html?startPage=0; Boursier Giovanna, "Laboratorio a Reggio Emilia", in *Filmare il lavoro*, op. cit., pp. 250-253.

43. Medici Antonio, *Una ricerca in progress*, op. cit., p. 16.

44. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700010344/22/sirena-operaia.html?startPage=0.

blocchi tematici legati alle attività lavorative e ai luoghi della città: il porto, i cantieri navali, le fabbriche siderurgiche e metalmeccaniche[45]. Nello stesso anno Silvia Savorelli realizza anche un altro documentario storico, prodotto dall'AAMOD con il sostegno della FILTEA (il sindacato dei tessili della CGIL) che pure celebra il suo centenario: è il film *La trama e l'ordito*[46], cui si aggiunge, sempre su iniziativa dell'Archivio – e in particolare del suo segretario generale Paola Scarnati – e della FILTEA, un'altra importante operazione, ossia il restauro realizzato da Mario Musumeci di *Giovanna*, straordinario film del 1955 di Gillo Pontecorvo, con la sceneggiatura di Franco Solinas, sulla lotta di un gruppo di operaie tessili contro il licenziamento di alcune di loro, che sfocia nell'occupazione della fabbrica: un film quasi dimenticato, che grazie al lavoro di restauro, è stato di nuovo visto e apprezzato dal pubblico[47].

Nel 2002, inoltre, l'Archivio contribuisce al "Progetto Memoria" lanciato dallo SPI-CGIL, che prevede una serie di videointerviste a protagonisti della storia sindacale, da Arvedo Forni a Piero Boni, da Nella Marcellino a Vittorio Foa ad Antonio Pizzinato, realizzate con la regia di Silvia Savorelli e la collaborazione di Guido Albonetti e Fedele Ruggeri.

Oltre alle ricostruzioni di tipo storico, peraltro, l'Archivio non rinuncia a documentare le lotte del lavoro, seguendo con particolare attenzione le iniziative della FIOM. Al 2001 risalgono le riprese effettuate a giugno al Paladozza di Bologna, dove la FIOM tiene la sua assemblea nazionale organizzata per difendere la piattaforma contrattuale elaborata insieme a FIM e UILM, ma sulla quale queste ultime si mostrano disposte a cedere. Le immagini mostrano gli interventi di Maurizio Landini (segretario generale della FIOM Bologna), Claudio Sabattini (segretario generale della FIOM) e Sergio Cofferati (segretario generale della CGIL), e la rottura con FIM e UILM che sfocia nello sciopero della sola FIOM. L'Archivio, quindi,

45. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700010687/22/andiamo-genova.html?startPage=0. Si veda Savorelli Silvia, *Genova operaia*, in *Filmare il lavoro*, op. cit., pp. 254-257.

46. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700013097/22/la-trama-e-l-ordito-2.html?startPage=0&idFondo=.

47. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8300001641/22/giovanna.html?startPage=0; Pontecorvo Gillo, *Giovanna. Storia di un film e del suo restauro*, a cura di Antonio Medici, Ediesse, Roma 2002.

documenta i passaggi successivi della mobilitazione, dalla raccolta di firme tra i lavoratori metalmeccanici davanti alla FIAT Mirafiori per respingere il contratto firmato solo da FIM e UILM, alla manifestazione nazionale dei metalmeccanici, che la FIOM tiene a Roma il 16 novembre, a sostegno del referendum per invalidare il contratto[48]. Nel 2002, l'AAMOD documenta lo sciopero generale promosso da CGIL, CISL, UIL per la difesa dell'articolo 18 dello Statuto dei lavoratori[49]; l'anno seguente organizza con il Comune di Roma una serata di solidarietà con i cassintegrati della FIAT che si svolge al cinema Quattro fontane di Roma[50].

L'AAMOD dedica inoltre un'attenzione specifica ai "mestieri del cinema". Già nel 2001 produce, insieme al Comune di Roma e a Cine Roma Città-Film Commission, quattro cortometraggi dedicati alla scenografia, alla fotografia, al montaggio e al suono, che vengono proiettati nel corso della rassegna *Titoli di coda*, organizzata da Massimo Forleo e coordinata da Guido Albonetti, che si tiene a Roma al Palazzo delle Esposizioni, con gli interventi di Giannarelli, Maselli, Paolo Pietrangeli, oltre che di tecnici dei vari settori[51]. Quattro anni dopo, il percorso vede un altro momento significativo col convegno *I mestieri del cinema*, organizzato dall'Archivio nel novembre-dicembre 2005 in collaborazione con il dipartimento Comunicazione e spettacolo dell'Università Roma Tre: anche in questo caso, il confronto, coordinato da Mauro Morbidelli, vede gli interventi di vari professionisti del mondo del cinema, che analizzano i cambiamenti in corso dei mestieri e delle competenze legate alla produzione cinematografica e documentaristica in rapporto alle nuove tecnologie[52].

Intanto, nel 2002-2003 l'Archivio elabora due importanti progetti: il primo, a cura di Giannarelli e Savorelli, è quello di un *Dizionario filmico sul lavoro*, da diffondersi in videocassette e/o con un DVD

48. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/search/result. html?query=referendum +fiom.

49. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700013436/22/sciopero-generale-cgil-cisl-uil-milano-16-aprile-2002.html?startPage=42.

50. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700015880/22/per-solidarieta-lavoratrici-e-i-lavoratori-cassaintegrati-della-fiat.html?startPage=0.

51. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700010658/22/titoli-coda-roma-palazzo-esposizioni-26-gennaio-2001.html?startPage=0.

52. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700021864/22/convegno-i-mestieri-del-cinema.html?startPage=0.

multimediale, ma anche eventualmente in trasmissioni televisive[53]; il secondo è finalizzato alla costituzione di un "Museo multimediale del lavoro". Quest'ultimo, viene presentato al Comune e alla Provincia di Roma, oltre che da tali istituzioni riceve vasti consensi, da Carlo Lizzani all'assessore al Lavoro del Comune di Roma Luigi Nieri[54]. Nel febbraio 2004 l'AAMOD promuove quindi un convegno, che si svolge nella sede del CNEL ed è introdotto da Luciana Castellina e Ansano Giannarelli, per avviare la realizzazione del progetto. L'obiettivo è dare vita a "una struttura di conservazione, di esposizione e di sperimentazione di documenti multimediali relativi al lavoro umano, che utilizza le moderne tecnologie digitali e la rete telematica come strumenti centrali"[55]. Nonostante gli impegni assunti dagli assessori Borgna e Minnelli, però, il progetto non decolla. Nel 2006 il CdA dell'AAMOD, ora presieduto dal regista Mimmo Calopresti, scrive al sindaco di Roma Veltroni per chiedere "un incontro nel quale possano essere riconfermate le intese raggiunte e possa essere programmata una loro rapida concretizzazione"[56]. Nel 2005-2006 l'Archivio ripensa l'idea del Dizionario sul lavoro, che da "filmico" diventa "multimediale" e dovrebbe intitolarsi *Dalla parte del lavoro*. Su tale progetto l'AAMOD incontra l'interesse della AGER 3, dell'Associazione per il Centenario della CGIL e dell'assessore al Lavoro della Regione Lazio Alessandra Tibaldi, con la quale si svolgono anche delle riunioni. Nel percorso vengono coinvolti anche Ugo Adilardi e la società Paneikon[57]. Tuttavia, per entrambi i progetti, non c'è un seguito.

Intanto, nel dicembre 2004, l'Archivio, in collaborazione con Rai News 24, la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università La Sapienza, il Comune e la Provincia di Roma, organizza il convegno *L'informazione al lavoro. Tra tv e nuovi media*, dedicato alle "nuove modalità di lavoro, spesso precarie, introdotte nel settore

53. *Dizionario filmico sul lavoro. Pre-progetto* a cura di Ansano Giannarelli e Silvia Savorelli, presente in varie stesure in AAMOD, Carte Paola Scarnati.

54. Medici Antonio, *Presentazione*, in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, *Per un museo multimediale del lavoro. Atti del Forum, Cnel – Roma, 5 febbraio*, a cura di Id., Ediesse, Roma 2004, pp. 7-10.

55. *Il progetto. Museo multimediale del lavoro con elementi per il piano di fattibilità*, ivi, pp. 11-18.

56. AAMOD, Carte Paola Scarnati, *Al Sindaco di Roma, Walter Veltroni*, s.d. ma 2006.

57. AAMOD, Carte Paola Scarnati.

dell'informazione audiovisiva e multimediale in seguito allo sviluppo delle nuove tecnologie informatiche e digitali"[58]. Al tempo stesso, l'AAMOD continua a seguire vertenze importanti, come quella documentata da Andrea Liberati dei lavoratori dell'AST di Terni, l'acciaieria di cui proprietari tedeschi della Thyssen Krupp hanno annunciato il ridimensionamento, scatenando la rivolta della città[59]; una lotta su cui l'Archivio tornerà dieci anni dopo, con Pino Bertucci, che ne racconterà una nuova fase, realizzando il documentario *Sinfonia d'autunno. I "bardasci" di Viale Brin*[60].

Sono anni difficili, egemonizzati dal centrodestra berlusconiano, e la vita stessa dell'Archivio è più complicata. Ciò nonostante, nel 2005-2006 l'AAMOD realizza il progetto *Mestieri. Con i propri mezzi con il proprio lavoro*, ideato da Giannarelli e Scarnati, producendo una serie di cortometraggi dedicati al lavoro artigiano: il *Maestro d'ascia*, *Il bottaio*, *Di falegname in falegname*, *Caratteri tipografici* e *Riciclofficina* di Luca Ricciardi, *Il flautaio* e *Le sarte* dello stesso Ricciardi con Esteban Vivaldi Vera, e infine *L'orologiaio*, *La vetraia* e *Lo spazzacamino* di Vincenzo Mancuso[61]. L'AAMOD inoltre contribuisce al "Visioni fuori raccordo film festival", dedicato alle periferie romane, nel quale diversi sono i film proiettati connessi ai temi del lavoro, della sicurezza e della salute. Nel 2008 l'Archivio produce il documentario *Lavorare uccide*, una video-antologia di Mauro Morbidelli dedicata al problema della sicurezza sul lavoro[62], e l'anno seguente documenta l'iniziativa "*Oro rosso – Dal reality alla realtà*", organizzata dalla CGIL e dalla FLAI sulla raccolta dei pomodori in Puglia[63].

Intanto l'Archivio si prepara al quarantennale dell'Autunno cal-

58. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700020280/22/convegno-l-informazione-al-lavoro-tv-e-nuovi-media.html?startPage=42.

59. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700017398/22/vertenza-sull-acciaieria-terni.html?startPage=0; http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700018738/22/terni-e-difesa-della-sua-acciaieria.html?startPage=0.

60. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000003542/22/sinfonia-d-autunno.html?startPage=0.

61. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000000458/22/mestieri-i-propri-mezzi-proprio-lavoro.html?startPage=21.

62. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000000733/22/lavorare-uccide.html?startPage=42.

63. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000001225/22/ororosso-raccolta-del-pomodoro-puglia-agosto-2009.html?startPage=0.

do. Sulla base di una discussione collettiva, Giannarelli elabora un progetto ad hoc, che va dalla catalogazione integrale dei documenti filmici conservati dall'AAMOD sul 1969 alla ricerca di ulteriori materiali, dalla realizzazione di un DVD con il film *Contratto* e un'intervista a Gregoretti a un'antologia di documentari e immagini sull'Autunno caldo. Si costituisce dunque un gruppo operativo e sui vari versanti iniziano a lavorare Paola Scarnati, Letizia Cortini, Antonio Medici, Silvia Savorelli, insieme a Luca Ricciardi e Aurora Palandrani[64]. Nel novembre 2009, promossi dall'AAMOD e dalla Cattedra di Storia contemporanea della Facoltà di Scienze della formazione dell'Università Roma Tre, si tengono quindi due importanti eventi, coordinati da Paola Scarnati: il primo all'Università, presieduto dallo storico Carlo Felice Casula con la proiezione della versione restaurata di *Contratto* alla presenza di Gregoretti, che risponde alle domande degli studenti; il secondo nella sede dell'AAMOD, dove vengono proiettati vari film: da *La fabbrica parla* di Mario Carbone ad *Apollon*, da *Scioperi unitari alla Fiat* a *Battipaglia autoanalisi di una rivolta* (entrambi di Perelli), da *All'Alfa* di Virginia Onorato a *La condizione operaia*[65]. Il volume degli Annali che esce nel 2010, curato da Claudio Olivieri, è quindi dedicato al *Cinema dell'Autunno caldo in Italia e nel mondo*[66].

Alla fine di quell'anno l'Archivio organizza una rassegna e una tavola rotonda, coordinate da Antonio Medici, dal titolo *L'Italia e le sue narrazioni*, nel quale centrale è il tema del lavoro. È un progetto che, alla fine del 2011, Ugo Adilardi – da poco nuovo presidente dell'AAMOD – propone di proseguire con un ciclo di proiezioni e un seminario che coinvolga registi delle generazioni più giovani che pure si sono occupati di lavoro e lotte sociali, da Mariangela Barbanente a Calopresti, da Guido Chiesa a Pannone, a Vicari[67].

Nel 2012 l'Archivio incentra il volume degli Annali, curato da Medici, sulla figura e l'opera di Ansano Giannarelli, scomparso nell'ago-

64. Progetti e appunti delle riunioni sono in AAMOD, Carte Paola Scarnati.

65. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000001367/22/rassegna-l-autunno-caldo-del-1969-incontro-ugo-gregoretti.html?startPage=0.

66. Si veda *Ciak si lotta! Il cinema dell'Autunno caldo in Italia e nel mondo*, a cura di Claudio Olivieri, Annali 12, AAMOD, LiberEtà, Roma 2010.

67. Adilardi Ugo, *L'Italia e le sue narrazioni. Memorie di lotte e di lavoro*, in AAMOD, Carte Paola Scarnati.

sto 2011. È l'occasione per riflettere su un percorso individuale e collettivo, nel quale il tema del lavoro e l'interesse per la storia sono stati costantemente intrecciati[68]. Nel 2014, un altro volume degli Annali, a cura di Gabriella Gallozzi, torna sul nesso tra lavoro e audiovisivo, concentrandosi sui temi della salute e della sicurezza nei luoghi di lavoro, ma anche sulle ricadute ambientali di alcune attività produttive[69]. Nello stesso anno l'AAMOD produce *Working Class Heroes - Camminando e cantando. La canzone del primo maggio*, con la regia di Giandomenico Curi e il montaggio di Milena Fiore: un viaggio nella storia del lavoro e del Primo Maggio accompagnato dalla musica e costruito attraverso i materiali di repertorio[70]; ma anche *Formiche erranti… sulle terre di Argentina* di Paolo Di Nicola, pure montato da Milena Fiore, incentrato sulla figura di Argentina Altobelli, prima donna segretaria della Federterra all'inizio del Novecento[71].

L'Archivio intanto continua a documentare le mobilitazioni in corso, da quella del 2012 dei lavoratori dell'Alcoa contro la chiusura dello stabilimento di Portovesme in Sardegna a quelle del 2014-15 di CGIL e FIOM contro il Jobs Act, alla manifestazione del 2017 pure della CGIL, che chiede rispetto per il lavoro, la democrazia e la Costituzione.

Nel 2013, all'interno dell'AAMOD, viene elaborato il progetto "Cinema e lavoro: verso un video partecipativo dei lavoratori": l'idea è quella di un laboratorio di alcuni mesi con un gruppo di lavoratori, dal quale possa emergere un prodotto audiovisivo originale. L'esito di tale percorso, coordinato da Nicodemo Lupo e portato avanti dall'associazione Cro.M.A. – Cross Media Action, sarà *CEIT, il futuro alle spalle* (2015), un documentario partecipativo prodotto da AAMOD e realizzato da Nicodemo Lupo e Cro.M.A, che racconta la lotta contro la disoccupazione attraverso la prospettiva di un gruppo di operai della CEIT, un'agenzia di telecomunicazioni con sede a Roma[72].

---

68. *Cercando la rivoluzione. Ansano Giannarelli, i film e le idee*, op. cit. Sul tema del lavoro si veda in particolare il già citato saggio di Silvia Savorelli.

69. Si veda *Il lavoro o la vita. Cinema, salute, ambiente*, a cura di Gabriella Gallozzi, Annali 17, AAMOD, Effigi, Arcidosso 2014.

70. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000002783/22/working-class-heroes.html?startPage=0.

71. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000002955/22/formiche-erranti-sulle-terre-argentina.html?startPage=63.

72. http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8000003185/22/il-futuro-alle-spalle.html?startPage=0; http://www.crossmediaction.com/participatory-video/.

Nel 2017 l'AAMOD, che dal 2015 è presieduto da Vincenzo Vita, su iniziativa di Paola Scarnati dà vita al gruppo di lavoro *Il progetto e le forme di un cinema politico*, composto da studiosi e professionisti dell'audiovisivo. Dopo le rassegne dedicate al centenario della Rivoluzione d'Ottobre e al 50° del '68, il gruppo promuove un percorso di iniziative per i cinquant'anni dall'Autunno caldo del '69, intitolata *Le lotte e l'utopia*. Organizzato insieme alla Fondazione Gramsci, il ciclo di incontri, che si svolge nel novembre 2019, prevede una giornata di studio, venti film e due seminari in collaborazione con la Casa del Cinema, il Centro sperimentale di cinematografia, la Cineteca Nazionale e le Università di Roma Sapienza e Tor Vergata[73].

All'interno dell'AAMOD, intanto, si forma il gruppo "Opponiamoci". Promosso da Ugo Adilardi, il collettivo – che ha una composizione ampia e variegata[74] – intende "creare un luogo, una piccola biblioteca delle immagini in movimento", utilizzando lo spazio messo a disposizione da ArcoIris TV e avendo a disposizione anche la "memoria" filmica dell'Archivio; si vogliono inoltre documentare lotte e mobilitazioni, "raccontare storie che spesso vengono taciute o negate", da quelle dei migranti a quelle dei lavoratori precari[75].

Nel 2022 l'AAMOD coproduce con l'Istituto Ernesto de Martino il film di Filippo Maria Gori *E tu come stai?*. Il documentario è il racconto di una delle più grandi mobilitazioni operaie degli ultimi anni in Italia, quella della GKN di Campi Bisenzio, alle porte di Firenze, iniziata nel luglio 2021, allorché i lavoratori scoprono, senza aver ricevuto alcun preavviso, che la loro fabbrica è stata chiusa. Il film ripercorre la lotta fin dai primi minuti, dalle porte dei cancelli sorvegliate dagli addetti alla sicurezza in quella fatidica mattina d'estate fino al grande corteo di piazza del 26 marzo 2022, e rappresenta un monito di fronte alla progressiva perdita dei diritti dei lavoratori nel nostro paese, ma anche un forte incoraggiamento a resistere in modo organizzato e solidale.

---

73. https://fondazionegramsci.org/convegni-e-seminari/le-lotte-e-lutopia-69-70-2/.

74. Oltre a Ugo Adilardi, che ne fu il promotore, prematuramente scomparso, del collettivo hanno fatto parte Dario Bellini, Elena Bedei, Pino Bertucci, Elena Caronia, Gaia Ceriani Franchetti, Giandomenico Curi, Tommaso D'Elia, Paolo Di Nicola, Milena Fiore, Franca Manuele, Marco Neri, Paolo Paci, Simone Pallicca, Anita Rizzi, Simone Seveso, Gianfranco Torri.

75. https://www.youtube.com/watch?v=Tenp5_yRUZ8.

Su una vicenda per certi versi simile, quella della Whirlpool di Napoli, con il licenziamento di 316 operai e la lotta avviata contro tale decisione, è invece incentrato il film documentario di Gianfranco Pannone *Via Argine 310* (2022), con la partecipazione di Alessandro Siani, anch'esso realizzato con la collaborazione dell'Archivio[76].

Nel 2023 l'AAMOD ha anche la possibilità di contribuire, fornendo preziosi documenti cinematografici, ai film *Uomini in marcia* di Peter Marcias (2023), prodotto dalla Cineteca sarda, e *Portuali* di Perla Scardella (2024)[77]. Infine, nel 2024, l'Archivio collabora alla realizzazione di un film svizzero-italiano, *Prodigiosa trasformazione della classe operaia in stranieri*, per la regia di Samir, prodotto dalla Dschoint Ventschr Filmproduktion e da Gianfilippo Pedote per la Casa delle Visioni; un film che, intrecciando fonti e linguaggi diversi, ricostruisce con ironia la storia dell'emigrazione dai paesi vicini in Svizzera[78].

Questi ultimi esempi confermano che, anche in un mondo profondamente mutato rispetto a quello dei primi anni dell'Archivio, è possibile portare avanti una "narrazione" forte del mondo del lavoro, oggi più che mai fondamentale per la stessa identità collettiva di classi lavoratrici disperse e demotivate, e più in generale per proporre un punto di vista alternativo sull'esistente. Né, in tale contesto, sembra possibile rinunciare a quel lavoro di documentazione che a lungo ha caratterizzato l'attività dell'Archivio, rendendolo una "miniera" per moltissimi film prodotti nel corso dei decenni. In modi e forme diversi, si tratta insomma, ancora una volta, di dar voce ai "subalterni", ed è importante che questo rimanga uno degli scopi principali dell'AAMOD, naturalmente connettendo sempre di più l'audiovisivo e i documenti filmici con altri linguaggi, dalla musica alla danza (si veda la performance *Fabbrica* di Paola Bianchi, che si avvale anche di materiali dell'Archivio)[79], alle nuove tecnologie. L'Aperossa, il Premio Zavattini e la rassegna *Unarchive* appaiono in tale quadro come nuove, ulteriori occasioni per poter ulteriormente intrecciare il lavoro, con la sua lunga storia e le sue storie di oggi, con la creatività e con l'immaginario.

---

76. https://filmitalia.org/it/film/174649/.

77. https://notoriouspictures.it/movie/uomini-in-marcia/; https://openddb.it/film/portuali/.

78. https://www.locarnofestival.ch/it/festival/program/film.html?fid=02100b03-19e4-4124-a465-0f72134db70f&eid=0.

79. https://motusonline.com/fabrica-aamod-paolabianchi/.

Da un grande potere derivano grandi responsabilità. Esperienze di documentazione

Filippo Maria Gori

Filmare è un atto di potere, sempre. Più che mai quando a essere filmata è la proverbiale *realtà* – quella non programmata, quella vera.

È un paradosso inversamente proporzionale: minore è il controllo su ciò che accade davanti all'obiettivo, maggiore sarà il potere di chi dirige la camera, a prescindere da quanto ne sia consapevole.

Avere il controllo su ciò che si sta filmando – prerogativa del cinema di finzione e, nelle sue plurime sfumature, del documentario di creazione – costituisce di fatto un'ammissione di *impotenza*, il riconoscimento di un limite. La materia prima di questi racconti per immagini, ossia ciò che queste ritraggono e rappresentano, non è data in natura; e se lo è, non si offre nelle condizioni ambientali né nelle tempistiche di cui queste forme d'arte hanno bisogno per esprimersi al meglio. Filmare un genuino scambio emotivo fra due esseri umani è di per sé impossibile quanto filmare un drago che sorvoli una città.

Al pari delle altre arti figurative, autrici e autori di cinema devono fabbricarsi i propri significanti per mettere in scena i significati delle loro storie; che sia costruendoli (come un drago appunto) o ricostruendoli (un'interazione fra persone). Nel mezzo ci passano fiumi di denaro, ma poiché la dimensione economica è sempre funzione e mai sostanza delle cose umane, l'operazione cui si ricorre è concettualmente la stessa: un artificio.

Fronteggiare i limiti attraverso la propria forza creativa è quanto di più umano si possa concepire. E se l'arte, in un'accezione manualistica (ma anche pacchiana), è da considerarsi la più sublime delle espressioni umane, ben si comprendono le ragioni del prestigio sociale di un artista quando ha successo. Non solo ha dimostrato di saper impattare i limiti della realtà sensibile, ma è riuscito anche a celarli alla percezione degli altri rendendoli partecipi di una straordinaria illusione; nel caso del cinema, vivere emotivamente una storia per immagini "in diretta", come se stesse accadendo realmente davanti a noi, come se lo schermo

non fosse altro che il nostro sguardo sulle situazioni rappresentate.

Si tratta di un qualcosa che ha più a che fare con la magia che con la potenza.

Un vero artista non ha potere, al contrario è schiavo: delle proprie idee, dei suoi progetti, e soprattutto di sé stesso. Gli sforzi con cui si dedica alla costruzione dell'opera e, in un'arte collettiva qual è il cinema, coordina e dirige altre persone, non sono da considerarsi manifestazioni di potenza, bensì gli imperativi con cui assolve alla propria schiavitù – almeno per un po'.

Il potere, quando è reale, annulla la distanza fra volontà e azione. Le due cose in esso coincidono, la loro inscindibilità è ciò che lo rende tale. Se la magia *controlla*, il potere è in quanto tale: esiste agendo.

Per questo una camera sarà sempre più *potente* quando rivolta sulla realtà piuttosto che su di una messa in scena. È solo nel primo dei due casi che l'atto di filmare si sostituisce al nostro sguardo sensoriale, acquisendone le caratteristiche più potenti: la selezione immediata e l'archiviazione.

Filmare qualcosa su cui non si ha il controllo, documentarlo, significa produrre delle immagini che quando riviste, checché se ne dica, non saranno considerate rappresentazioni, ma surrogati di realtà. È il meccanismo percettivo su cui si basano prodotti audiovisivi quali il reportage, il servizio giornalistico, ma anche il video amatoriale. Quando ne fruiamo, su di noi agisce una sospensione dell'incredulità assai più potente di quella attivata da un prodotto cinematografico. La seconda per funzionare dipende dalla bravura dell'artista-*mago*, da quanto più o meno capace sia stato a controllare la realtà filmata. La prima invece non viene mai messa in discussione; neanche pensiamo a chi possa aver realizzato quelle immagini, né al fatto stesso che *siano state realizzate* attraverso inquadrature che, per loro funzione, selezionano e semantizzano la realtà in modi diversi.

Questa differenza, lungi dall'essere speculativa, è ben presente agli addetti ai lavori dei racconti per immagini. Il *mockumentary*, e ancor più letteralmente il *reality show*, fondano il proprio fascino sul riecheggiare le forme audiovisive di quei prodotti sopracitati (reportage, servizio, video amatoriali) per illuderci che ciò che venga filmato sia fuori controllo, *reale* appunto, garantendosi così «il massimo dell'identificazione»[1] da parte del pubblico.

---

1. Giannarelli Ansano, «Il punto di vista», in *Filmare il lavoro*, a cura di Antonio Me-

Questa illusione è una tecnica – una *magia* – che può essere applicata anche in qualsiasi altro racconto per immagini. Il cinema del reale la usa sul piano dei contenuti; un racconto derivato dalla realtà o direttamente ambientato in essa, così come tutte le soluzioni ibride intermedie, anela sempre a una qualche forma di verità, alla volontà di dire che le cose *stanno realmente così*. Anche il cinema di finzione può adottare questa tecnica, ad esempio, sul piano della forma: un'inquadratura soggettiva che ci cali nel punto di vista di un personaggio, facendoci immedesimare con lui proprio perché ne condividiamo lo sguardo sulla realtà diegetica.

Se dunque filmare è sempre un atto di potere, e filmare la realtà è la più potente delle sue declinazioni, sarebbe importante rammentarsi l'adagio per cui *da un grande potere derivano grandi responsabilità*.

Oggigiorno chiunque tecnicamente può essere operatore audiovisivo e divulgatore di contenuti in ogni momento. Nel mondo del professionismo, dal canto suo, l'avanzamento tecnologico, sempre volto all'alleggerimento delle attrezzature, consente almeno in teoria di produrre ottimi materiali anche in condizioni di *estrema realtà*. E poiché è proprio verso ciò che si dà per scontato che risulta più difficile sentirsi responsabili, capire quanto potente sia filmare la realtà è un'urgenza non più solo di settore, ma civica.

Tuttavia, l'obiettivo di questo breve saggio non è perorare l'ottima causa dell'alfabetizzazione audiovisiva, né tantomeno discettare moralisticamente su come e quando sia lecito filmare la realtà. A scanso di equivoci in tal senso, sappiate che per chi vi scrive vige la massima del "*chiedi perdono, mai il permesso*".

L'intenzione è quella di intavolare un compendio di tre differenti esperienze sul campo di ripresa della realtà, ciascuna con premesse e intenzioni diverse: la realizzazione di un film (un documentario d'*osservazione* con interventi mirati di *creazione*); una documentazione per fini archivistici; una ricerca per la scrittura di un soggetto di finzione.

Per rendere il tutto più coerente e agevolare eventuali interconnessioni, le esperienze che ho scelto sono tutte incentrate su lotte nel mondo del lavoro; tre situazioni diverse, accomunate da un forte senso di urgenza. Tuttavia, per rendere questa operazione del tutto effimera, farò quanto possibile per condurvi alla fine di questo testo

---

dici, Annali 3, AAMOD, Roma 2000, p. 193.

con la sensazione di non avervi rintracciato niente di normativo né di metodologico. Al massimo, di tanto in tanto, qualcosa di *magico*.

E tu come stai?

Che fine ha fatto la classe operaia? È un interrogativo ormai talmente inflazionato da costituire un esercizio retorico rassicurante per chi lo evoca. Come ogni riduttore di complessità, anche questo offre una facile evasione dalle responsabilità del ragionamento; ed è un vero peccato che abbondi proprio sulle bocche dei progressisti, mentre al contrario ben se ne riguardano i reazionari, solitamente più avveduti e consci della massima napoleonica per cui *mai disturbare un nemico che sbaglia*.

L'inglese *working class* (classe lavoratrice) si rivela qui particolarmente utile. Il termine ci aiuta a addensare la categoria nella nostra mente, includendovi per definizione anche altri mestieri. Nel nostro immaginario lessicale ciò che è *operaio* si associa sempre alla catena di montaggio, alla fabbrica, a grandi assembramenti di colleghi e al "groviglio delle macchine»"[2] che animano con la propria forza lavoro; ma anche alla combattività e alla solidarietà che, proprio grazie alla sua dimensione collettiva, il *mondo operaio* è capace di sprigionare.

È tuttavia opinione diffusa che tale dimensione oggigiorno sia più rara nelle professioni. Complice un mondo del lavoro sempre più individualizzato e la dismissione, decennale in Italia, di grandi stabilimenti produttivi, c'è la tendenza a convincersi che cambiati i contesti siano cambiate anche le persone – quando semmai è sempre vero il contrario. Per questo *working class* si rivela più al passo coi tempi: ingloba significati, situazioni e profili molto più numerosi all'interno del nostro immaginario collettivo.

Per ritrovare dunque nel contesto storico e sociale attuale quella capacità solidale e combattiva, propria del mito della *classe operaia*, è sufficiente cambiare la focale del nostro sguardo sul mondo. Prima di lamentarci della realtà – appunto, *che fine ha fatto la classe operaia?* – verifichiamo se la stiamo guardando, o filmando, in modo coerente alle nostre intenzioni.

2. Medici Antonio, «Una ricerca in progress», in *Filmare il lavoro*, cit., p. 11.

Nel mio caso la questione, ossia come sfatare l'interrogativo retorico dal quale siamo partiti, si è risolta grazie a un'immagine: prima colta con lo sguardo, poi capita, quindi filmata e montata in una sequenza. Si tratta di un'inquadratura che mostra il fianco di una piccola tensostruttura da campo, issata accanto alla portineria di una fabbrica; uno striscione appeso sfoggia la frase: *siamo quelli che per vivere devono lavorare*.

Erano già quattro mesi che frequentavo il presidio dell'assemblea permanente del Collettivo di Fabbrica della GKN di Campi Bisenzio, a Firenze. Dal 9 luglio 2021 i circa cinquecento lavoratori e lavoratrici di questo stabilimento del settore automobilistico avevano avviato una poderosa mobilitazione, in risposta alla chiusura senza preavviso e al loro licenziamento in tronco via e-mail.

La proprietà Melrose – un fondo finanziario che aveva acquisito nel 2018 la multinazionale inglese GKN, leader nella produzione di semiassi per auto, a sua volta subentrata nella storia di quella fabbrica alla FIAT nel 1994 – aveva programmato unilateralmente la delocalizzazione. Tuttavia, l'assemblea permanente dei lavoratori, promossa dal sindacato e avviata il giorno stesso della ricezione delle lettere di licenziamento, impedì fin da subito il trasferimento dei macchinari, dei fantomatici *mezzi di produzione*.

La vertenza sindacale che ne è scaturita è tuttora in corso. In tre anni di lotta si sono avvicendate svolte e contro-svolte, assedi e loro rotture, ma a far da costante nell'atteggiamento della controparte del Collettivo di Fabbrica (il fondo Melrose prima, la nuova proprietà QF dopo) è sempre stata la consapevolezza di avere dalla propria un'arma fatale: la gestione del tempo.

Il suo scorrere, di mese in anno, indebolisce le istanze e la forza dei lavoratori in un modo nettamente più veloce di quanto non faccia con quelle delle varie proprietà e delle istituzioni.

Che fine ha fatto la classe operaia? A voler essere spietati la risposta sarebbe *nessuna fine*; fabbriche e operai vivono e lottano insieme a noi.

A voler essere più garbati, risponderei con due inviti: il primo, a riflettere sul *tempo* in modo materiale, poiché è nelle capacità di resistenza al suo corso che passano le differenze di classe; il secondo, a vedere il nostro documentario *E tu come stai?*[3] (2022) sulla lotta del

3. *E tu come stai?* (2022, Italia), di Filippo Maria Gori e Lorenzo Enrico Gori, coprodotto da Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Istituto Ernesto

Collettivo di Fabbrica GKN la cui realizzazione costituisce la prima delle tre esperienze sul campo che andrò qui a trattare.

Il progetto partì come incarico di documentazione. A due settimane dall'inizio della vertenza GKN, l'Istituto Ernesto de Martino, con sede a Sesto Fiorentino (comune adiacente a Campi Bisenzio), mi chiese se fossi interessato a realizzare una documentazione audiovisiva della lotta. Poiché non mi trovavo in Italia, inoltrai la proposta a mio padre Lorenzo, fotografo e giornalista, che si recò al presidio il giorno stesso.

Quel che potevo avere all'epoca di coscienza di lotte sul lavoro lo dovevo proprio a lui. Della sua carriera da reporter, di cui fin dall'infanzia ero stato spettatore e poi dalla maggiore età collaboratore, le inchieste sul mondo del lavoro – e in particolare sulle morti *da* e *sul* lavoro – mi avevano sempre colpito più di tutto il resto. Da tali esperienze Lorenzo aveva tratto altri progetti: esposizioni fotografiche, documentari, spettacoli teatrali con in scena le persone direttamente coinvolte. Tutte creazioni che, avendo una matrice artistica nella restituzione della realtà, avevano innestato in me una sensibilità *di pancia* rispetto a quelle questioni. Quando si applica la creatività al reale si ottiene infatti questo risultato: le vicende che ci colpiscono non lo fanno più solo perché ci appaiono *importanti* sul piano della ragione, ma anche perché divengono *sensazionali* sul piano emotivo.

Sta tutta qui la nozione di *grandi responsabilità* prima evocata rispetto al potere di filmare la realtà. Farlo in un certo modo, coniugando professionismo ad autenticità, fa sì che non averne il controllo non sia più percepito come un limite, ma come un'incognita da esplorare con creatività.

In circa tre settimane di frequentazione delle iniziative del Collettivo di Fabbrica GKN, Lorenzo filmò diverse situazioni: cortei e comizi, interviste, assemblee pubbliche con realtà locali e istituzioni. Da questi materiali emergeva chiaramente l'aspetto epocale della vicenda, il suo lampante destino da *precedente*, comunque fosse andata.

Il Collettivo di Fabbrica – Lavoratori GKN Firenze, soggetto al quale le persone riconducevano l'appartenenza della lotta in corso, costituiva di per sé una finestra inedita con cui osservare quanto accadeva. Sulla falsariga dei Consigli di fabbrica, il Col-

---

de Martino, Filippo Maria Gori.

lettivo emergeva come "espressione diretta di tutte le maestranze, iscritti e non iscritti al sindacato", dipendenti dell'azienda e delle ditte in appalto, aggiungiamo, e votato all'"organizzazione del lavoro, della salute – dentro e fuori della fabbrica"[4]. Da qui il titolo del nostro documentario, tratto da un passaggio del delegato sindacale RSU Dario Salvetti dal primo comizio filmato da Lorenzo:

> Quando venite qua ci chiedete sempre come stiamo. Ma come volete che stiamo? […] Però in tutto questo almeno noi proviamo a trovare la lucidità di rimandarvi la domanda: noi stiamo così, e voi come state? Voi tutti[5].

Questo era il messaggio con cui il Collettivo aveva deciso di comunicare all'esterno l'ingiustizia subita. Era già creativo di per sé, poiché cambiava la prospettiva, ti tirava in ballo, portava a chiedersi: *ma io sto facendo tutto il possibile per rispettarmi, quindi farmi rispettare, come essere umano?* Lanciata la provocazione, la comunicazione del Collettivo non vi speculava sopra, ma passava quindi alle proprie intenzioni, innanzitutto verso lo stabilimento.

Che cosa farne non poteva essere deciso solo dalla proprietà, così come non solo dai lavoratori, ma dal territorio. Era suo infatti "il problema della destinazione d'uso di questi spazi che gli sono appartenuti, economicamente e umanamente" e non potevano essere delegate "esclusivamente ad altri decisioni vitali per il destino urbanistico ed ecologico delle nostre città"[6].

Date queste premesse, il senso di responsabilità avvertito era già alto quando raggiunsi Lorenzo sul campo con la mia camera. Con ciò che avevo già visto nelle sue immagini – e che sapevo avrei rivissuto in altre situazioni analoghe, come infatti sarebbe avvenuto – proposi di trascorre una prima giornata "ordinaria" di vita al presidio in fabbrica, all'assemblea permanente.

---

4. Castellina Luciana, «Quando l'operaio diventò soggetto cinematografico», in *Le lotte e l'utopia 1968-1970. Il progetto e le forme di un cinema politico*, a cura di Marco Maria Gazzano, Paola Scarnati, Ermanno Taviani, Annali 21, AAMOD, Effigi, Arcidosso, 2021, p. 31.

5. *E tu come stai?*, op. cit.

6. Chiesa Guido, «Fabbriche dismesse, spazi incogniti», in *Filmare il lavoro*, op. cit., p. 231.

Quel giorno non erano previste iniziative pubbliche e avevamo chiesto di poter seguire l'assemblea quotidiana interna dei lavoratori e delle lavoratrici.

Ritrovarsi a filmare in una situazione che non si conosce, né tantomeno si controlla, è un'esperienza tanto alienante quanto immersiva. La coscienza dell'operatore è come se si sdoppiasse. Con l'udito segue il flusso dialogico dei presenti, incarnando le funzioni cognitive in questo caso di un *neo-partecipante* dell'assemblea, che incamera informazioni, connette e specula, simpatizza e si ambienta. Con lo sguardo e la manualità, culminanti nell'atto di filmare, diviene invece *censore* e *creatore* di un punto di vista, il proprio.

Le due coscienze ovviamente si influenzano a vicenda: la prima, quella da *partecipante*, fornisce a quella da *creatore-censore* priorità e direttive con cui anticipare scelte di ripresa, movimenti e composizioni interne dell'inquadratura; la seconda coscienza dà invece una forma soggettiva alle suggestioni e informazioni provenienti dalla prima, e così facendo le dirige.

Quando questo processo raggiunge l'equilibrio, la mente dell'operatore cambia: da spugna bulimica di tutto ciò che lo circonda diviene consapevole del potere che filmare la realtà gli offre. Non si chiede più *che cosa succede*, bensì *che cosa mi serve?*.

Dopo aver filmato quell'assemblea, capì che per documentare davvero quanto stesse accadendo ci sarebbero servite diverse cose: la quotidianità del presidio e le iniziative "fuori porta"; ritratti delle singole persone, di come si fossero messe a disposizione e perché; le "scenografie" di quel luogo, dal trittico di bandiere issate (giglio fiorentino, tricolore partigiano, teschio crociato dei pirati) a una bicicletta targata col motto partigiano preso dalla lotta, *insorgiamo*, e sollevata sull'insegna GKN Automotive all'ingresso dello stabilimento.

Dalla riflessione su come contenere e organizzare tutto questo nacque l'idea di aggiornare la destinazione del nostro lavoro: non solo una documentazione, ma anche la realizzazione di un documentario cinematografico.

Dopo circa altri due mesi di riprese, all'Istituto de Martino, entusiasta della nostra "controproposta", si aggiunse a sostegno del progetto l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, grazie al quale la costruzione del racconto filmico poté definirsi con maggiore consapevolezza.

Le riprese durarono complessivamente otto mesi, dando luce a materiali di carattere diverso. Dal documentario di osservazione,

creando una nostra rete di luoghi scelti e appuntamenti per rappresentare i tratti della vita al presidio e delle iniziative del Collettivo che ritenevamo più salienti ed evocative, alle interviste, non standardizzate ma costruite attorno alle specificità dei singoli per farne emergere le ragioni più intime del proprio coinvolgimento nella lotta; ma anche al documentario di creazione, chiedendo alle persone di calarsi in situazioni per loro ordinarie ma *ricreate* a favore di camera – come il commento delle ultime notizie dei giornali o il rientro a casa di una coppia dal presidio in fabbrica.

In pratica, modulavamo i nostri tentativi di controllare la realtà in funzione della domanda che avevo focalizzato per il racconto: *come si reagisce a una minaccia comune?*

L'adozione delle sopracitate tecniche per aumentare il controllo sulla realtà si rivelarono utili proprio per scongiurare i rischi di una rappresentazione approssimativa e stilizzata delle persone coinvolte nel film: ciascuna aveva le proprie ragioni e un proprio sentire rispetto a quanto accadeva e il nostro obiettivo era di valorizzarlo con la giusta intelaiatura narrativa. Senza astrazioni o decontestualizzazioni, senza attutire la contingenza di quel che ci stava accadendo attorno.

Simultaneamente continuavamo a filmare anche senza alcuna pretesa di controllo, soprattutto nei momenti più delicati della vertenza: dalle svolte inattese alle iniziative senza certezze. Sapevo che queste immagini, girate nell'equilibrio di quelle due coscienze dell'operatore sopra menzionate, avrebbero avuto un effetto molto potente sugli spettatori. Azioni e reazioni erano tangibili e davano un senso di "presa diretta" molto immersivo.

Per restituire nel montaggio questa sensazione, dalla quale sapevo che sarebbe dipeso il ritmo generale del racconto, decisi di adottare una classica struttura narrativa in tre atti, costruita attorno a un protagonista convenzionale che individuai nello stesso Collettivo di Fabbrica. Il nostro era un racconto corale, nessuna delle persone ritratte e approfondite volevamo che fosse "protagonista" nel senso tecnico del termine. Tuttavia, serviva che le funzioni narrative di tale ruolo – *ciò che fa* e *ciò che gli accade* – fossero assolte, affinché il documentario potesse avere una progressione e concludere un discorso tematico autonomo dall'andamento della vertenza.

Trattare il Collettivo da protagonista mi permise così, da un lato, di avere un vettore (un punto di vista) su cui strutturare il racconto delle varie fasi della lotta e, dall'altro lato, di funzionalizzare le se-

quenze più "controllate" come approfondimenti interiori di questo sfaccettato protagonista.

L'esaltazione di non avere il controllo su quanto filmato (la restituzione di quel senso di "presa diretta") e l'adozione di un classico strumento della finzione (struttura in tre atti seguendo il percorso di un protagonista) si rivelarono così sorprendentemente compatibili fra loro per narrare cosa fosse successo in modo chiaro e umano, ma anche avvincente e sensazionale.

Nel mondo reale i protagonisti non esistono: dal nostro punto di vista tutti lo siamo, per cui nessuno lo è oggettivamente. Né tantomeno il tempo della vita si struttura in atti. Tuttavia, è volgendomi anche alle tecniche *magiche* della finzione narrativa che, in questo caso, ho trovato un modo *responsabile* per filmare la realtà. Di quella responsabilità che si deve a persone che, a dispetto di interrogativi retorici e catastrofisti come quello da cui siamo partiti, mi hanno dimostrato cosa sia realmente la *lotta di classe*. E come si faccia a *farsi rispettare*.

Mirafiori '24

Rivelazioni come quelle appena citate si manifestano spesso proprio quando non sono attese. Prima di cominciare a lavorare a *E tu come stai?* non ero alla ricerca di storie sulla lotta di classe. La sorpresa, tuttavia, è un formidabile catalizzatore di apprendimento. Sotto il suo influsso le rivelazioni possono affrancarsi dall'essere mere scoperte e gemmare in insegnamenti; qualcosa di più prezioso, seppur necessariamente conseguenti alle prime.

L'insegnamento non fornisce di per sé nuove abilità – aver realizzato un documentario sulla lotta della GKN non rende infallibili nel *farsi rispettare* – ma quantomeno riesce a sconfessare qualsiasi alibi, a partire da quello dell'ignoranza. Una volta che un insegnamento è stato digerito, assimilato e attualizzato più volte, ignorarlo sarà sempre una scelta arbitraria, magari anche legittima, ma mai casuale.

"Le categorie sono bastarde, ma servono"[7]. Quella di *lotta operaia* lo è particolarmente. Ritrovarsi a filmare in una situazione all'appa-

7. Bonadonna Federico, *Il nome del barbone. Vite di strada e povertà estreme in Italia*, DeriveApprodi, Bologna 2001, pp. 34-35.

renza analoga a una già documentata (un'altra lotta operaia contro le delocalizzazioni) può fornire degli appigli su cui snodare le scelte di ripresa e comportamento.

Cosa succede però se a sorprenderci non è ciò che ci aspettavamo – e d'altra parte che sorpresa sarebbe? – ma qualcos'altro capace di imporci, se non un cambio di rotta, quantomeno un aggiustamento di senso al modo in cui stiamo filmando?

Cosa succeda in assoluto non saprei dirlo, ma posso scrivere della mia esperienza di documentazione a Torino, nel febbraio 2024, dove mi recai per tre giorni sotto incarico dell'AAMOD per filmare due giornate di iniziative sindacali e politiche attorno allo storico stabilimento ex-FIAT, oggi Stellantis, di Mirafiori.

Andare a Torino per ragioni di classe operaia è come andare a Roma per ragioni di cinema; non devi dare niente per scontato.

Nelle giornate da inviato in città avevo due appuntamenti: il primo, un'assemblea generale alla Camera del Lavoro, con delegati sindacali da tutta la provincia e membri dei quadri nazionali, per una giornata di discussione sulla crisi del disimpegno di Stellantis dalla città; il secondo, un corteo attorno al perimetro degli stabilimenti di Mirafiori, promosso dalla coalizione partitica Verdi e Sinistra Italiana in solidarietà agli operai metalmeccanici in cassa integrazione, per rivendicare un futuro per l'industria torinese e il suo indotto.

A margine di questi due macro-eventi avrei avuto tempo per iniziative autonome di ripresa. La mia consegna prevedeva la documentazione di corteo e assemblea, realizzando anche interviste mirate a protagonisti e testimoni delle vicende in corso. Oltre al materiale grezzo delle mie riprese decisi che avrei preparato e consegnato all'Archivio anche un breve montaggio; sia affinché, in una durata contenuta, fosse possibile avere un'idea panoramica del lavoro svolto; sia per fornire una mia interpretazione audiovisiva sulla vicenda in corso e sulla realtà che ne era toccata.

Per far questo avevo immaginato, prima di arrivare sul campo, alcune possibili scene documentaristiche "di contorno" in luoghi e con persone non direttamente coinvolte, o, se tali, filmandole anche in modalità diverse dall'intervista posata. Conseguentemente, una possibile traccia di montaggio cominciò a delinearsi nei miei appunti. Questo esercizio di immaginazione creativa, anche quando non si concretizza in effettive riprese, ha l'importante beneficio di svincolare il proprio sguardo dall'ovvio. Ciò non solo vivacizza il lavoro, ma fornisce anche risorse cognitive per realizzarlo al meglio. Scalda

i motori della nostra presa di potenza sulla realtà che ci apprestiamo a filmare, giacché "effettuare le registrazioni nel quadro di un progetto di montaggio, e quindi nell'ipotesi finale di un prodotto finito" espone ciò che di reale e senza controllo stiamo filmando al più controllante degli intenti audiovisivi: "avere una preventiva consapevolezza, almeno di massima, almeno 'teorica', del montaggio di quel prodotto, in modo da attuare nella registrazione un punto di vista che poi trovi conferma e approfondimento durante l'elaborazione della fase di montaggio"[8].

Dal confronto con la realtà che mi si parò davanti, prima all'assemblea generale e poi il giorno seguente al concentramento del corteo, trassi sensazioni composite. Alla Camera del Lavoro vi era molta partecipazione. La grande sala cominciò a riempirsi in fretta, con delegate e delegati che si attardavano a chiacchierare in gruppi anche negli spazi antistanti, nei vari corridoi della struttura e nel cortile esterno alla sala. Esponenti dei quadri, segretari nazionali e provinciali prendevano posto tra le prime file o al tavolo sul palco, accogliendo le rappresentanze politiche e istituzionali che avevano accettato il loro invito.

Tutto confluiva nell'anticipare quella che pareva una riunione di un certo peso, per cui filmarne i preparativi risultò spontaneo e naturale. Era chiaro però che, una volta sancito l'inizio dell'assemblea, la successione dei singoli interventi dal palco avrebbe richiamato l'attenzione a sé. La realtà, all'occhio della mia camera, sarebbe perciò passata dall'essere fuori controllo (tanti gruppi distinti fra loro) ad acquisire una funzione, e quindi un comportamento, decisamente più prevedibile, ossia il rapporto fra palco e platea. Quello sarebbe stato il momento per raccogliere i contenuti più didascalici della mia documentazione: che cosa fosse successo, perché proprio in questa fase e come si intendesse reagire. Tuttavia, questo momento di "realtà controllata", ottimo per raccogliere materiali verbosi e informativi, sarebbe stato privo d'*azione*.

Per quanto statica possa essere una situazione, raccontarla per immagini è una scelta che implica sempre un fardello: la ricerca dell'*azione*. Tutto può (deve) essere ripreso anche all'insegna dell'*azione*, sia questa espressa dall'interazione libera fra persone, dai loro movimenti nello spazio, dalla gestualità e dalla mimica di uno scambio privo di vincoli convenzionali.

8. Giannarelli Ansano, «Il punto di vista», in *Filmare il lavoro*, op. cit., pp. 188-189.

Il momento giusto per cogliere e/o sollecitare *azione* era proprio quel tempo sospeso prima dell'inizio dell'assemblea; quando tutti sono già calati nel contesto ma vi si muovono ancora liberamente, senza la guida di un protocollo. Alternando approcci con e senza camera già accesa, filmai alcune piccole *scene* tra la folla: gruppi di lavoratori che condividevano le proprie preoccupazioni con esempi e aneddoti pratici; interviste partecipate, fuori dalla sala, in cui le risposte alle mie domande divenivano argomento di conversazione fra le persone in campo; confronti fra sindacalisti e delegati, in cui si decidevano in anticipo le mosse da fare a fronte dei possibili sviluppi della vertenza.

Concentrarsi su questo tipo di *scene* e provare a innescarle poteva risultare a tratti un po' confusionario sul piano dei contenuti, ma confidavo su quanto avrei potuto ascoltare e registrare durante l'assemblea. I vari interventi al microfono avrebbero garantito una cornice informativa chiara, mentre le *scene* filmate prima e a margine del suo svolgimento – in modo osservativo e/o creativo – avrebbero dato volti e motivazioni alla vicenda, dunque maggior slancio al montaggio. L'occhio vede con distacco ciò che è sotto controllo. Lo spettatore può seguire i discorsi, se gli interessano, e trarne informazioni. Ma la visione di *scene*, estratti di realtà *vera* (o che pare tale), aggiungono qualcosa di *umano* all'esperienza, predisponendo così la realizzazione di un montaggio *più potente*. Osservare immagini di realtà apparentemente fuori controllo – come uno scambio dialogico senza filtri convenzionali, saturo di comunicazione non verbale – può farci immergere nel nostro stesso sguardo. La spontaneità è contagiosa: vedere persone comportarsi in modo autentico (almeno ai nostri occhi), ci induce reazioni autentiche, persino *emotive* se il racconto per immagini è ben fatto. E non vi è lacuna informativa capace di farci disinteressare a qualcosa o qualcuno se in qualche modo ne siamo stati già coinvolti emotivamente.

Questo è di fatto un grande potere della narrazione per immagini.

All'altro appuntamento, il corteo attorno agli stabilimenti di Mirafiori, la situazione fu invece di natura apparentemente opposta. L'*azione* non sarebbe mancata, né la possibilità di filmare situazioni autentiche fra le persone presenti. Anche in un corteo vi sono momenti di "maggior controllo" della realtà, con interventi e pause dedicate programmate per cadenzare il passo della marcia. Quando stiamo filmando una situazione *reale*, è importante individuare subi-

to le soglie del suo *ordine*: quali siano i momenti in cui è "fuori controllo" (e quindi abbiamo più libertà con la camera) e quali quelli in cui è attivo un protocollo, una *prassi*, che ci rende evidenti in quanto operatori. È possibile agire ovviamente in entrambi gli scenari, ma vanno sempre rammentati quando imbracciamo una camera; dobbiamo sapere quale dei due sia attivo.

Filmare un corteo può offrire una varietà sorprendente di materiali: grandi piani di folla e ambientazioni; interventi al microfono dinamici e localizzati nel contesto di cui parlano; scene e quadri di singoli e piccoli gruppi; forze dell'ordine dispiegate che danno un senso di *importanza* a quanto sta accadendo. Quello del corteo è un microcosmo di immagini e situazioni ricco di spunti per un operatore. Porta con sé un rischio però, che può tradursi in un vezzo monotono per chi sta filmando: bastare a sé stesso e inibire la voglia e la capacità filmica di collegarlo ad altro, di renderlo *tridimensionale*. E non perché chi partecipi a un corteo, se posto davanti a una camera, sia di per sé incapace di essere obiettivo per faziosità – fa parte della militanza, il suo tratto più appassionante, essere immune all'incertezza. Un corteo risulta difficile da rappresentare *tridimensionalmente* perché totalizza la realtà in cui si dispiega: crea uno stato di eccezionalità, che richiama a sé tutte le attenzioni.

In questa marcia torinese vi era però qualcosa che mi tratteneva dall'abbandonarmi a un suo pedinamento con la camera. Il percorso designato – l'intero perimetro di Mirafiori – era davvero lungo per quel corteo, fatto di militanti entusiasti e vivaci ma pur sempre esiguo di numero, nonché con pochi operai metalmeccanici fra le proprie schiere. I problemi che venivano denunciati negli interventi – fra tutti l'annuncio di nuove delocalizzazioni – parevano essere fuori tempo massimo rispetto alla realtà di quel luogo industriale. Ci si chiedeva preoccupati quale potesse essere il futuro della città e dei lavoratori senza i posti di lavoro di quegli stabilimenti, ma gran parte del perimetro seguito nella marcia era costituito da edifici già abbandonati; da ingressi, tornelli, portinerie in larga parte dismesse e abbandonate al degrado.

Alla fine, il corteo concluse il proprio percorso davanti alla Porta 2 di Mirafiori, una delle poche ancora allestite e in funzione, che però non portò alcun apporto sostanziale, se non scenografico, all'andamento della manifestazione.

Ai fini della documentazione audiovisiva dell'evento non mancava niente, ma in prevenzione del montaggio non riuscivo a ignorare

quello scarto fra discorsi e realtà empirica; fra intenti propositivi, di giustizia sociale e ambientale, e luoghi desolati – la maggior parte della planimetria del sito industriale attorno al quale marciavamo. Decisi dunque di svincolarmi dal corteo e dalla sua inevitabile autoreferenzialità e attardarmi presso gli scorci più desolanti di quel luogo, volgendo la camera verso i locali svuotati delle fabbriche e le schiere di automobili che, seppur all'apparenza pronte alla consegna, giacevano abbandonate in fila o sul dorso di grandi camion. Realizzare queste immagini implicava perdere di vista il corteo, dunque anche alcuni interventi. Mi era chiaro però quanto avessi bisogno di aggiungere altri *livelli*, inspessire il racconto e renderlo appunto più *tridimensionale*. Avrebbe suscitato un effetto un po' catastrofista e cinico accostare in montaggio un corteo contro le delocalizzazioni alle immagini di una delocalizzazione già avvenuta. Tuttavia, proprio nell'ottica di suscitare sdegno (matrice di ogni reazione), un punto di vista cinico che occhieggi al disfattismo può suscitare maggior coinvolgimento che uno ingenuamente ottimista; alla catarsi si arriva con la tragedia.

In tre giorni di documentazione non sempre si ha la possibilità di entrare con la camera nel profondo di una storia: le situazioni mutano continuamente e le persone hanno bisogno del loro tempo, soprattutto quando vogliamo filmarle. Tuttavia, possiamo sempre decidere in che modo approcciare la *realtà*: quanto darle spago e quanto provare a prenderla per le corna.

Saper leggere una situazione con la propria esperienza è fondamentale per capire come destreggiarsi in equilibrio fra questi due approcci opposti. Non di meno l'istinto, se seguito in buona fede, sa darci la forza per osare qualche rischio.

In quelle giornate torinesi entrambi – esperienza e istinto – mi sono stati utili per mediare le richieste di una committenza ricevuta, una documentazione audiovisiva, col mio posizionamento rispetto alla realtà che dovevo filmare. Prendersi cura del proprio punto di vista, soprattutto quando non sembrerebbe necessario, è un atto di grande responsabilità.

8x5

Fin qui ho scritto di esperienze in cui il rapporto fra camera e realtà, impattata di volta in volta nelle sue differenze, doveva produrre materiali per un montaggio.

Al netto di preparazione, ricerca o persino scrittura di un canovaccio documentaristico, ogni momento filmato dalla camera poteva sempre rivelarsi *funzionale* a qualcosa. In questi casi la concentrazione spesso è massima, tanto da richiedere un'adeguata canalizzazione affinché non si disperda in scelte sterili e non manchi le occasioni che si offrono. Neanche nel cinema di finzione due ciak saranno mai identici, figuriamoci nella ripresa della *realtà*.

Può darsi il caso, tuttavia, che una camera venga accesa in una situazione senza pretese documentaristiche né narrative, almeno direttamente, ma con intenti di sola annotazione. Quasi si trattasse di un taccuino su cui imprimere *riferimenti* per immagini.

In questi casi l'operatore potrà credere di sentirsi più *leggero*: privato del vincolo produttivo nella ricerca di "materia prima" (immagini, situazioni, discorsi, *scene*), il rapporto con la camera sarà più disteso; filmare o non farlo, in cuor suo, potrebbe non far poi tutta questa differenza. Tuttavia, non avere una consegna rischia al contrario di appesantire l'andamento della raccolta di immagini. Filmare, come abbiamo scritto, è un esercizio di potere, e questo richiede sempre impegno, l'assunzione di uno sforzo. Sapere che quelle che si realizzeranno saranno riferimenti, annotazioni, e non "materia prima" di un racconto, potrebbe indurci a un utilizzo limitato, impigrito, della camera. È anche vero però quanto vivere una situazione senza il filtro di un obiettivo, bensì dal vivido specchio dei propri occhi, sia un'esperienza imprescindibile per chiunque voglia realmente capire una data realtà, così come per chi da essa desideri trarre ispirazione, riferimenti visivi, parole per costruire una storia di finzione.

È questo il caso della terza e ultima esperienza che intendo trattare: una giornata trascorsa al presidio di alcuni operai e giovani sindacalisti fuori da una tintoria nel distretto tessile pratese, alveare di piccole e medie aziende addensate nei macrolotti industriali della città. Gli operai in questione, tutti pakistani, erano entrati in sciopero contro turni di lavoro di dodici ore al giorno, sette giorni su sette, e in solidarietà al licenziamento di alcuni colleghi iscritti al sindacato autonomo di base SI Cobas. Oggi sotto la sigla SUDD (Sindacato Unione Democrazia Dignità), questo collettivo, impreziosito dalla militanza e dal volontariato di solidali e studenti, è attivo da anni nella piana di Firenze-Prato-Pistoia per lottare contro le condizioni di sfruttamento che vi dilagano. Il Movimento 8x5 – dove le cifre stanno a rivendicare il diritto di lavorare otto ore per cinque giorni della settimana – riunisce questo sindacato con i gruppi di operai

che di vertenza in vertenza, pur a durissimo prezzo, sono riusciti a istituire un rapporto di lavoro chiaro, legale e sicuro nelle ditte in cui lavorano.

Negli anni si è creata una rete solidale che amplifica e dà continuità alle singole lotte del sindacato e del movimento. Come nel caso di cui vi scrivo, datato aprile 2024, dove fuori da una tintoria a conduzione familiare alcuni operai, assieme a sindacalisti e solidali, avevano allestito un presidio permanente.

Era cruciale stare dove si prendevano le decisioni, dunque sul posto di lavoro fintanto che le trattative fra proprietari cinesi, sindacalisti e operai non si fossero risolte a favore degli scioperanti: pagamenti stipendi mancanti, reintegra dei licenziati e contratti indeterminati e full time.

Quando arrivai al presidio, i manifestanti vi avevano già trascorso una notte.

Avevo conosciuto le lotte del Movimento 8x5 durante le riprese di *E tu come stai?*: il Collettivo di Fabbrica GKN gli era già solidale da prima dell'inizio della propria vertenza. Entrambi i gruppi operai erano soliti partecipare alle reciproche iniziative di lotta. La GKN era un grande stabilimento, con dipendenti sindacalizzati e forti di una dignitosa accordistica interna. Il Movimento 8x5 invece viveva di vertenze più piccole per numero di lavoratori coinvolti, contro uno sfruttamento sistemico e recepito con omertà dai cittadini. Ciononostante, le due comunità condividevano lo stesso territorio e tanto bastava affinché vivessero i problemi degli uni come quelli degli altri.

Per rappresentare scenicamente in *E tu come stai?* il tema della solidarietà fra il Collettivo e le altre fabbriche, scelsi il Movimento 8x5, allora impegnato nella vertenza Texprint (2021), come caso da approfondire. Lo ritenevo infatti il più emblematico ed efficace: se in quella condizione d'emergenza il Collettivo di Fabbrica decideva di dedicare proprie risorse umane all'appoggio di un'altra lotta, con molta meno visibilità mediatica e consenso popolare, allora il tema della solidarietà sarebbe emerso chiaramente, in modo cristallino.

Nel film gli operai e i militanti del Movimento 8x5 introducono un coro – *tocca uno tocca tutti!* – che il Collettivo riprende e amplifica. In un'altra scena, alcuni operai GKN portano delle casse d'acqua a un presidio degli operai Texprint (stavolta una stamperia) in sciopero della fame, mobilitati in tenda davanti al Comune di Prato.

Come documentarista, ma anche come operatore, ero attratto da

quelle storie di lotta. Quello che succedeva, e succede, nel distretto tessile pratese era uno scontro forse più celato e meno organizzato di quello in corso attorno a GKN, ma con dinamiche che mi parevano ancora più universali e sensazionali.

Era sconvolgente dover assistere a una lotta per le *famigerate* otto ore di lavoro, con settimana di cinque giorni, anziché dodici ore senza giornate di riposo; ed era sconvolgente che non suscitasse clamore, spesso neanche quando produceva feriti, pestaggi, atti di squadrismo da picchiatori assoldati o interni alle aziende, repressioni fuori misura dalle forze dell'ordine (come nella vertenza a Mondo Convenienza nell'estate 2023); ma anche clamorose iniziative di lotta, con picchetti a oltranza in luoghi avversi condotti da operai e solidali, fra cui giovani studentesse e studenti davvero coraggiose/i.

Da quel momento ho continuato a seguire le lotte e le vertenze di questi distretti industriali, accumulando notizie e approfondimenti e focalizzandone gli aspetti che più mi colpivano e sorprendevano. La voglia di raccontarlo attraverso delle storie andava invigorendosi in parallelo e la ricerca ne risentì positivamente.

Mi era chiaro come l'ipotesi di un nuovo documentario, sulla falsariga delle premesse del precedente, non mi intrigasse come soluzione d'impegno. Non perché temessi la possibile noia di una ridondanza tematica – non sarebbe stata la prima volta in cui avrei realizzato due lavori consecutivi declinati dallo stesso tema – ma poiché quell'universo di realtà mi pareva perfetto per un approccio diverso, ossia di finzione.

Quel distretto tessile, con le sue storie di vita e di lavoro, è infatti divenuto parte del mondo diegetico di un soggetto per lungometraggio di finzione che sto scrivendo. La storia non si struttura sulle vicende di lotta citate, ma le intreccia attraverso lo sviluppo della propria trama. I temi e le questioni sociali di cui si è fatta menzione saranno evocati nel film, ma non ne guideranno lo sviluppo narrativo. I personaggi di finzione si ritroveranno in situazioni ricreate a partire da quanto visto e sentito nella realtà di quei luoghi; interagiranno con, o saranno loro stessi, persone appartenenti a quel mondo, suoi partecipi. Ma il loro percorso avrà una risoluzione autonoma dallo svolgimento delle vicende della realtà che li circonda. È una storia per un film di finzione, dunque è naturale che non si vincoli a null'altro che alle proprie libertà narrative.

Non avere vincoli però non significa non avere riferimenti. Ciò che è finto trae origine dal reale, non solo per l'ovvio *ex nihilo nihil*

ma anche per l'etimologia stessa del verbo *fingere*, che è quella di *plasmare*, *simulare*. L'efficacia di una finzione, il suo fascino, dipendono in larga misura dalla qualità del lavoro di "ricerca sulle fonti" che è stato svolto a monte dal suo *creatore*; da quanto tale artefice-*mago* sia stato abile nel cogliere dalla realtà i riferimenti che gli servivano (e che più gli piacevano) e nel *riplasmarli* in una propria finzione.

Si tratta di un meccanismo atavico di produzione della cultura, di cui i creatori di storie (ovviamente anche quelle per immagini) si sono sempre serviti. Ne abbiamo uno splendido esempio nel Neorealismo, fra le cui innovazioni vi fu quella di "rendere preliminare alla scrittura una ricognizione sul campo affinché, quantomeno, nelle sceneggiature non ci fossero inverosimiglianze, errori o madornali inesattezze"[9]. Nonché, per quel che mi riguarda, invenzioni banali – la *realtà* spesso sa essere più originale dell'immaginazione – né debiti di responsabilità verso le personalità e le vicende trasfigurate nella diegesi della mia storia, né tantomeno verso quest'ultima, per premura di garantirle solidità.

Se da un grande potere derivano grandi responsabilità, per rendere una storia *potente* bisogna prepararla *responsabilmente*. Ed è in quest'ottica che decisi di recarmi con la camera al presidio fuori dalla tintoria KS nel Macrolotto 1 di Prato.

Non ero atteso dai presenti. Avevo preannunciato il mio arrivo a uno dei sindacalisti, conosciuto in GKN, e chiesto informazioni via telefono a un solidale che si era fatto la notte precedente in tenda, un giovane antropologo di cui avevo letto la brillante tesi di laurea dedicata proprio al Movimento 8x5 e alla scuola di italiano che contribuiva a tenere al suo interno (Scuola di Lotta 8x5)[10]. Spiegai loro come fosse mia intenzione trascorrere del tempo al presidio per realizzare fotografie e riprese a fini di ricerca, e che avrei offerto tali materiali per la comunicazione sui loro canali e la divulgazione mediatica.

Una volta sul campo, assenti le persone che avevo contattato

9. Argentieri Mino, «I mille lavori del cinema italiano», in *Filmare il lavoro*, op. cit., p. 69.

10. Ravasio Marco, *Per una pedagogia militante. Prato e la Scuola di Lotta 8x5*, Tesi di Laurea Magistrale in Antropologia e Storia del mondo contemporaneo, Dipartimento di Studi linguistici e culturali, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Anno accademico 2021-2022.

ed essendo la prima volta che mi trovavo in una loro iniziativa di questo tipo, trascorsi molto tempo a camera spenta. Al mio arrivo la situazione era placida e la vertenza in stallo. I portoni della fabbrica, uno stabile incastonato in una serie di capannoni a schiera, erano chiusi. Di fronte, il presidio degli scioperanti si componeva di un paio di gazebi, un circolo di pancali e brandine, una scaffalatura arrangiata con provviste e beni di prima necessità per restare lì a oltranza.

C'era chi leggeva, chi studiava; chi era a telefono a preparare la prossima mossa nella trattativa; chi faceva manutenzione e archiviazione di quanto portato sul posto; chi semplicemente presidiava la situazione, scrutando gli arrivi o abbandonandosi al proprio sguardo.

Da un punto di vista strettamente filmico rispetto alla mia ricerca, tutto questo meritava di essere filmato e fotografato, fin dal primo sguardo.

Per come mi ero prefigurato l'approccio da tenere in quella circostanza, volevo però attuare modalità di *raccolta della realtà* diverse fra loro, pur conducendole in parallelo. Con la camera avrei filmato/fotografato con logiche diverse: una più da cronista, per le immagini che avrei dato al sindacato; altre due per la mia ricerca: una più documentaristica, con cui poter raccogliere *scene* di durata e contenuti più corposi; un'altra più *meccanica*, volta a raccogliere particolari, scritte, disposizioni di oggetti, dettagli di qualsiasi natura.

Inoltre, avrei preso note scritte su un taccuino, per fissare discorsi, frasi percepite fuori campo, riflessioni o constatazioni dal vivo. Senza contare infine quanto avrei cercato di immagazzinare in testa, magari dalle conversazioni, e poi trascritto su carta non più tardi del giorno successivo – una tecnica di ricerca molto efficace, se affiancata ad altre di resa più sicura come in questo caso; le priorità vengono filtrate autonomamente dalla nostra coscienza.

Allo stato attuale della scrittura del progetto, con soggetto e trattamento in corso d'opera, estratti di realtà visivi e/o verbosi costituiscono preziosi fonti di *riferimenti*. Quando la trama di una storia è definita e si procede dunque col rimpolparla di caratteri (personaggi coi loro profili), situazioni (ambientazioni e scenografie), contenuti (dialoghi e storie), agiamo attraverso i nostri *riferimenti*, consci o meno che siano. Si conosce il *cosa*, ma bisogna raffinare il *perché* e il *come*. Per far questo, nel mio caso, avevo bisogno di vivere e documentare quella situazione di realtà ricorrendo a codici diversi. Dunque, avrei agito con modalità di approccio diverse.

Una volta fatte le presentazioni coi presenti e aver chiacchierato un po' con tutte e tutti, cominciai a realizzare le prime immagini: fotografie e riprese, avviate sulle medesime inquadrature, agli operai in sciopero in posa e più osservative ai solidali raccolti e ai sindacalisti chinati sul portatile per scrivere l'accordo delle richieste avanzate in trattativa.

A un certo punto dai portoni della fabbrica uscì la famiglia dei proprietari, attorno ai quali sindacalisti e operai si disposero; prese così avvio una trattativa. Decisi di non filmarla e di pormi anch'io nel cerchio della discussione. Un momento del genere volevo viverlo anzitutto senza filtri, calato nel contesto senza inquinarlo con la presenza della camera; e di fatti fu una scelta proficua per la mia curiosità.

Sul finir del pomeriggio, le presenze al presidio cominciarono a essere più dinamiche. Giungevano piccoli gruppi di cittadini solidali, fra cui anche alcuni operai GKN, per portare beni di prima necessità e la propria solidarietà. Arrivò anche il grosso del nocciolo del Movimento 8x5, con nuove provviste e novità sul fronte della trattativa. Infine, si unirono anche i dipendenti di altre ditte del distretto, dove grazie all'azione sindacale del Movimento si erano già vinte importanti vertenze.

Nel frattempo le trattative con la proprietà continuavano a tenersi, mentre la fila di mezzi dei clienti, giunti per ritirare i prodotti ordinati, aveva cominciato ad accalcarsi lungo tutto il vicolo in cui ci trovavamo. Lo sciopero aveva fatto saltare, per il secondo giorno consecutivo, l'ordinario svolgimento delle consegne quotidiane della tintoria. Presidio e trattativa stavano avvenendo sotto gli occhi di tutti i presenti, compresa la mia camera. Una ricchezza di visioni e partecipazioni che, ancora adesso, mi emoziona per la *potenza* con cui mi si rivelò.

Al calar del buio, dopo la cena, l'accordo fu raggiunto coi proprietari, che accettarono tutte le richieste degli scioperanti. Trentasei ore erano bastate per compiere un avanzamento nei diritti del lavoro, in quel coriandolo di Macrolotto, di più di mezzo secolo. Senza botte, senza agguati; una vittoria schiacciante.

Casi vertenziali come questo ormai non sono più rari nell'azione sindacale del Movimento 8x5. Tuttavia, a meno che non si tratti di grandi realtà aziendali (come Mondo Convenienza nel 2023), le loro lotte faticano ad emergere nel dibattito pubblico, al di là delle vittorie. È come se il sistema industriale, fatto di piccole e medie aziende,

si sia ormai abituato a temere l'efficacia di questo sindacato, a confrontarvisi, ma anche in qualche modo a conviverci. Se infatti vicende come questa non attecchiscono sull'attenzione pubblica, le cause che le determinano non vengono chiamate a render conto di niente.

Ognuna di queste vittorie è come una goccia di pioggia caduta su un terreno arido, che l'assorbe senza apparentemente subirne alcuna traccia di umidità. Tuttavia da queste parti, tanto a Campi Bisenzio nei discorsi del Collettivo di Fabbrica GKN, quanto nella provincia pratese dai megafoni degli scioperanti nei distretti industriali, non di rado si sentono rievocare le parole di Lorenzo Orsetti, combattente volontario della causa curda in Siria, nato in provincia di Firenze e caduto in battaglia nel 2019 a trentatré anni: *ogni tempesta inizia con una singola goccia*.

Mentre all'ingresso della fabbrica, ormai libero dalla trattativa, proprietari e lavoratori non in sciopero si affrettavano a smaltire la fila di clienti accumulatasi, il presidio veniva ordinatamente smontato, assemblato e portato via.

Mi venne chiesto di partecipare ai festeggiamenti che si sarebbero tenuti fuori dalla traversa, sulla via principale parallela del Macrolotto; erano previsti fuochi d'artificio e delle foto ci sarebbero state proprio bene.

In quel gran viale semibuio, affiancato su entrambi i lati da schiere di capannoni ancora più grandi, questo sparuto gruppo di operai, giovani sindacalisti, studentesse e studenti liceali e universitari illuminò l'intera zona, con una breve ma intensa dimostrazione pirotecnica, rinforzata da musica e cori.

La vertenza si era conclusa, così anche la giornata. Ero pienamente soddisfatto di come fosse andata, su tutti i fronti, e fu bello ricevere ringraziamenti per qualcosa nato da null'altro che la propria iniziativa, con approccio spontaneo.

Col senno di poi, posso ora considerala in restituzione una prova candida, ma inconfutabile, della responsabilità con cui avevo filmato (e fotografato) la realtà in tale preziosa circostanza.

Per poter creare bisogna prima conoscere, sempre, anche quando la nostra finzione pare del tutto *fantastica*. Riprendendo l'esempio proposto all'inizio – la rappresentazione di un drago che sorvoli una città – vi troviamo conferma di questa necessità e di quanto sia più importante che un vezzo di verosimiglianza. Anche senza aver mai visto un drago in volo nella realtà, gli spettatori avranno delle proprie pretese a riguardo, consce o meno che siano. Le più evidenti,

alle quali erroneamente l'artefice-*mago* potrebbe anelare, saranno costituite dal confronto con tutto quanto di simile già visto in altri prodotti di finzione. Se il nostro drago, per quanto ben plasmato, susciterà negli spettatori solo un confronto con altre *finzioni*, che sia in meglio o in peggio, la loro sospensione dell'incredulità potrebbe esserne compromessa. Urgerà dunque trovare anche altri riferimenti, oltre ai precedenti già *plasmati* in altre storie, per la creazione della bestia; riferimenti che siano più abbordabili, reali, ficcanti.

Dunque, per mettere in scena il volo di un drago potrà esserci utile osservare l'aerobica dei rapaci e la conformazione fisica di alcuni rettili, per trarne spunto e replicarne i tratti funzionali alla nostra finzione. Dopotutto l'idea stessa di drago, come di ogni altra creatura fantastica, è un composto di riferimenti al mondo reale. Parrebbe dunque ovvio, nel voler passare dall'idea a un'immagine, recuperare quei *riferimenti* originari per osservarli e *simularne* le caratteristiche. Solo così il nostro drago potrà essere *credibile*.

Se dunque il *fantastico* si nutre del reale per la propria legittimità, a maggior ragione perché mai non dovrebbe farlo anche il *realistico*? Ambientare una storia di finzione in un contesto spaziotemporale reale, ispirandosi a *fatti realmente accaduti*, è un'operazione artificiosa tanto quanto includere in un racconto il volo di un drago. Non c'è però da dedurne uno svilimento del senso di responsabilità che ci è richiesto, tutt'altro. Nell'adagio citato fin dall'inizio di questo scritto, la prima delle *grandi responsabilità* è quella verso sé stessi.

Dinnanzi a *grandi poteri*, quali sono le esperienze che abbiamo filmando la realtà, dobbiamo anzitutto concepire noi stessi, il nostro posizionamento, in modo *responsabile*. Filmare ci dà potere, ma restiamo pur sempre partecipi di quel che succede. Nell'atto di documentare, raccogliere, interpretare quel che vediamo filmando, non cessiamo di esser parte di questo mondo. Anzi, tali azioni sono fra le più invasive, e di riflesso su noi stessi pervasive, con cui interagire con la realtà.

Se per quanto determinati o distaccati non ci abbandoniamo a "leggere la stanza", a interagirvi all'interno per come siamo realmente in buona fede, qualunque siano le nostre intenzioni, non potremmo scrivere alcunché. Ma soprattutto, vivremmo cose come queste sempre *a metà*, sospesi fra l'arroganza e l'imbarazzo.

La prima responsabilità è dunque quella di non avvertire tali emozioni, di non porsi in condizioni – per come ci conosciamo

quando siamo dietro a una macchina da presa – che possano farle emergere.

Sembrerà poco, forse pure scontato, ma non vi è chiave più sicura per accedere ai mondi che vogliamo raccontare. Qualunque sia il modo in cui vogliamo farlo. Che si voglia superare dei limiti o provare a cavalcarli. Chi si cerchi di rendersi *maghi* per tentare di controllare la realtà o che si voglia provare a sentirne direttamente, mentre la filmiamo, il suo immenso potere.

II
Prospettive

Disarchiviare l'Archivio. Un filo rosso lungo quarant'anni

Luca Ricciardi

Alla fine degli anni settanta, con la progressiva dismissione dell'Unitelefilm, società di produzione cinematografica del PCI (era arrivato il Terzo Canale Rai, più agevole e incisivo per la costruzione del consenso attraverso i media), un gruppo di intellettuali, cineasti, operatori cultuali, militanti, intuisce che c'è un patrimonio di migliaia di film, finiti e non finiti, da salvaguardare[1]. Prende allora forma un'istituzione inedita, non convenzionale, attraversata da una concezione rivoluzionaria del *materiale*, che la parola "archivio" contiene solo in parte.

A guardarli da qui, questi primi quarant'anni dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico rappresentano una tappa densa di significati, non solo perché attestano una longevità rara per un ente culturale come il nostro, dalla forte vocazione politica ma "autonomo e indipendente"[2] da partiti e istituzioni e, dunque, costantemente alle prese con una connaturata precarietà economica e organizzativa. Questi quattro decenni di vita dell'Archivio (e anche qualcosa di più se facciamo riferimento alla sua prima costituzione in associazione, nel novembre del 1979, sotto la denominazione di Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio) sembrano infatti anche tratteggiare una complessa trama esistenziale, testimone di un'inedita vitalità.

---

1. L'intuizione, come è noto, fu principalmente di Paola Scarnati, che allora ricopriva nell'Unitelefilm anche l'incarico di responsabile della conservazione dei materiali filmici. A lei si deve anche il tenace lavoro di coordinamento del processo di costituzione dell'Archivio.

2. "Esso sorge come struttura autonoma e indipendente, aperta a quanti si battono per la trasformazione della società italiana e per il rinnovamento culturale del paese", in «Premessa allo Statuto», *Statuto dell'ASAMO*, 1979. Si veda la pubblicazione del documento nel contributo di Letizia Cortini, presente nel volume.

Dalle sue prime ambiziose istanze fondative, figlie di una stagione di vive utopie e di forti spinte alla partecipazione, di cui a guardar bene già si scorgeva il tramonto, l'Archivio attraversa coraggiosamente l'epoca del riflusso e del disimpegno, gli anni ottanta *da bere* e poi la desertificazione operata dal berlusconismo, rappresentando per molti, in anni difficili, una sorta di riserva indiana del cinema militante e del documentario sociale, resistendo e mantenendo accese le braci sotto la cenere, per riattivarsi al passaggio di qualche scintilla, come accadde ad esempio negli anni delle *street tv*, di Indymedia e di quella grande esplosione di cine-occhi che fu il G8 di Genova[3].

La Fondazione, tuttavia, come altri soggetti associativi cresciuti nella galassia del Partito Comunista Italiano, vive sulla propria pelle la profonda crisi di identità della sinistra. Gli anni Zero del duemila sono segnati da un profondo smarrimento dell'idea stessa di Archivio – intendendo con questo quel modello d'Archivio *sui generis*, sperimentale, fortemente teorizzato, che aveva ispirato le sue prime rivoluzionarie politiche culturali[4].

Eppure, grazie alla buona volontà di vecchi e nuovi *garanti*[5], agli sforzi di lavoratori e collaboratori, a un rinnovamento progressivo e calibrato del suo gruppo dirigente, l'Archivio trova pian piano la forza di mettersi in discussione, di risollevarsi, di reinventarsi, e nell'ultimo decennio compie una profonda rilettura di sé, recuperando e rielaborando alla luce dei mutamenti del presente le proprie concezioni originarie, quelle che avevano reso la sua esperienza così unica, vitale, innovativa.

---

3. Per un approfondimento dell'impegno teorico e pratico della Fondazione nel campo del mediattivismo, si veda *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, a cura di Antonio Medici, Annali 5, AAMOD, Roma 2002.

4. Si veda *Modello di archivio audiovisivo*, Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, Roma 1981. Gli atti del seminario documentano in modo articolato le istanze originarie che hanno permeato la nascita dell'Archivio. Si rinvia anche all'appassionata riflessione di Ansano Giannarelli e Paola Scarnati, «Vent'anni: memoria e futuro», in *Vent'anni*, a cura di Paola Scarnati e Ansano Giannarelli, Annali 2, AAMOD, Roma 1999.

5. L'Assemblea dei Garanti costituisce la base sociale della Fondazione, elegge gli organi di rappresentanza e di governo, delibera sulle sue linee programmatiche e ne approva i bilanci.

Pur non potendo approfondire qui ogni aspetto che fa dell'Archivio una sorta di *oggetto non identificato* nel panorama degli istituti culturali e delle cineteche all'epoca della sua fondazione, occorre richiamare quantomeno alcuni dei principali punti programmatici che caratterizzano la sua apparizione. Dai documenti relativi alla sua costituzione si evincono obiettivi di grande lungimiranza, alcuni dei quali assimilati in seguito da altre strutture di conservazione o giunti a essere comunemente accettati e dati quasi per scontati. Tra questi, la necessità di operare affinché il prodotto audiovisivo sia considerato come "bene culturale", considerazione per noi quasi superflua, ma allora per nulla scontata. Qualche anno più tardi, nel 1983, l'Archivio riuscì a ottenere il primo riconoscimento di "notevole interesse storico" attribuito a un patrimonio audiovisivo[6]. Ancora, la considerazione che i materiali audiovisivi non finiti (i cosiddetti *girati*) abbiano valore autonomo e siano importanti al pari dei prodotti finiti, se non altro per la loro natura di documenti dell'attività umana (oltre che per le innumerevoli possibilità di riutilizzo), un'attenzione non ancora diffusa in tutti gli istituti di conservazione ma ben chiara ad esempio a tanti storici che hanno ricompreso l'audiovisivo nel novero delle fonti da utilizzare, con opportune attenzioni critiche, per la storia contemporanea. Di particolare interesse anche la ricerca di specifiche forme di catalogazione delle fonti filmiche, non derivate dalla biblioteconomia, ma elaborate a partire dalle caratteristiche specifiche del linguaggio filmico. E ancora la consapevolezza che la fonte filmica, come qualunque documento, possa essere compresa solo nel suo contesto di produzione, da cui la decisione di conservare e catalogare tutto il "processo filmico", comprensivo dei documenti cartacei legati alla fonte filmica, dalle sceneggiature ai piani di lavorazione, dalle corrispondenze ai visti censura.

Infine, alcuni punti che più dei precedenti attengono a questo intervento. Innanzitutto, l'idea che un archivio audiovisivo debba

6. Nel 1983 il patrimonio dell'Archivio viene dichiarato dalla Soprintendenza archivistica per il Lazio "di notevole interesse storico". È il primo archivio audiovisivo italiano, che, grazie alla consistenza e importanza del suo patrimonio, riceve questa notifica. L'atto è consultabile online, allegato alla scheda di descrizione del soggetto produttore, Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, nella banca dati dell'Aamod, al seguente indirizzo: http://image.archivioluce.com/dm_0/IL/luceAamod/allegati/800/000/0188/800.000.0188.0011.pdf (u.c. marzo 2025).

essere anche produttore, da un lato realizzando quella che è entrata nel gergo dell'Archivio con la locuzione "documentazione del presente" (un'attività di ripresa di fatti, situazioni, personaggi volta a incrementare incessantemente il patrimonio con nuovi documenti e nuove testimonianze); dall'altro riutilizzando i materiali d'archivio in nuove opere. Poi la concezione di un fine pubblico e civile dell'Archivio. L'idea che tutto il lavoro di raccolta, catalogazione, conservazione, non abbia senso se non nella prospettiva di una "utilizzazione larga e continua dei prodotti audiovisivi da parte di tutti i cittadini"[7]. Concetto che, successivamente, sarà sintetizzato nel felice ed evocativo motto "l'uso collettivo dei materiali"[8].

L'uso collettivo, quindi, come fine imprescindibile del processo di archiviazione, scopo che illumina e dà senso a tutte le attività di conservazione e catalogazione e al contempo ne condiziona e ne indirizza le scelte quotidiane. Un obiettivo che non è possibile rintracciare nei programmi di altri archivi o cineteche e che in un certo senso catalizza, piega a sé le diverse pratiche messe in campo dall'Archivio fin dai primi anni della sua esistenza, costituendo l'essenza di quel modello che lo ha reso e lo rende originale e attraente per una vasta comunità, ben più ampia di quella degli archivisti o degli storici – che comprende filmmaker, operatori culturali, militanti politici.

D'altronde a illustrare lo spirito peculiare dell'allora ASAMO, nel gennaio 1980, è lo stesso Cesare Zavattini, suo primo presidente, che, con una locuzione ormai celebre, descrive il neonato istituto come "un archivio più del presente che del passato" dove i materiali sono "percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche"[9].

---

7. *Premessa allo Statuto*, op. cit.

8. La locuzione compare nello Statuto della Fondazione a partire dal 2004. Lo statuto è consultabile anche in tal caso sul web, allegato alla scheda di descrizione del soggetto produttore, nella banca dati dell'Aamod: http://image.archivioluce.com/dm_0/IL/luceAamod/allegati/800/000/0188/800.000.0188.0003.pdf.

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

"Archivio del presente", a pensarci bene, è una sorta di ossimoro. Due termini in contraddizione, inassimilabili. Cosa significa "archivio del presente"? Ancora Zavattini, nello stesso contesto, parlando di ciò che l'Archivio è chiamato a fare, afferma: "Non basta che l'archivio mandi le sue raccolte audiovisive in giro per l'Italia… Ogni copia della 'pizza', come si chiama in gergo, potrà essere rimanipolata, rimontata, per poi rifluire nel nostro Archivio che la ridistribuirà con dati, dimensioni, commenti, magari con una semplice didascalia. Non è un cinema di spettatori, ma una delle varie maniere di fare cinema insieme"[10].

Ecco apparire uno dei motti zavattiniani che delinea la sua idea di *altro cinema*: "Cinema insieme", vale a dire un cinema circolare, che superi la distinzione tra chi fa e chi guarda, chi produce e chi fruisce. Un "cinema subito", dice ancora Zavattini, "di tanti per tanti"[11], che si fa strumento di condivisione, di confronto, di riletture e sintesi sempre nuove.

Questo cinema *altro*, per proprietà transitiva, trasferisce le sue qualità all'archivio che lo conserva e che diviene condizione essenziale, luogo, della sua circolarità. L'archivio che raccoglie, cataloga, sancisce, per poi subito, "impaziente", lasciar andare, rileggere, manipolare. Un archivio che si afferma, poi si nega, per poi affermarsi ancora e che solo in questo modo può tenere fede a quell'ambizione di essere "del presente", scongiurando ogni

---

Cesare, *Intervento alla presentazione delle attività dell'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio,* 28 gennaio 1980. Il documento è consultabile online, nella scheda di descrizione del soggetto produttore ASAMO, banca dati delle carte storiche, al seguente link: http://image.archivioluce.com/dm_0/IL/luceAamodStorico/allegati/000/000/0433/000.000.0433.0003.pdf.

10. *Ivi*.

11. "Un cinema di tanti per tanti, non un cinema di pochi, di casta, per tanti. Un cinema continuo, non più un cinema che ha le intermittenze o il tipo di ritmo e di intervento determinato dagli interessi dell'industria e dagli interessi anche del potere. Un cinema di guerriglia perché è un vero e proprio cinema che ha dei punti di contatto perfino con la cospirazione, nel senso di protesta, contestazione critica a tutte le forme oppressive. Un cinema a costo zero e questo lo si capisce subito. Un cinema subito. Un cinema insieme. Un cinema deliberatamente politico, cioè per la responsabilità soprattutto più senza le mediazioni della cultura tradizionale", in *Ugo Gregoretti e Cesare Zavattini sui cinegiornali liberi*, girato del 29 ottobre 1968, conservato presso l'AAMOD. Il film è visionabile sul canale Youtube dell'Aamod, al seguente link: https://youtu.be/KGBWZ7M4s2M.

forma di istituzionalizzazione delle immagini e ogni rischio di musealizzazione.

Sembra quasi che le più interessanti riflessioni sul *modello* d'Archivio siano nate proprio dall'energia generata da questa tensione esistenziale e ontologica.

Molte cose sono accadute nel frattempo. Eppure quest'idea di un archivio del presente, votato all'uso e al riuso collettivo dei materiali, ha potuto viaggiare attraverso i decenni senza perdere il suo potere evocativo e la sua carica rivoluzionaria.

Quando, ormai diversi anni fa, intorno ai primi anni dieci del duemila, l'Archivio prova a risollevarsi da diversi anni di forte crisi – identitaria, economica, organizzativa – che avevano avuto come effetto anche la progressiva perdita di un ruolo pubblico e di politiche culturali chiare e riconoscibili, si torna sulle tracce di quel *modello* che aveva segnato con forza l'avventura pionieristica dei suoi inizi.

L'uso collettivo dei materiali, il riuso, l'archivio presente, vivo. In quel momento, in quell'Archivio, questi slogan suonano come vestali di un passato lontano. La quotidianità è ben diversa, fatta di conti che non tornano, debiti in crescita, personale in fuga o sottoposto a forti riduzioni dell'orario di lavoro, isolamento culturale e politico. Un clima asfittico, nel quale per diversi anni le parole "chiusura" o "fallimento" hanno una loro amara concretezza. Eppure, forse proprio per questa distanza, quelle idee tornano a comunicare la loro forza, ad agire come un orizzonte di riferimento, una prospettiva, riuscendo a mettere in moto una profonda rielaborazione delle politiche dell'Archivio, della sua identità e del suo ruolo culturale nella società.

L'esigenza di chi in quegli anni si adopera per "salvare" l'Archivio[12], mi pare sia innanzitutto quella di riaprirlo al mondo esterno. Una prima iniziativa, in linea con l'ambizione di un Archivio che

12. I lavoratori dell'Archivio, un Consiglio d'Amministrazione che per un lungo periodo colmò le mancanze di risorse assumendosi funzioni anche operative e alcuni garanti volenterosi guidati da Ugo Adilardi, che proprio in quegli anni difficili accettò la candidatura a presidente, ricoprendola dal 2011 al 2015, avviando un duro lavoro risanamento che permise alla Fondazione di scongiurare un rischio reale di chiusura. Dal 2015, la presidenza di Vincenzo Vita ha poi favorito un profondo rinnovamento, con la costruzione di un nuovo gruppo dirigente e una più coerente presenza dell'Archivio nel panorama culturale e istituzionale italiano, garantendogli un decennio di relativa stabilità economica ed efficacia organizzativa.

produca e documenti il presente, è quella della creazione, nel 2011, della Scuola di Cinema Documentario Cesare Zavattini. Un'esperienza forse troppo ambiziosa in rapporto alle profonde difficoltà organizzative del momento, ma che ha il merito di riattivare competenze e collaborazioni e di avvicinare alcuni giovani aspiranti filmmaker alla Fondazione.

Un altro passaggio significativo, anzi forse la vera e propria chiave di volta di una struttura di attività che progressivamente comincerà a costruirsi, è la decisione, che ha comportato più di qualche discussione in seno alla Fondazione, di cominciare ad acquisire in formato digitale i supporti videomagnetici comunemente utilizzati per la visione e la cessione di materiali e di caricarli progressivamente sul web. Contestualmente, il sito della Fondazione è ristrutturato da zero per poter ospitare una sezione che permette di ricercare direttamente nella banca dati dell'intero patrimonio audiovisivo e per rendere possibile la visione diretta dei documenti già digitalizzati[13]. Una specie di rivoluzione copernicana. Per l'Archivio, e per chi opera con gli archivi e attraverso gli archivi.

Fino ad allora i documenti audiovisivi potevano essere consultati solamente recandosi in sede e utilizzando lettori videomagnetici, se non addirittura la moviola per quei supporti non ancora *telecinemati* (ovvero riversati dalla pellicola su supporto video). Da quel momento l'utente che intende consultare il patrimonio può farlo con immediatezza, dal proprio computer. Studiosi e istituzioni possono comporre percorsi di approfondimento online semplicemente utilizzando i link dei film digitalizzati. Gli insegnanti possono mostrarli ai propri allievi disponendo in classe di un collegamento a INTERNET e di un proiettore. Non solo. Per artisti e filmmaker

13. Il lavoro è stato possibile grazie all'iniziativa del personale della Fondazione e alla collaborazione con la società Regesta.exe. La maschera di ricerca presente sul nuovo sito della Fondazione attinge direttamente dal database e permette di "inglobare" i video caricati appositamente su un canale YouTube della Fondazione. I video riportano in sovrimpressione il *time code* del supporto originale, sia per permettere indicazioni puntuali di brani e selezioni, sia come forma di protezione da usi non concordati. Si ottiene così la possibilità per l'utente di operare completamente online, sia per le ricerche, sia per la visione dei documenti audiovisivi. *Analisi del lavoro* (1972), di Ansano Giannarelli, è il primo documento audiovisivo digitalizzato e caricato online, nel luglio 2012. Nel momento in cui scrivo sono visibili sul canale della Fondazione circa 1.195 documenti. Il canale conta 20.000 iscritti e 3.311.273 visualizzazioni.

che intendono riutilizzare il materiale d'archivio in nuove opere, si apre un mondo di possibilità: se prima la ricerca e la selezione di brani erano attività che dovevano essere espletate in sede, inserendo cassette e scorrendo avanti e indietro nastri magnetici, adesso si possono individuare i materiali attraverso il database online, visionarli, scaricare e acquisire nel proprio software di montaggio i file video di tutti documenti che si intendono utilizzare e avere l'enorme libertà di poterli montare, smontare, sostituire, rimontare, fino alla versione finale dell'opera. A quel punto, riferendosi al titolo di ogni documento utilizzato e al *time code* sovrimpresso di ogni brano selezionato, richiedere il materiale in alta qualità.

Non è forse questo – anche questo – un modo per favorire quell'uso collettivo dei materiali, per consentire la loro visione, revisione, manipolazione, per mettere l'Archivio al centro di un processo circolare del cinema di tanti per tanti?

Questo fondamentale passo nell'era digitale, è il primo di una serie di azioni di rilancio culturale fortemente incentrate sull'idea di archivio come giacimento (questo sì, selezionato, organizzato, reso consultabile) di immagini accessibili, disponibili a nuove letture e utilizzi liberi e creativi.

E infatti, in quello stesso periodo, comincia a circolare tra noi un nuovo termine, mutuato dal linguaggio informatico: *unarchive*, disarchiviare. Utilizzato come comando per decomprimere i file o cartelle compresse, il suo suono richiama vagamente la parola *anarchy* e il suo significato sembra venire incontro al desiderio, oltre che di far rivivere gli archivi, i film archiviati, anche di riaprire, riattivare, rilanciare l'Archivio come istituzione. La sua origine nel mondo dell'informatica, inoltre, lo assimila immediatamente al mondo del digitale e alle sue potenzialità. Non è ancora chiaro cosa dobbiamo farcene, ma questa parola in quel periodo torna spesso a interrogarci[14].

---

14. Pochi anni più tardi, per una felice coincidenza, lo studioso nordamericano Brian Massumi avrebbe coniato un termine molto simile, *anarchive*, come concetto-chiave di un nuovo modo di intendere i processi creativi derivanti dagli archivi: "L'*anarchivio* è definito come un repertorio di tracce di eventi di ricerca-creazione collaborativa. Le tracce non sono inerti, ma sono portatrici di potenziale. Sono riattivabili e la loro riattivazione aiuta a innescare un nuovo evento che continua il processo creativo da cui provengono, ma in una nuova interazione. […] L'*anarchivio* ha bisogno di documentazione, l'archivio, da cui partire e attraverso cui passare. È un eccesso di energia

Nel frattempo, nel mondo del cinema, si diffonde sempre più l'uso degli archivi cinematografici e audiovisivi in una chiave nuova. Se un tempo, infatti, la stragrande maggioranza di chi attingeva ai cosiddetti "repertori" lo faceva soprattutto per dar luogo a forme di racconto illustrativo, storico, nelle quali il documento filmico svolge una funzione dimostrativa, di prova, cominciano dai primi anni del duemila a diffondersi in modo sempre più capillare approcci più ampi e liberi, tesi a mettere in moto processi critici e di risemantizzazione dei materiali. Non solo documentari storici, per lo più pensati per la messa in onda televisiva, ma una più vasta produzione di documentari di creazione, e poi di opere di videoarte, di installazioni museali e performance dal vivo vedono una presenza sempre più diffusa di riusi d'archivio. Le cosiddette pratiche di *found footage,* o di *archive footage,* non nuove nelle storia delle avanguardie, costituiscono progressivamente un orizzonte progettuale diffuso, dando vita – oggi possiamo dirlo a ragion veduta – a una vera e propria tendenza artistica interdisciplinare, aperta alle nuove tecnologie, alla sperimentazione, alla contaminazione di linguaggi e pratiche, che genera forme inaspettate di riuso che incontriamo sempre più facilmente anche in luoghi imprevisti: dal museo al web, dallo spazio urbano, alla musica dal vivo[15].

Ciò che hanno di sorprendente queste forme di riuso, al di là della varietà delle loro applicazioni, è un loro dato specifico: il documento filmico, il repertorio, il brano d'archivio, non è semplicemente citato come documento di fatti, situazioni o personaggi, bensì, estrapolato dal suo contesto originario, *rivive* in una nuova narrazione. Quello che chiamiamo, con un aggettivo non privo di ambiguità, riuso *creativo* delle immagini**.**

In Archivio una prima – seminale – sistematizzazione di questa nuova tendenza arriva nel 2015, con il convegno *Movimenti d'archi-*

---

dell'archivio. Una specie di supplemento o plusvalore dell'archivio". Si veda Massumi Brian, «Working principles», in Murphie Andriew, *The Go-To How to Book of Anarchiving*, SenseLab, Montréal 2016.

15. Per una recente riflessione sulla diffusione delle pratiche di *found footage* nel cinema e nelle arti contemporanee si veda, tra gli altri, «Found Footage Experience. Pratiche del riuso cinematografico e forme del contemporaneo», a cura di Rossella Catanese e Giacomo Ravesi, in *Imago. Studi di cinema e media*, 24, 2022, e «Found footage. Il cinema, i media, l'archivio», a cura di Alberto Brodescu e Maurizio Cau, in *Cinema e Storia*, Rubbettino, Cosenza 2023.

vio. La straordinaria avventura del riciclo cinematografico: due giorni di seminari e proiezioni per riflettere sulla crescente importanza delle immagini d'archivio nell'elaborazione del cinema contemporaneo. A partire dal volume di Marco Bertozzi, *Recycled cinema*[16], che fotografa per la prima volta in Italia questa pratica in forte ascesa alla luce dei suoi numerosi precedenti storici, il seminario raccoglie il punto di vista di "studiosi, registi, responsabili di archivi e di un legale esperto di diritto d'autore cinematografico". A coordinare le due sessioni seminariali lo stesso Marco Bertozzi e Antonio Medici[17].

Proprio a quest'ultimo e a Paola Scarnati si deve, di lì a pochi mesi, la proposta di istituire un premio destinato a opere di parziale o totale riuso d'archivio. La Fondazione, rifacendosi alle *utopie* zavattiniane, avrebbe potuto mettere a disposizione il proprio patrimonio per progetti di film senza "vincoli tematici, di genere, di formato o di fruizione […] per stimolare e premiare l'originalità, la sperimentazione, anche il 'tradimento' o il rimescolamento dei generi, in particolare nel riuso del cinema d'archivio"[18].

E proprio a Cesare Zavattini è intitolata questa prima, fortunata, iniziativa nel campo del riuso creativo dei materiali d'archivio che vede la luce nel 2016 e che oggi è giunta alla sua 9° edizione. Iniziativa che prende la forma di un workshop di sviluppo, attraverso masterclass frontali e percorsi di tutorato, destinato a sei idee progettuali (poi diventate nove) e alla produzione dei tre progetti giudicati più meritori. Fin dalla sua prima edizione, si pensa di poter attribuire al premio quel termine evocativo, *unarchive*, che trova così, finalmente, una sua prima declinazione pratica. Il premio Zavattini è infatti a pieno titolo un'attività di *disarchiviazione*, un modo per far rivivere i documenti filmici archiviati e, al tempo stesso, per riaprire l'Archivio, in quanto istituzione, alle istanze della cultura e della società contemporanea.

---

16. Bertozzi Marco, *Recycled Cinema, Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013.

17. Si veda il programma dell'iniziativa, tenutasi il 9 e 10 aprile 2015 presso la sede della Fondazione. Sono intervenuti al seminario, tra gli altri: Paolo Simoni (Archivio Nazionale del Film di Famiglia Home Movies), Michele Minzolini (autore), Sara Fgaier (montatrice), Davide Ferrario (regista), Cecilia Mangini (regista), Pietro Montani (studioso), Andrea Micciché (legale diritto d'autore), Ilaria Fraioli (montatrice), Giandomenico Curi (giornalista).

18. Dal sito ufficiale dell'iniziativa: www.premiozavattini.it

La prima edizione del Premio – il suo svolgimento e i suoi risultati –[19] è davvero epifanica per l'Archivio. Non solo per la qualità dei lavori realizzati. Non solo per i riconoscimenti che questi ottengono anche in festival di primaria importanza. Non solo per l'interesse che, quasi di colpo, generano nei confronti dell'Archivio e del suo patrimonio, in ambienti non strettamente legati alla ricerca o al documentario storico e sociale. Ma anche, soprattutto, per le potenzialità che queste opere, realizzate da giovani cineasti spesso per la prima volta a contatto con le immagini del passato, hanno saputo mostrare all'Archivio stesso e a chi nell'Archivio opera. D'altronde, lo ha ricordato di recente il regista e intellettuale franco-israeliano Eyal Sivan, in ebraico il termine "levaker" ha il duplice significato di "visitare" e di "criticare". Chi visita un archivio, chi posa il suo sguardo sui materiali del passato, inevitabilmente compie una rilettura critica, più o meno consapevole, di quelle immagini[20]. Una lettura, aggiungo, che l'archivio che le detiene spesso non sospetta minimamente, ma che può far propria, acquisendola, organizzandola e annoverandola tra le infinite possibilità espressive e semantiche del proprio patrimonio.

L'uso creativo, libero (anche nel senso di gratuito, e quindi con una possibilità di utilizzo senza i tipici limiti dettati dalle condizioni economiche di cessione dei diritti dei repertori) e a volte addirittura spregiudicato dei materiali, ha dato luogo a vere e proprie risemantizzazioni dei materiali. Estratti, rimontati, accostati a nuovi elementi, gli *archivi* hanno in qualche modo acquisito una seconda vita e l'Archivio ha potuto sperimentare le infinite possibilità dei propri materiali, i significati nuovi e ulteriori che essi possono assumere se "guardati" da occhi diversi, se disponibili a essere manipolati, se lasciati liberi di inserirsi in processi estetici e politici contemporanei.

---

19. La prima edizione del premio, nel 2016, produsse 4 cortometraggi: *Blue screen* di Alessandro Arfuso e Riccardo Bolo, *Massimino* di Piero Li Donni, *Fuori Programma* di Carla Oppo, *Dimenticata Militanza* di Patrizio Partino. I film sono visionabili tutti sul sito del Premio Zavattini, cit., e sul canale Youtube dell'Aamod. Nelle successive edizioni sono stati sviluppati circa 100 progetti di cui una trentina poi realizzati e distribuiti.

20. Si veda la registrazione, conservata in Archivio, della masterclass di Eyal Sivan tenuta nell'ambito della seconda edizione di UnArchive found Footage Fest, 30 maggio 2024, Cinema Intrastevere, Roma. Si esplori il sito del Festival dalla edizione 0 all'ultima del 2025: https://unarchivefest.it/.

Risuona qui la definizione di *détournement* come pratica artistico-politica di contrasto a quella che l'Internazionale Situazionista chiamava *Società dello Spettacolo*. Ecco, in fondo, una delle più fertili possibilità del riuso creativo: un processo di decostruzione e riappropriazione critica di elementi preesistenti in nuove forme significanti. Processo che non cancella i significati originari delle immagini riutilizzate, ma li vede coesistere con quelli nuovi. Guy Debord lo definiva "doppio fondo" degli elementi *detournati*[21].

Un "doppio fondo" che rende le immagini d'archivio prospettiche, multidimensionali, e che è causa dello stupore con cui in Archivio si è osservato il patrimonio filmico rivivere e acquisire un potenziale inaspettato: quello di un riuso che innesca un processo di critica della fonte nella fase di decostruzione, e di critica delle narrazioni consolidate (siano esse storiche, politiche, di genere, coloniali e così via) nella fase di ricostruzione. Una pratica che genera opere stratificate, nate da immagini del passato ma rivolte direttamente al presente delle nostre coscienze. Non si riscontra qui, in queste pratiche, quella zavattiniana "viva impazienza" dei materiali "di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche"?

È proprio qui, mi pare, la chiave per intravvedere quel *filo rosso*, quelle profonde affinità tra le origini del nostro Archivio – con le sue ragioni d'essere e la sua storia – e le pratiche contemporanee di *found footage*: il riuso creativo permette, promette e spesso mantiene, approcci fortemente critici, in cui la riflessione estetica e quella etica si legano insieme per costruire forme di cinema schiettamente politico, capaci di rimettere in discussione i rapporti di potere che ogni processo di archiviazione – ogni istituzione archivistica – riflette, sia nell'essenza del materiale che conserva, sia nel modo di selezionar-

21. Il *détournement*, come riutilizzo in una nuova unità di elementi artistici preesistenti, è così definito: "Le due leggi fondamentali del *détournement* sono la perdita di importanza (che giunge fino alla dispersione del suo significato primo) di ogni elemento autonomo *détourné* e, allo stesso tempo, l'organizzazione di un altro insieme significante, che conferisce ad ogni elemento la sua nuova portata. Vi è una forza specifica nel *détournement*, che attiene evidentemente all'arricchimento della maggior parte dei termini attraverso la coesistenza in essi del loro significato antico e immediato: il loro doppio fondo". In «Le détournement comme négation et comme prélude, Internationale Situationniste», n.3 (dicembre 1959), pp. 10-11, ripubblicato in *Internazionale situazionista 1958-69*, a cura di Mario Lippolis, Nautilus, Torino 1994.

lo, gerarchizzarlo, catalogarlo. È, infatti, nel film di riuso, forse più che in altre forme di cinema, che riemergono con nuova linfa e aggiornate al presente tematiche a noi care da sempre: guerra e pace, colonialismo, autodeterminazione dei popoli, giustizia sociale, lavoro, questioni di genere, migrazioni, libertà individuali, limiti dello sviluppo capitalistico, ecologia.

L'Archivio dunque, negli anni tra il 2012 e il 2016, se dapprima interpreta in chiave di accessibilità attraverso la rete e il formato digitale il mandato statutario di operare per un "uso collettivo dei materiali", poi recupera l'altra parola d'ordine, "archivio del presente", aprendosi verso pratiche libere e creative di riuso.

Matura così l'idea che un rilancio delle attività dell'Archivio e del ruolo che può giocare nella società possa passare proprio attraverso un ampliamento delle sue politiche culturali nel campo del riuso dei materiali, non solo per la crescente diffusione delle pratiche artistiche connesse, ma soprattutto per le vaste potenzialità che il riuso creativo, libero, irriverente degli archivi offre sia sul piano estetico, sia su quello politico e interpretativo.

Si cominciano a contaminare col germe del riuso anche alcune attività già in corso: è il caso dell'Aperossa, iniziativa di rassegna cinematografica e spettacolo dal vivo attiva dal 2014 che, a partire dal 2017-2018, si colora di nuovi elementi: introduciamo nella programmazione dei momenti di forte sinergia tra esecuzione musicale e immagini, proponendo a musicisti, diversi ogni sera, di interpretare un montaggio di materiali provenienti dal nostro patrimonio[22].

Poi, proseguendo nel solco della sperimentazione tra le diverse forme espressive, nasce nel 2019 un nuovo progetto formativo dedicato al rapporto tra musica contemporanea e immagini d'archivio: la residenza per giovani artisti *UnArchive – Suoni e Visioni*[23]. Coppie

22. Nel 2017 è proposto un lavoro di montaggio a partire dalle immagini della prima edizione dell'Estate Romana del '77, a cura di Emanuele Redondi e nel 2018 un montato di documenti audiovisivi sugli scontri di Valle Giulia del '68. Tra i musicisti coinvolti nelle due edizioni: Emiliano Torquati e Greg Hutchinson, Marcello Allulli, Alessandro D'Alessandro, Ramberto Ciammarughi, Claudio Capponi.

23. La residenza artistica nasce nel 2019 a seguito di alcune riflessioni, in particolare con Giacomo Ravesi che ne è direttore scientifico, volte a condurre l'Archivio verso territori del riuso più ibridati e sperimentali, aperti alle arti performative, alla videoarte, al *collagismo* musicale, alla computergrafica ecc. Tra i tutor coinvolti nei diversi

di filmmaker e musicisti, selezionati sulla base della qualità della produzione artistica realizzata, seguono un percorso di tre settimane fatto di lezioni frontali e tutorati e soprattutto molte ore di laboratorio, svolte direttamente in Archivio, con la più ampia possibilità di riusare e manipolare le immagini storiche e realizzare opere di cortometraggio che pongano l'accento sulla funzione di ricerca e di narrazione che la musica, intesa sia nella sua componente compositiva, sia in quella performativa, può avere nei confronti del cinema d'archivio. Ne sono emerse opere di grande fascino, che riflettono liberamente e in modo innovativo sui temi della nostra memoria collettiva, così come sono numerose le collaborazioni tra giovani artisti che, anche grazie alla Residenza che li ha fatti incontrare, sono divenute stabili e durature.

Un passo in avanti per l'Archivio verso orizzonti ancora poco praticati, aperti ai mondi della performance dal vivo, dell'installazione artistica, della videoarte, del cinema e della musica sperimentali.

Infine, per completare il quadro delle attività strutturali che l'Archivio ha messo in campo nell'ambito del riuso creativo, è del 2021 il progetto forse più complesso e in qualche modo rappresentativo del percorso fatto fino a quel momento. Infatti, dalle esperienze e dalla consapevolezza acquisita nel corso degli anni precedenti, nasce l'idea di creare un grande contenitore, il festival internazionale *UnArchive Found Footage Fest*, con l'ambizione di indagare e raccontare al pubblico gli orizzonti espressivi contemporanei del riuso delle immagini. Un'occasione interamente dedicata al riuso degli archivi, multidisciplinare – tra cinema, performance dal vivo, musica, installazioni artistiche – per conoscere e discutere di opere, pratiche, linguaggi che in modo libero e sperimentale pongono al centro della propria riflessione le immagini d'archivio. In fondo, ed è qui il significato ultimo di questa iniziativa per un'istituzione come la nostra, uno spazio per interrogarci collettivamente e pubblicamente, sul senso e la funzione degli archivi audiovisivi e della memoria nel nostro presente.

Il festival viene realizzato in un "numero zero" nel dicembre 2021 e riscuote immediatamente un grande interesse, che ci conforta

anni, artisti come Francesca Fini, Filippo "Okapi" Paolini, Gianluca Abbate, Valerio Vigliar. La residenza si è trasformata in un appuntamento annuale ed è giunta alla sua quarta edizione, con 13 opere prodotte e distribuite.

e spinge a lanciare la prima edizione, nel maggio 2023, con la direzione artistica di Alina Marazzi e Marco Bertozzi. Diffusa su quattro diversi spazi nell'area di Trastevere a Roma, per sei giorni ha luogo una sorta di "giostra del found footage" con più di cento opere in mostra in ogni edizione, importanti presenze internazionali di autori, artisti, studiosi in dialogo con il pubblico, masterclass, panel di approfondimento e tavole rotonde.

Forse anche grazie alla lunga gestazione di questo Festival e all'attività in ambito formativo svolta dall'Archivio negli anni precedenti (direttamente, con il Premio Zavattini e la residenza artistica Suoni e Visioni, ma anche indirettamente, collaborando con accademie di belle arti, scuole di cinema, corsi universitari), una peculiarità del Festival è stata fin da subito la significativa presenza di giovani, sia tra il pubblico, sia tra i volontari e i collaboratori, sia tra gli autori presentati. Una partecipazione che ci ha in qualche modo preso in contropiede e sorpreso. Sembrerebbe quasi un paradosso, ma proprio il cinema fatto con le vecchie immagini del passato, attira sguardi sempre più giovani, tutt'altro che nostalgici, desiderosi di rielaborazioni estetiche e politiche tutte rivolte al presente. A soli tre anni dalla sua prima elaborazione, possiamo dire che UnArchive è uno dei rari Festival al mondo dedicati al riuso creativo delle immagini ed è già diventato punto di riferimento nazionale e internazionale per le diverse pratiche che si vanno affermando in questo ambito, per chi le produce, per chi le studia, per chi vuole conoscerle.

Nate dunque in momenti e con aspirazioni diverse, il Premio Zavattini, la residenza artistica Suoni e visioni e il Festival *UnArchive*, costituiscono oggi le tre attività strutturali e permanenti che l'Archivio dedica al riuso creativo. A queste vanno poi aggiunte numerose altre attività di produzione, legate al riciclo delle immagini d'archivio che, pur se con un'origine e un percorso autonomo dalle attività permanenti, hanno spesso uno stretto legame con esse, se non altro per essere nate in un clima generale attento e sensibile a tali pratiche o, in alcuni casi, proprio da *spin off* di esperienze e gruppi di lavoro lì costituitisi. Tra questi il film documentario *Los zuluagas* di Flavia Montini (2021) una complessa operazione che ha visto l'acquisizione e digitalizzazione del fondo di famiglia di un comandante guerrigliero colombiano degli anni ottanta e la sua rielaborazione attraverso lo sguardo del figlio, che aveva subito la *desaparición* della madre e l'esilio dal suo paese, vivendo per anni la dolorosa convinzione che i suoi genitori avessero anteposto gli ideali politici agli affetti

famigliari. Oppure è il caso di *Rivisitazione dello sciopero* (2022), una *live performance* audiovisiva di Luca Maria Baldini e Cosimo Terlizzi basata sul materiale relativo allo sciopero dei netturbini del 1970, girato da Pier Paolo Pasolini e mai montato. O ancora del cine-concerto *Arrivederci Berlinguer* (2023), un lavoro di riuso in cui Michele Mellara e Alessandro Rossi rimontano i materiali dei funerali del leader comunista con brani tratti dai suoi interventi pubblici, musicato magistralmente da Massimo Zamboni e circuitato sia nella sua versione dal vivo, sia in versione cinematografica per la distribuzione in sala. E infine, ma ci sarebbero ancora esempi da portare, il documentario *16 millimetri alla rivoluzione* (2023) di Giovanni Piperno, una personale, tenera ed emotiva ricostruzione dell'eredità del PCI a 30 anni dalla sua scomparsa, in dialogo con Luciana Castellina, ma soprattutto un atto d'amore verso il cinema militante, che attinge a piene mani dai più bei titoli conservati in Archivio.

Iniziative permanenti e progetti episodici delineano una vera e propria piattaforma di percorsi, distinti ma complementari e sinergici, che abbiamo chiamato "costellazione UnArchive". Un patrimonio di conoscenze, di esperienze, di opere realizzate e di pratiche intraprese, oltre che di contatti e relazioni, che ha permesso all'Archivio di crescere e di sviluppare una propria specifica competenza, riconosciuta anche dagli altri enti e istituti di conservazione audiovisiva e cinematografica, oltre che da un più ampio mondo di addetti ai lavori, che ne nutre l'immagine pubblica e l'autorevolezza anche in ambito internazionale e che lo ha portato spesso a mostrare rassegne e selezioni di proprie produzioni di riuso creativo in diversi eventi e festival nel mondo[24].

La costellazione *UnArchive*, dalle sue attività di formazione, sviluppo, produzione fino alla promozione attraverso rassegne e festival, come accennato, ha il suo presupposto fondamentale in una rinnovata idea di raccolta, conservazione, catalogazione, accessibilità e usabilità dei materiali.

Esiste infatti una sorta di "ecosistema" senza il quale non sarebbe possibile, o sarebbe estremamente difficoltosa, una pratica continua

24. Tra i più recenti: la rassegna di opere prodotte nell'ambito di *Suoni e visioni* al festival *Muta* (Lima, Perù), settembre 2024; la selezione di opere del Premio Zavattini nel festival *Memorimage* (Reus, Spagna) ottobre 2024 e al festival *Kino Otok – Isola Cinema* (Slovenia), giugno 2024.

e diffusa di riuso delle immagini. Esso si basa essenzialmente sui seguenti fattori:

- un lavoro costante di digitalizzazione dei materiali, oggi realizzata attraverso processi di ispezione, pulizia, preparazione e scansione fotogramma per fotogramma delle pellicole, o di acquisizione dei supporti magnetici;

- la conservazione dei file digitali generati in diversi formati, dal DPX che consente la memorizzazione di ogni singolo fotogramma in alta definizione, finalizzato alla conservazione in nastri LTO secondo standard di sicurezza e accessibilità, alla produzione di file più versatili e leggeri finalizzati alla consultazione e al riuso;

- la catalogazione continua dei materiali, resa immediatamente disponibile agli utenti attraverso banche dati online, che consentono di accedere al catalogo dei documenti filmici e alla loro immediata visualizzazione, consultazione, usabilità;

- la ridefinizione delle politiche di cessione diritti del materiale per finalità di riuso, sia in ambito culturale che commerciale, in un'ottica di maggior condivisione e collaborazione (tema che per un periodo ha intercettato anche le riflessioni sul *copyleft* e le opportunità offerte dalle neonate licenze *Creative Commons*);

- infine, una postura, un'attitudine, un modo di concepirsi archivio aperto alla società, disponibile ai rischi e alle sperimentazioni, che non si erge a garante dell'etica (o censore) dell'uso e riuso dei propri materiali, ma piuttosto condivide il loro corredo di informazioni, il proprio specifico sapere, permettendo percorsi di approfondimento e consapevolezza, fiducioso nelle possibilità che possono scaturire dall'uso libero e creativo del patrimonio ed anzi convinto che solo schiudendosi a queste si adempie alla funzione sociale, culturale e politica di un "archivio del presente".

Per concludere, il *riuso* nelle sue molteplici possibilità si è fatto strada in questi anni attestandosi come l'idea-chiave, il catalizzatore di una rinnovata concezione di Archivio, fedele alle sue dichiarazioni d'intenti originarie ("l'uso collettivo dei materiali", "percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche") ma ridefinita, fin dalle sue attività primarie di conservazione, dalle possibilità che il digitale e la rete oggi consentono. Un'idea di Archivio aperto, circolare, agitato dal ciclo continuo di archiviazione – disarchiviazione – riarchiviazione, che si afferma, poi si nega, per poi riaffermarsi ancora, in un processo che tende all'infinito, come la scrittura e riscrittura della storia, come il lavoro

incessante della memoria, scongiurando così ogni forma di istituzionalizzazione delle immagini, che al contrario riconfigura costantemente, *aggiorna*, fa rivivere. Un'eterna lotta tra due aspirazioni divergenti.

Un archivio, sì, ma del presente. Un ossimoro, una cosa impossibile. Ciò che è archivio – o archiviabile – è già passato e Zavattini non poteva rendere la sfida più avvincente di così. Ma sono *le cose impossibili*, in fondo, quelle capaci di muovere i nostri cuori e le nostre intelligenze.

Parliamo tanto di me. *Autofiction* e memorie nelle produzioni del Premio Zavattini

Monica Repetto

"Sono un grande manipolatore, e cominciai dal primo libro a fare molto lavoro di montaggio di testi"[1] dice Cesare Zavattini nella prefazione a *Parliamo tanto di me,* scritto tra i 27 e i 28 anni mentre il padre stava morendo di cirrosi epatica e il figlio era costretto a mandare avanti l'osteria di famiglia. Inventando un fittizio aldilà per parlare di sé, il giovane Zavattini nella sostanza aveva già adottato la formula narrativa dell'*autofiction,* prima che il termine venisse coniato. Dunque – tenendomi Za sul tavolo come fosse una mela tosca a farmi compagnia – mi appresto a osservare alcune tra le opere realizzate dalle giovani autrici e dai giovani autori vincitori del Premio Zavattini. Le guardo quasi come fossero ingranaggi da smontare e rimontare, nel congegno ibrido dell'autofinzione.

Autofiction o autobiografia?

Il termine *autofiction* ha una data di nascita ufficiale. Viene coniato nel 1977 dallo scrittore francese Serge Doubrovsky, nella quarta di copertina – scritta dall'autore stesso – del suo libro *Fils*[2], che si può tradurre sia "figlio" sia "fili" (anche se il libro non è mai stato tradotto in italiano): "Autobiografia? No, è un privilegio riservato alle personalità importanti, giunte al tramonto della vita e messe in bello stile. Finzione di eventi e di fatti rigorosamente reali: se si vuole, autofinzione, per aver affidato il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio, oltre la saggezza e la sintassi del ro-

1. Zavattini Cesare, *Parliamo tanto di me*, Bompiani, Milano prima ed. 1931, ed. cit. 1977, pag. VI.
2. Doubrovsky Serge, *Fils*, Editions Galilée, Paris 1977.

manzo, tradizionale o *nouveau*. Incontri, fili di parole, allitterazioni, assonanze, dissonanze, una scrittura pre- o post-letteraria, concreta, per usare un termine musicale. O ancora autofrizione, pazientemente onanista, che ora spera di condividere il proprio piacere"[3]. Dunque *autofiction* come "finzione di eventi e fatti reali": questa di Doubrovsky è una risposta creativa, provocatoria e ironica al saggio di Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975)[4]. Lejeune ricostruiva la genesi dell'autobiografia elaborando una tassonomia del genere fondata sul "patto autobiografico": il lettore si fida di ciò che legge, perché crede che tre figure/funzioni diverse – l'autore, l'io narrante e il protagonista – siano la stessa persona.

In contrasto con l'autobiografia, i punti essenziali sottostanti la definizione di *autofiction*, secondo il suo ideatore Doubrovsky, sono stati più tardi individuati e sintetizzati in un elenco di dieci criteri da Philippe Gasparini[5]: l'identità nominale dell'autore e dell'eroe-narratore; il sottotitolo "romanzo"; la supremazia della narrazione; la ricerca di una forma originale; una scrittura che mira alla "espressione immediata"; la ristrutturazione del tempo lineare (attraverso selezione, intensificazione, stratificazione, frammentazione, sovrapposizioni…); un ampio uso del presente narrativo; un impegno a raccontare solo "atti ed eventi strettamente reali"; l'impulso a "rivelarsi nella propria verità"; una strategia di coinvolgimento del lettore.[6]

---

3. ChatGPT, *Traduzione in italiano effettuata su richiesta dell'autrice*, OpenAI, 2025.
Testo originale: "Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir."

4. Si veda l'edizione italiana: Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

5. Gasparini Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008, pp. 204-205.

6. ChatGPT, *Traduzione in italiano effettuata su richiesta dell'autrice*, OpenAI, 2025.
Testo originale: "L'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur; le sous-titre: 'roman'; le primat du récit; la recherche d'une forme originale; une écriture visant la 'verbalisation immédiate'; la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages…); un large emploi du présent de narration; un engagement à ne relater que des 'aits et événements

Per semplificare Gasperini suggerisce un raggruppamento dei dieci criteri in tre aree: la prima area definisce l'autofinzione come una rielaborazione della propria esistenza attraverso il linguaggio romanzesco nella ricerca di una forma originale. La seconda area include i criteri che precisano la relazione tra lo scrittore di *autofiction* e il suo lettore. La terza e ultima area riunisce i tratti che determinano i rapporti nel racconto autofittivo tra il tempo narrato e il tempo reale, ovvero la scelta dell'autore di una determinata struttura temporale attraverso cui articolare la sua opera.

Questa sommaria analisi sull'*autofiction* ha lo scopo di evidenziare innanzitutto l'ambiguità tangibile della sua natura, principalmente a causa di un'apparente contraddizione di fondo tra l'autobiografia e la *fiction*. A partire dalla letteratura, il genere si è diffuso nel campo delle arti visive e del cinema. Il successo di questo genere letterario e cinematografico ci interroga sulla natura dell'opera ma, soprattutto, è come se ci mettesse in mano una bussola per viaggiare nel mondo, nell'intimità di qualcun altro e, grazie a ciò, in noi stessi per capirci meglio.

Spingendo i confini della narrazione, ovvero spingendo il falso/vero più in là

Il motivo più diffuso nei lavori di *autofiction* sembra consistere nel rapporto problematico tra verità e menzogna, tra identità e differenza, in una società dominata dalle immagini tecniche e dalle rappresentazioni. Voglio quindi partire da una delle opere sviluppate e realizzate nell'ambito del Premio Zavattini, che è tra le più mature e rappresentative di cine-scrittura autofittiva, capace di sperimentare con creatività nel serbatoio d'immagini della memoria e d'archivio, sfidando i limiti tra adesione alla realtà e invenzione. *Supereroi senza superpoteri* di Beatrice Baldacci è tra i vincitori dell'edizione 2018/2019 del Premio Zavattini. Unico corto italiano in concorso alla 76° Mostra del cinema di Venezia, nella sezione "Orizzonti" dove si è aggiudicato il Premio FEDIC.

Supereroi senza superpoteri è la personale rielaborazione del rap-

strictement réels'; la pulsion de 'se révéler dans sa vérité'; une stratégie d'emprise du lecteur".

porto tra l'autrice e sua madre, attraverso le immagini rovinate dal tempo di vecchie videocassette VHS. La vita scorre in un unico nastro magnetico. Le immagini pubbliche registrate dalla tv fluiscono senza soluzione di continuità "con" e "sulle" immagini private di famiglia. Scrive la regista nelle sue note: "Erano trasmissioni tv, film, partite di calcio, pubblicità che probabilmente qualcuno aveva registrato sopra il mio passato. Quelle VHS erano confuse come i miei ricordi e anche lì, pezzi della mia vita erano stati cancellati. Si era creata una 'stratificazione di ricordi', i miei ricordi e quelli di altre persone si erano mischiati, cancellati, rovinati. Anche le VHS nascondevano pezzi della mia memoria. Mi sono ritrovata così a cercare in quelle immagini qualcosa che avevo dimenticato".

Il film parte con il fruscio di trascinamento del nastro di una cassetta VHS che scorre veloce tra le testine di lettura del videoregistratore, seguito dal suono distintivo del tasto play che viene premuto. Vediamo, in formato 4:3, le registrazioni di programmi tv: Tele Montecarlo, Rai. Mandato avanti veloce, il nastro viene fermato sulla sequenza che mostra una giovane donna a colori, un pony e una bambina; il *time code* impresso in grafica riporta la data del 27 dicembre 1992. La voce narrante della regista in prima persona affonda al cuore: "Cosa ci rende unici? I nostri ricordi, il nostro odore, e l'odore è come i ricordi, a volte scompare o viene cancellato". Attraverso le VHS di famiglia, in *Supereroi senza superpoteri* l'autrice, partendo dal proprio presente di giovane donna, racconta la storia della madre, nata a Napoli quasi cinquant'anni prima in una famiglia numerosa, e del suo trasferimento in Umbria, dove provava una profonda nostalgia per il mare. Le immagini sono quelle delle feste in famiglia, delle vacanze, della spiaggia. "E pensavo che mia madre odorava di mare", continua la voce narrante. La madre in Umbria, senza mare, conosce presto il marito (riso lanciato agli sposi, baci e auto con barattoli appesi). "Io nasco in fretta tra i sogni lontani di mia madre e la scontrosità di mio padre. Nasco però così senza paure e senza timore". La mano invisibile dell'autrice manda avanti veloce il nastro e si ferma al punto in cui inizia il filmino intitolato *Baby in arrivo*, la data è il 18/11/1992. Il font delle scritte sul nastro è quello degli anni '90 imprimibile da videocamere e videoregistratori, ma in realtà è un *fake* di post-produzione. I *drop* magnetici del nastro VHS sono autentici. Appare la figura sorridente di profilo, in pigiamone, della madre incinta. La donna si rivolge alla camera e parla alla futura figlia: "Ciao ti aspettiamo da 17 settimane, 4 mesi e una setti-

mana. E adesso ti misuriamo", prende un metro da sarta e si misura la circonferenza del pancione. Alla voce della madre nel nastro del passato si sovrappone quella narrante della figlia/regista nel presente: "Un metro e 7 centimetri". La mano ferma il nastro. Riprende in *play* su nuove immagini di repertorio con un salto cronologico che porta al momento della separazione dei genitori, quando la regista aveva 3 anni, e di cui non conserva memoria: "Per me la mia vita comincia solo con mia madre. Ricordo che andavo in giro dicendo: Io e mamma ci siamo separate dal babbo". Data stampata sul nastro: 12 giugno 1995. Ancora una volta il dispositivo della memoria salta tornando indietro alle immagini della madre a letto con la neonata Beatrice sulla pancia, poi salta ancora in avanti a Beatrice che gioca, Beatrice in bicicletta con le rotelle. La voce narrante prosegue: "I ricordi mi fanno sentire meno sola. Ma ho sempre provato a cancellarli. Facevo un gioco, mettevo una 'x' sul calendario ogni volta che la mia mente finiva in quei ricordi che dovevo dimenticare. Se queste 'x' diventavano troppe mi mettevo in punizione, per ricordare a me stessa che non dovevo ricordare". Ancora un altro salto nel tempo: Beatrice bambina guarda i fuochi d'artificio con il padre. Mentre la voce di Beatrice adulta confessa che ha sempre avuto paura, anche se gli altri la definivano coraggiosa. Un altro salto in avanti: "Era il 6 gennaio, avevo 16 anni e mia madre stava stirando", improvvisamente la donna cade a terra priva di sensi. Le immagini di ballerine brasiliane su TMC contrappuntano le parole che rivelano la malattia della madre e la paura della figlia, le sue temute inadeguatezze, il cervello che mette in atto vie di fuga. Le immagini delle tv edoniste sfrigolano e scalzano quelle della bambina, della ragazza, della madre e della figlia felici. Indietro nel tempo la madre che nuota nel sole, il racconto dei capelli persi a ciocche nel lavandino: "La malattia è incurabile, non sento più il profumo del mare". Non c'è bisogno di pronunciare la parola chemioterapia o la parola cancro. Non possono che tornare dalla memoria le immagini dell'infanzia felice, il mare e le filastrocche cantate insieme alla madre, i bagnetti della bambina nella vasca. "I pochi giorni in cui stai bene si consumano tutti insieme. Dove sei? Ho paura di non ritrovare più niente". L'ultima scena del film è dal filmino di famiglia in cui la piccola Beatrice mangia un ghiacciolo e vuole andare lontano dalla mamma, andare dove sono i ragazzi più grandi, nella sabbia del beach volley. Ma la voce della madre, che la sta filmando, la trattiene.

Il cartello del titolo del film *Supereroi senza superpoteri* appare sul-

le note di *Samba in preludio* cantata da Ornella Vanoni, Vinicius de Moraes e Toquinho: "Io senza te ho perso anche me, perché io sono una fiamma e luce non do".

Sono trascorsi cinquant'anni dalla pubblicazione del *Patto Autobiografico* di Philippe Lejeune, secondo il quale l'autore, che ha la stessa identità nominale del protagonista e che narra il suo vissuto, si rivolge al lettore/spettatore direttamente, impegnandosi a raccontare solo la verità (o quella spacciata per tale), mirando così a un rapporto di completa fiducia. Baldacci, con matura padronanza, rompe il patto autobiografico in nome di una vera, emozionale e soggettiva esperienza per mezzo di un io che se ne assume la totale responsabilità. La protagonista, Beatrice, ha lo stesso nome di Baldacci, è lei nei suoi filmini di famiglia che ci trascina in un vortice in cui sembra doveroso darle credito. Ma lei stessa ci dona la chiave per svelare le proprie menzogne: le omissioni volontarie delle parole cancro, chemioterapia, morte. L'ambiguità è la fiamma che brucia l'intero film e su cui si dispiegano fatti presentati come sicuramente certi; la menzogna è il primo tramite per la verità (o viceversa). Questo lo dicevano già i situazionisti: "Il vero è un momento del falso"[7]. Guy Debord nel suo testo del 1967, agli albori dell'era televisiva, aveva intuito con criminosa lucidità che il mondo reale si sarebbe trasformato in immagini, che lo spettacolo sarebbe diventato "la principale produzione della società attuale", aveva preconizzato la fine della storia. Che in *Supereroi senza superpoteri* la memoria collettiva diventi quella della tv, fatta e descritta da Carlo Freccero, e che la memoria della protagonista sia sovrascritta, nel nastro VHS, dalle immagini televisive, è dannatamente bello, trascinandoci in una danza pop feriale tra individuale e collettivo, nella società dello spettacolo.

Dunque il vero tema del film non è la presunta/temuta morte fisica della madre, ma la memoria, con i suoi buchi e le sue manipolazioni, la memoria e i ricordi necessari per individuare chi siamo, la nostra unicità. "Cosa ci rende unici? I nostri ricordi, il nostro odore, e l'odore è come i ricordi, a volte scompare o viene cancellato", questo era l'enunciato iniziale della voce narrante della regista nel film. Con una cine-scrittura precisa Baldacci s'immerge nelle immagini e nelle paure dell'essere figlia, per continuare a sentirsi tale, pro-

7. Debord Guy, *La società dello spettacolo-Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini + Castoldi, Roma 2017, pag. 14.

lungare il momento fragile di questo stato, spostare il terrore della perdita della madre più in là. Per questo la manipolazione del tempo, l'azionamento dei pulsanti analogici del *fast-forward* sulla VHS ci distrae dal collettivo all'individuale, dalle evasioni nei balletti e nelle musiche pop al privato di spiagge, acque dolci e mari. In qualche modo mi ricorda il lavoro compiuto da Agnès Varda in *Les plages d'Agnès* dove l'autrice francese riflette sulla propria vita e sui legami familiari, intrecciando ricordi di perdita e di amore, inclusa la relazione con la figura materna, come parte del suo percorso identitario. La spiaggia, il tempo, la memoria, la *rêverie* e il potere delle immagini, anche qui diventano il potere dei ricordi ovvero il potere degli archivi come serbatoi manipolabili di memorie[8].

Il legame con la morte della madre è profondamente esplorato in molti documentari, incarnando un'esperienza universale che intreccia memoria, perdita, identità e trasformazione personale. Lo fa magnificamente Sarah Polley in un film del 2012, *Stories We Tell.* Polley affronta il mistero della propria famiglia e il ruolo centrale della madre, morta di cancro, nella costruzione della propria identità e nella comprensione del passato. Anche Polley costruisce una narrazione autofittiva dove le immagini del passato sono un combinato di originali filmati di famiglia e di scene *reenacted* in Super 8. Svelando il meccanismo solo nella scena dove vediamo la regista dirigere i suoi protagonisti.

L'altro tema fondamentale di *Supereroi senza superpoteri* è la volontà di dominio sul tempo, ovvero sulla memoria e sui ricordi. Lo conferma la stessa Baldacci nelle sue note scritte nel dossier finale per il Premio Zavattini: "Ho voluto valorizzare la scoperta, l'illusione del potere e il controllo sui ricordi, andando a creare un rapporto con la me attuale e le immagini che mi trovo davanti".

Dimenticare la propria madre nella sua essenza, dimenticare/cancellare con una "x" dal calendario i ricordi che fanno soffrire è un lavorio che ha un costo. Il salario della paura mina l'identità. Dimenticare, sovrascrivere con altre immagini i ricordi, in parte smagnetizza anche te. La madre è la supereroe del titolo, che insieme all'odore di mare, soffocato dall'odore di ospedale, ha perso anche i superpoteri. Interessante come qui, nella finzione, la morte sia sconfitta dalla vita. La madre in realtà è viva, ha superato la malattia, ma

8. Si veda Masecchia Anna, *Varda: Les plages d'Agnès*, Carocci, Roma 2024.

la figlia ne racconta la morte nell'autofinzione. È proprio in questa morte immaginata/inventata che cresce il dialogo tra le due donne e si ricompone l'angoscia del fantasma originario della perdita della madre e di sé.

Come trattare il tempo (perduto)

A differenza dell'autobiografia, che ripercorre una vita in ordine cronologico, l'*autofiction* si costruisce sviscerandone solo alcune "fasi", ossia quelle selezionate dalla memoria. Tale selettività agevola quindi la drammatizzazione che l'autrice riversa nel proprio cine-testo. Il trattamento del tempo, in particolare, è soggetto alla memoria della protagonista, la quale rievoca momenti del passato scardinando la cronologia lineare. È così che l'*autofiction* si impone nello stile. Doubrovsky dichiarava di "avere affidato il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio", superando in questo modo il genere autobiografico attraverso lo stile: quest'ultimo infatti sottopone la narrazione al flusso di coscienza dell'autore/narratore/personaggio, trasformando il testo in un monologo interiore dove ricordi, frasi e parole si mescolano e si richiamano a distanza. Ecco quindi spiegati quei "fili di parole, allitterazioni, assonanze, dissonanze" che definiscono un nuovo linguaggio che Doubrovsky chiama "écriture consonantique"[9]. A questo punto è il momento di affrontare una delle croci e delizie che si presentano all'autore all'inizio di ogni nuova opera: quale posizione assumere nei confronti della storia? Autrici e autori devono sempre decidere a chi affidare la parola: sarà un narratore onnisciente, il protagonista, un osservatore esterno che testimonia gli eventi, oppure l'autore stesso, che parla in prima persona dal proprio punto di vista? Scegliere di avventurarsi nel genere dell'*autofiction* solo apparentemente risolverebbe il problema con la scelta obbligata di un rassicurante "io".

Tra i vincitori dell'edizione 2022/2023 del Premio Zavattini c'è *Radio Perla del Tirreno* di Noemi Arfuso, classe 2000. Il cortometraggio inizia con le immagini d'archivio di un nonno e di una nipotina, il nonno è al mixer, la bambina impugna un microfono. I due si contendono la titolarità della dedica della canzone che sta per es-

9. Gasparini Philippe, op. cit., Paris Seul 2008, p. 37.

sere lanciata: "Gliela dedichiamo a mamma?" chiede il nonno. "A mia mamma" risponde la bambina, "Mia figlia" precisa il nonno. La disputa sulla titolarità della dedica è una piccola messa in scena, riuscita, della lotta per la conquista del "punto di vista". La bambina ha in mano il microfono, guarda dritto in camera e si prende, fiera, l'ultima programmatica parola: "A mia mamma!". La bambina del filmato d'archivio è Noemi, l'uomo è Mimmo. Oggi sia Mimmo che Noemi vivono lontano dal mare e dalla Calabria. Nel film il Mimmo ottantenne e il Mimmo trentenne dei repertori d'archivio si incontrano grazie al montaggio della nipote regista. *Radio Perla del Tirreno* racconta la storia della prima radio libera di Bagnara Calabra, fondata nel 1976 da Mimmo Villari, il nonno della regista Noemi Arfuso, un appassionato di musica e radiocomunicazioni. La radio ha trasmesso per dieci anni, diventando un simbolo locale di creatività e libertà in un'epoca in cui le radio libere stavano cambiando il panorama mediatico italiano. La narrazione è costruita utilizzando materiali d'archivio raccolti da Villari, che includono registrazioni audio e video su nastro magnetico. Il cortometraggio adotta un tono nostalgico, esplorando l'universo della radio, tra intrattenimento e testimonianza storica. L'opera contamina ricordi di famiglia, eventi locali e il legame di celebrità come Mia Martini con la comunità di Bagnara.

La regista ha realizzato il progetto partendo da una ricerca universitaria. Il respiro del film rimane schiacciato su una narrazione che non riesce a trovare una compiutezza coerente, se non appunto nel desiderio struggente di tornare al luogo di origine. Le dichiarazioni della regista confermano: "Provo molta nostalgia rivedendo le immagini del mare e risentendo le voci dei miei familiari, perché vivo a Milano adesso. Oltre lo strato della conoscenza dei fatti di cronaca, specifici di Bagnara di quegli anni, che sono comunque molto divertenti e interessanti, alcuni anche cupi, spero di trasmettere il sentimento di nostalgia per un luogo che bisogna lasciare. Mio nonno oggi non vive più in Calabria e io sento che questa lontananza ci accomuna, con l'assenza dal luogo in cui siamo cresciuti e che amiamo profondamente"[10].

10. Lax Gabriella, «Cinema, la villese Noemi Arfuso finalista al Premio Zavattini», in *ilreggino.it*, 6 Febbraio 2023, https://www.ilreggino.it/cultura/2023/02/06/cinema-la-villese-noemi-arfuso-finalista-al-premio-zavattini/.

Il film segue il racconto in prima persona del nonno che, intervistato dalla nipote, dice: "Tanti anni fa, quasi 50, avrei cominciato la trasmissione così…". La voce originale del Mimmo trentenne d'archivio prosegue: "Dallo studio 1 di Radio Perla del Tirreno va ora in onda…" – qui è la voce di Mimmo ottantenne a parlare, nel presente narrativo della trasmissione radiofonica *fictional* su cui regge la struttura del cortometraggio: – "…Radio Perla Story. Io sono Mimmo Villari, voglio raccontarvi qualche cosa di me e qualche cosa del passato di una cosiddetta radio pirata… Va bene nipotina?". "Va benissimo", risponde la regista/nipote, prima che il titolo del film compaia sullo schermo.

Correva l'anno 1975, il nonno ricorda come iniziò artigianalmente le trasmissioni della radio con trasmettitore e giradischi portatile, spingendo il segnale fino a 9 km oltre Bagnara Calabra, fino a Scilla. Dominano le immagini d'archivio di mare violetto e montagne a strapiombo, pesce spada, pescatori, tramonti e donne ridenti con fazzoletti sul capo. Continua l'audio originale degli anni Settanta di uno dei programmi di Mimmo con l'ospite d'eccezione Mia Martini, detta Mimì. Mimì era un'amica d'infanzia di Mimmo, sono cresciuti insieme a Bagnara. All'inizio, le persone chiamavano la radio per dedicare una canzone a qualcuno. Lo studio non era altro che la cameretta dei figli di Mimmo. Durante una trasmissione con un quiz in corso, arriva una chiamata speciale: qualcuno annuncia la nascita del figlio maschio di Mimmo, Rosario. Seguono subito una pioggia di telefonate in diretta per congratularsi. Dai repertori in cui Mia Martini parla di Bagnara Calabra si passa ai filmini di famiglia con il nonno che riprende la nipotina, sguardo in camera, mentre declama una poesia. Quando Mimì torna a Bagnara va alla radio di Mimmo, imbraccia una chitarra e canta per Radio Perla, un successo strepitoso, come un concerto per i bagnaroti con la sua voce inconfondibile che canta *Dedicato*. C'è il vecchietto che dice che imparare la lingua italiana è difficile, e chi accusa i concittadini di essere evasori fiscali. Bagnara sta cambiando, stanno costruendo il villaggio turistico, ma arrivano anche le televisioni private. Dopo 10 anni di attività, Mimmo decide di chiudere la radio, che è stata la prima del paese e, nei ricordi della gente, la migliore. Mimmo, nel finale dell'ultima trasmissione *fictional*, termina così la storia: "dedicata a voi e dedicata alla mia Radio Perla, con tanto affetto, Mimmo Villari".

Sui titoli di coda a nero la voce della regista-nipote conclude: "Abbiamo finito, hai visto che ce l'abbiamo fatta?". Seguono le im-

magini del video che avevamo già visto all'inizio del film, in cui Noemi bambina, microfono in mano, parla alla sé stessa del futuro: "24 luglio 2010, io ho 10 anni, Noemi quando sarai grande sarai fiera di questo video!". Il nonno replica ironico: "Ma dai?". Noemi continua: "Non vedo l'ora di vederlo".

Il dispositivo narrativo autofittivo innescato dalla regista è l'elemento più riuscito del film. È come la DeLorean per viaggiare nel tempo usata da Doc e Marty di *Ritorno al futuro di* Robert Zemeckis, che avrebbe potuto farci volare. Nel film di Arfuso, l'ellissi della memoria d'archivio familiare, pur delineando un perimetro intimo e significativo, non riesce a tradursi in un compiuto affondo nel collettivo. Il gioco di sguardi tra la giovane donna del duemila e l'uomo del Novecento continua a essere dominato da lui. La bambina si è impadronita del microfono ma la macchina del tempo rimane ancora a trazione patriarcale.

L'io singolare proprio mio

Un discorso a sé, in questa riflessione, merita il cortometraggio di Lorenzo Spinelli dal titolo *Un respiro parziale ma intero*, dedicato a Patrizia Cavalli, realizzato nell'edizione 2021/2022 del Premio. Proprio come Doubrovsky, che negli anni settanta, con un gesto creativo, contrapponeva alla biografia l'*autofiction*, intrecciando frammenti della propria vita in un tessuto narrativo complesso e sfidando polemicamente le teorie sulla morte dell'autore formulate pochi anni prima da Barthes e Foucault[11], anche molte giovani autrici e autori del Premio Zavattini adottano una tecnica quasi da rammendatrice: estraggono un filo dalla trama della propria esistenza, lo seguono, lo tagliano, lo ricuciono, lo sfilacciano e lo riannodano, dando vita a una narrazione polifonica e frammentata. L'io "singolare proprio suo" che domina *Un respiro parziale ma intero*, è l'io gigantesco della poeta. La voce di Patrizia Cavalli enuncia i suoi versi prima dei titoli di testa del film di Spinelli che da essi prende il nome: "Un respiro parziale ma intero/ così nasce e si alza un pensiero/ mio pensiero

11. Si veda Barthes Roland, «La morte dell'autore», in *Il brusio della lingua. Saggi Critici, vol. IV,* Einaudi, Torino 1988; Foucault Michel, «Che cos'è un autore?», in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, pp.1-21.

parziale ma intero/ così nasce, così è". Il regista frequenta per un periodo l'anziana poeta, nella sua fase di malattia che le causa anche progressive perdite di memoria, improvvisi annebbiamenti di pensiero e ansie. Nel giugno 2022, mentre Spinelli sta lavorando ai filmati raccolti nei suoi incontri con Patrizia Cavalli, la poeta muore. Dell'autrice come lui l'ha conosciuta rimangono poche immagini. Il suo lavoro prende una piega inattesa. Spinelli decide di mettersi in gioco con un gesto autofittivo. Estrae un filo dalla trama della sua vita e lo segue. Il film inizia con la voce narrante del regista: "Il nostro primo incontro è stato in teatro. A teatro tutto è finto ma nulla è davvero falso". È il 2018 quando il giovane regista assiste a una lettura di Patrizia Cavalli. La poeta si era da poco ripresa da un tumore al cervello: "Tra una poesia e l'altra sentivo qualcosa muoversi nello stomaco", dichiara Spinelli nelle note preparatorie, "quella signora con i bianchi capelli scompigliati, le spalle ricurve verso l'interno, indifesa, perdeva il filo dei pensieri e pur non ritrovandolo si lasciava andare a una nuova poesia. Come potevano coincidere oblio e sublime? Dopo lo spettacolo mi chiese di accompagnarla a casa. Da lì ha avuto inizio il viaggio che mi ha portato a questo film".

Il repertorio (dal bianco e nero delle immagini del pubblico a teatro a quelle a colori di Patrizia Cavalli in camerino al trucco) fa da commento visivo, suggestivo, digestivo alle parole dell'autore che commenta la presenza della donna sul palco: gli sembra sola, spaurita, attaccata ai soli suoi libri, finché un demone la prende e fa uscire la parola.

Eccola Patrizia la "poeta" come amava definirsi ed essere definita. Cavalli ha avuto, e forse ancora ha, detrattori che hanno considerato la sua vocazione diaristica un limite, un ritorno monotono sui medesimi argomenti: l'amore fra tutti. Ovviamente quei detrattori non hanno saputo o voluto cogliere il valore che l'autrice sapeva costruire tra l'occasione esistenziale e la scrittura. Progressivamente il regista si avvicina al suo oggetto d'amore e timore; costruisce col repertorio piccoli passi di danza sospesi nella vastità di Roma, nella quotidianità, nelle piazze, nelle strade, nella casa. Vince la timidezza al cospetto della poeta, passa a darle del tu nella narrazione: "Prima di incontrarti ti conoscevo da una foto in un tuo libro di prosa, l'unico". Il libro scritto in prosa del 2019 è *Con passi giapponesi*. In quest'opera, vincitrice del premio Campiello 2020, Cavalli racconta con grande intensità il bisogno umano di fare spazio alla realtà nonostante l'"io" imperante e dilatato la spingano altrove. Tempo

e memoria: Cavalli riflette sul tempo, sulla sua lentezza e sulla sua fugacità. Attraverso frammenti e osservazioni, racconta come la memoria diventi un ponte tra il presente e il passato ma anche uno spazio dove si perdono e si ritrovano pezzi di sé stessi.

Ascoltiamo la voce di Patrizia Cavalli che dice i suoi versi: "È tutto così semplice,/ sì, era così semplice,/ è tale l'evidenza/ che quasi non ci credo./ A questo serve il corpo./ Mi tocchi o non mi tocchi./ Mi abbracci o mi allontani?/ Il resto è per i pazzi"[12].

Nella relazione con l'anziana poeta il giovane regista piano piano si scioglie.

"Bene, vediamo un po' come fiorisci/ come ti apri, di che colore hai i petali/ quanti pistilli hai, che trucchi usi/ per spargere il tuo polline e ripeterti/ se hai fioritura languida o violenta/ che portamento prendi, dove inclini/ se nel morire infradici o insecchisci/ avanti su, io guardo, tu fiorisci"[13]. Dapprima il ragazzo si sente insulso, non crede di essere abbastanza intelligente, che essere come era potesse bastare per esistere ai suoi occhi. Inizia un'amicizia che pare per il ragazzo un primo esercizio di consapevolezza. Lo stesso che la studentessa Cavalli compì con l'amica Elsa Morante che in lei aveva visto il talento della futura poeta. La voce poetica di Patrizia Cavalli, con le parole spicce di una poesia carnale e quotidiana, duetta con la voce impostata e un po' impacciata del ragazzo regista in cerca d'identità, alla scoperta di un talento, di un destino, di una semplicità. L'impegno non basta, per cercarsi nello studio, nel lavoro, "tanto le cose arrivano quando vogliono loro" dice la voce narrante del regista: "a volte si sente una voce interiore, intima e lontanissima, una grazia spietata detta i gesti e le opere". Ironici, puri, sofferenti i versi di Cavalli coniugano la cultura alta a modelli espressivi pop. Il filo dei pensieri del regista continua a cucire temi cari a Patrizia Cavalli, quali l'inevitabilità degli eventi e l'ascolto di una voce interiore che guida le azioni. Nella sua poesia *Il destino figurato*, Cavalli riflette sul concetto di destino come qualcosa di preordinato che, a causa di distrazioni o circostanze, si deteriora nel corso della vita. Descrive un'immagine in cui il destino, inizialmente integro come una "maglia nuova", si sfilaccia progressivamente, lasciandola "nuda dietro al tempo". Questo suggerisce una visione

12. Cavalli Patrizia, *Pigre divinità e pigra sorte*, Einaudi, Torino 2006, p. 133.
13. *Ivi* p. 125.

del destino come forza che, indipendentemente dalla volontà personale, guida e influenza l'esistenza.

In libera associazione repertori di insetti, formiche, grilli, lumache giganteggiano alternandosi all'ombra di un ragazzo. È quel ragazzo regista che la poeta continuerà a cercare. Forse per la sua solitudine o per vero piacere?

Intanto la malattia continua un inesorabile processo di logoramento. Mentre sono in strada per prendere un caffè il ragazzo osserva una Patrizia Cavalli assente, che quando incrocia gli occhi di lui, spaurita chiede: "E tu chi sei?". Sulle immagini in bianco e nero di una nuvola – eruzione sotterranea di vapore, fumo bianco e pannoso in volute sul mare – la voce narrante del regista prosegue: "Mi dici che una nuvola si espande sempre più attorno al tuo cervello e avvolge tutti i pensieri e fa male". L'epilogo giunge repentino. Il ragazzo per più di un mese non va a trovare la poeta e quando infine decide di chiamarla scopre che la donna è stata ricoverata in clinica: "Cos'è un poeta senza la memoria?" si chiede il regista. Seppure il corpo finisca, le parole della poesia continuano eterne. Sul portone della casa di Patrizia Cavalli, ormai vuota, la voce della poeta torna in una intervista di repertorio e poi rientra anche la sua figura: "Io non credo al merito, ossia mi sembra la cosa più triste ottenere le cose per merito. Io voglio essere toccata dalla grazia, voglio che mi visitino le divinità, voglio che esistano, e se loro non esistono le faccio esistere io".

Dall'incontro il ragazzo apprende il falso mito del merito e il potere della finzione: "Avrei voluto tanto conoscerti" chiude il giovane regista.

Né *autofiction* né autobiografia: il modello Ernaux

Ritengo utile soffermarmi su un'altra questione legata alle ambiguità del genere autofittivo. In questo contesto, emerge come un modello esemplare quello di Annie Ernaux che riesce magistralmente a intrecciare il racconto di sé con il vasto respiro del mondo e della Storia. Non *autofiction* (genere letterario in cui la stessa autrice premio Nobel ha dichiarato di non riconoscersi), non romanzo e neppure autobiografia vera e propria. Ancorata alla terra, attenta alla Storia, quella collettiva e corale che intanto, parallelamente, va svolgendosi,

l'autrice de *Gli anni*[14] ci fa amare il racconto della vita di una donna ma insieme quello del dopoguerra francese, della rivolta studentesca del 1968, della Guerra d'Algeria, dell'avvento di INTERNET, della ferita inferta all'Occidente dall'attentato dell'11 settembre. La cronaca dell'"Io" di una giovane che in quegli stessi anni ("Gli" anni) incontra sé stessa, diviene persona, ama, lotta e, retrospettivamente, si conosce e si lascia conoscere mentre scava nei ricordi.

La memoria personale, nell'opera della scrittrice francese, si fa insieme storica, antropologica, sociale. È così che per Ernaux si parla di *auto-sociobiographie:* qui l'esperienza reale è raccontata da un *je collectif* – congerie indissolubile tra il sociale e l'intimo – uno schermo dove si illuminano le immagini degli archivi. Memorie tagliate e ritagliate, montate e rimontate, che riemergono dal magma dell'inconscio collettivo per farsi nuova narrazione. Ernaux cita Friedrich Hegel in apertura di *Una donna*: "C'è chi dice che la contraddizione non si può pensare: ma essa nel dolore del vivente è piuttosto una esistenza reale"[15]. Tratta dalla prefazione alla *Fenomenologia dello Spirito* – opera fondamentale del filosofo tedesco pubblicata nel 1807 – questa frase riflette un tema centrale del pensiero hegeliano, ovvero l'idea che la contraddizione non sia semplicemente una difficoltà logica o astratta ma una realtà concreta che si manifesta nell'esperienza viva. La contraddizione è una forza motrice dello sviluppo e del cambiamento, tanto nella vita individuale quanto nei processi storici e sociali. La citazione sottolinea il legame tra pensiero filosofico e dimensione esistenziale, un aspetto che sembra centrale anche nel lavoro della scrittrice francese, soprattutto per il modo in cui esplora le tensioni tra la vita privata e quella sociale, tra passato e presente.

In tutti i suoi libri, editi da Gallimard e da L'Orma in Italia, Ernaux intreccia l'esperienza individuale a quella sociale e collettiva. Intervistata da Sara Manuela Cacioppo e Ivana Margarese[16] Ernaux dichiara: "…è necessario che i libri non siano solo riflesso dell'intimo, ma anche della società. È con questa convinzione che nel 1981 ho scritto *La Femme gelée* (La donna gelata), in cui denuncio l'ingiustizia

14. Ernaux Annie, *Gli anni,* L'Orma, Roma 2015.

15. Ernaux Annie, *Una donna*, L'Orma, Roma 2018.

16. Cacioppo Sara Manuela e Margarese Ivana, «Annie Ernaux: l'intervista», in *Morel, voci dall'isola,* 12 novembre 2021, *https://www.vocidallisola.it/2021/11/12/annie-ernaux-lintervista/.*

secondo cui le donne, a causa del loro genere di nascita, siano obbligate a occuparsi delle faccende domestiche e dei bambini. Quando il librò uscì fece scalpore perché a quell'epoca non era abituale parlare di tali questioni liberamente come oggi. Pertanto ha ragione, l'ho scritto con la speranza di cambiare la società, di pretendere giustizia per le donne". Continua Ernaux: "La mia scrittura è ricerca del reale, del reale sociale, del reale collettivo, del reale delle donne". Mi sono lasciata prendere da Ernaux perché credo che meglio di altre descriva il metodo usato da molte autrici di cine-scritture nel cinema del reale.

Non è un caso che le note di regia di Gaia Siria Meloni per il suo film *Ma.tri.mo.nio*, vincitore del Premio Zavattini nell'edizione 2022/2023, riportino proprio una citazione di Annie Ernaux: "Naturalmente non un racconto, che produrrebbe una realtà invece di ricercarla, e neppure accontentarmi di rievocare e trascrivere le immagini della memoria. Piuttosto trattare quelle immagini come documenti che mi si chiariranno solo dopo averli sottoposti a diversi approcci di analisi. Essere, insomma, l'etnologa di me stessa."

Anche Gaia Siria Meloni si fa etnologa di sé stessa. A partire dal ritrovamento di alcuni *home movies* – girati dal nonno, Luigi Di Santo, tra gli anni '60 e '70 – la regista inizia a interessarsi alle figure femminili da lui rappresentate: la nonna Mirella e la madre Assunta. Come scrive l'autrice nelle sue note: "Il punto di vista restituito dalle immagini è quello di un uomo, a un primo sguardo le donne rappresentate interpretano il ruolo muto relegato negli archivi privati di quegli anni: sorridere, accudire, accogliere, mantenere la tradizione e salvaguardare la famiglia, dentro e fuori dall'obiettivo della camera". Quello che in questo film si va osservando nel primo atto è il compito della madre secondo l'eredità femminile trasmessa: donna/sposa imprigionata da sbarre invisibili. Il termine matrimonio viene dal latino *matrimonium*, derivativo di *mater -tris*, "madre", unito al suffisso *-monium*, collegato al sostantivo *munus*, "dovere, compito". Il *matrimonio* del titolo racconta dunque etimologicamente ciò che è "compito della madre". Il film intende allora strappare all'universo del padre una trasmissione di memorie e patrimonio che vogliono farsi prepotentemente femminili. All'inizio del cortometraggio la voce narrante della regista, onnisciente, in terza persona introduce la prima delle tre protagoniste, Mirella, classe 1936. È una donna che cresce in fretta, nel 1952 ini-

zia di nascosto a lavorare. Sarà madre sei volte, accondiscendente con i figli maschi, severa con le figlie femmine. "Prima ancora di capire si sposa, prima ancora di capire è moglie". Il marito muore presto e Mirella continua a essere madre non essendo più moglie. Come una leonessa in gabbia, cucina, stende panni, le piace il mare ma imparerà ad amare la montagna. "Molto le viene tolto, ancor più le viene proibito". La seconda protagonista è Assunta, figlia di Mirella, bambina ribelle e taciturna, sogna l'amore, nel 1971 conserva le parole scritte a macchina di *Imagine* di John Lennon in un diario segreto chiuso a chiave col lucchetto rosso a forma di cuore. Assunta scappa di casa a 10, a 13 e a 17 anni. Solo l'ultima volta ci riesce. Finisce su un'isola dove può camminare scalza e nascere una seconda volta col nome di Alessandra, anche lei "Prima ancora di capire si sposa, prima ancora di capire è moglie". Le sue immagini hanno il sapore degli anni ottanta, sulle note di Edoardo Bennato e Riccardo Cocciante, una carta da gioco con scritto "ti amo". Lasciata l'isola, Alessandra "ritorna e si fa spazio", si innamora per la seconda volta, non è moglie ma diventa madre di Gaia Siria. Qui entra in campo la terza protagonista, la regista stessa, e la voce narrante passa alla prima persona: "Nasco il 23 luglio 1990 sotto il segno del Leone". "Ogni crepa ereditata è uno spiraglio di luce" dice la regista narrante. Tra i reperti ripresi nel film: un braccialetto di plastica rosa, di quelli che vengono fatti indossare ai neonati per essere riconosciuti dalle mamme, con su scritto "Donna che non può essere nominata", appartenente a Gaia Siria. Nel film l'autrice si moltiplica in tre, in un edificio asimmetrico, dove il finale dedicato a sé viene solo apparentemente strozzato in un tempo più ridotto, il punto di vista emozionale/narrativo non è così basso come quello del tatami di Yasujirō Ozu ma è simile a quello di una Chantal Akerman bambina/figlia che guarda verso le madri. Mi richiama alla mente il gesto di *narrative art* espresso da Carla Accardi nella sua opera del 1976, *Origine*. In questo lavoro, l'artista siciliana espone un ritratto ottocentesco di un'antenata e una serie di strisce di sicofoil a cui si alternano piccole fotografie di Accardi stessa e di sua madre. Accardi aveva così messo in scena il senso del suo divenire come donna e come artista, in particolare scegliendo proprio le varie rappresentazioni della madre nel tempo, attaccate con una puntina sul muro, un gesto semplice (di appropriazione consapevole della cultura, del proprio essere originale nel mondo) in opposizione al gesto creativo importante e presti-

gioso maschile[17]. Il linguaggio e il "segno femminile" si manifestano quasi in orme che rivelano l'origine matrilineare. Anche Gaia Siria Meloni dichiara, nei titoli di coda di *Ma.tri.mo.nio*, la sua "origine", il patto di passaggio di testimone, di gioco di specchi, di mutuo soccorso tra generazioni, ringraziando (oltre alla madre e alla nonna) Annie Ernaux, Irène Némirowsky, tutte le scrittrici e le artiste che ha conosciuto. Infatti, qui, tutto è "dalla parte di lei". Ma come nel romanzo omonimo di Alba De Céspedes, *Ma.tri.mo.nio* è pure un'ombra proiettata di un Paese, l'Italia, che in tre generazioni ha visto il fallimento della ricostruzione postbellica e la messa in discussione di molte delle battaglie combattute, che apparivano vinte, sul lavoro femminile, sulla liberazione sessuale, sulla maternità, sui rapporti di potere tra uomini e donne. Uomini e donne sono sempre "due pianeti diversi" e "ognuno gira sul proprio asse, fatalmente. Vi sono alcuni momenti rapidi di incontro; attimi forse. Dopo, ognuno ritorna a chiudersi nella propria solitudine"[18]. Un'altra giovane autrice del Premio Zavattini si è mossa nella consapevolezza femminista con un'opera singolare, al contempo stirando il senso del genere *autofiction* fino al punto di rottura. *In Her Shoes* di Maria Iovine (Premio Zavattini nell'edizione 2017/2018) incarna un esemplare narrativo bizzarro: ideologia e memoria privata fanno l'amore e partoriscono un oggetto distopico originalissimo. Un film dedicato al padre perduto, definito dalla regista stessa "il primo femminista della mia vita". Così l'autrice trasforma la perdita personale del padre in una realtà collettiva verissima/falsissima, dove i padri si fanno madri. In tale mondo ribaltato, laddove le donne ricoprono ruoli di potere e gli uomini si occupano della famiglia, Domenico si racconta alla figlia a partire da un tenero ricordo. In una lettera rivive la gioia della sua nascita, la sua infanzia, i sogni di una famiglia felice, ma anche le rinunce dolorose di padre e marito che hanno soffocato le sue reali aspirazioni e desideri. Attraverso immagini d'archivio, *In Her Shoes* riscrive la Storia: gli uomini uniti in un movimento di liberazione. Le immagini del nostro passato non raccontano più chi sia-

17. Si veda Lonzi Carla, «Discorsi. Carla Lonzi e Carla Accardi», in *Marcatrè*, 23-25 giugno 1966, pp.193-197; ora in *Carla Accardi*, a cura di Daniela Pancioni e Paola Bonanni, Quodlibet, Macerata 2024, pp. 301-303.

18. De Céspedes Alba, *Dalla parte di lei*, Mondadori, Milano 2021, pag. 45.

mo, ma parrebbero lanciare una sfida. Cosa avrebbero fatto gli uomini se si fossero trovati nella posizione delle donne? Si sarebbero uniti per fare sentire le loro voci? E le donne sarebbero state a guardare o avrebbero preso coscienza del proprio privilegio? La voce di Domenico è scritta dall'autrice attingendo alla propria esperienza di militante femminista e all'esperienza collettiva delle femministe storiche, utilizzando proprio l'intimità della forma narrativa diaristica per costruire una cine-scrittura che trae spunto dalla memorialistica femminista storica (da Sibilla Aleramo fino a Carla Lonzi, come dichiara la regista stessa nelle sue note preparatorie). Il lavoro sull'archivio è di maniacalità quasi perversa, azione intrapresa con caparbietà e difficilissima, perché rare sono le immagini di uomini alle prese con i mestieri e le incombenze che il patriarcato nei secoli ha delegato totalmente alle donne. In ore e ore di repertori è arduo scovare un padre che lava i piatti, alimenta un neonato, si fa condurre in auto da una donna, piange. Iovine, che nasce montatrice, ha la pazienza della ricerca minuziosa dei gesti, degli sguardi, delle situazioni, la capacità di ricamare con fili lontani, riannodare trame remote in nuove trame di fantasia, solo apparentemente lontane da sé. Il suo lavoro di montaggio ha la sapienza antica delle mani che tessono, come quelle dell'artista Maria Lai che ha contaminato le arti delle anziane di Ulassai in nuove forme di fantasia d'avanguardia, dove essere è tessere, cucire e ricucire. Ma in che modo le trame di fantasia di *In Her Shoes* stirano il senso del genere *autofiction* fino al punto di rottura? È ancora una volta la letteratura a suggerire una risposta. "Da dove deriva questa mia incapacità di staccarmi da me, oggettivandomi in trame di fantasia lungo il meraviglioso sentiero di Ulisse, di Sindbad il marinaio, di Lancillotto, di Pinocchio, di Alice, di Vautrin?" – si domanda Walter Siti in un editoriale scritto nell'estate del 2022 a New York durante il festival del romanzo italiano Multipli Forti[19], continua Siti:

> Proust aveva confuso le carte della propria autobiografia, come si vede ora dai foglietti recuperati delle prime stesure della *Recherche*: aveva fatto diventare ragazze i ragazzi, trasformato la mam-

19. Siti Walter, «L'autofiction può essere politica quanto la fantascienza o il romanzo sociale», in *Domani*, 3 giugno 2022, https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/autofiction-politica-social-new-york-multipli-forti-festival-letteratura-xuw82a37.

> ma in nonna, mescolato i luoghi, negato la propria omosessualità ma affibbiandola a tutti gli altri personaggi. […] Le autobiografie possono essere pregevolissime dal punto di vista letterario (come quelle di Rousseau o di sant'Agostino): si basano sull'eccezionalità dell'esperienza e sul coraggio dell'autoanalisi, ma non hanno molto bisogno di una struttura, perché la struttura è data dalla vita stessa e da quello che si è imparato. Le *autofiction* invece devono per forza avere una struttura ferrea; devono essere costruite come cattedrali di perfette spinte e controspinte, architettoniche e ingegneristiche.

Iovine costruisce la sua narrazione autofittiva come il romanzo di formazione di un uomo che, dall'asservimento alla fuga, arriva alla coscienza di sé. L'autrice scrive il film escludendosi dai suoi testi, usa la figura di un padre, Domenico, come uno *stuntman*, cioè la controfigura che recita per lei le scene pericolose. Nel caso della regista femminista il mondo è tutto una scena pericolosa, il mondo è a misura di patriarcato, e quindi va ribaltato per essere narrato. Viste le contemporanee involuzioni retrive di una società patriarcale, fascista e bigotta, *In Her Shoes* rimane una boccata d'ossigeno, un soffio benefico di distopia utopica.

L'*autofiction* è politica?

"L'io autofinzionale è un soggetto costituzionalmente post-ideologico: corteggia il nichilismo e la vuota superficialità iconica della realtà mediatica, gioca con la propria irrealtà, e male si adatta a qualsiasi postura militante"[20] scrive Carlo Mazza Galanti nel 2010, sfiduciato rispetto all'evoluzione tecnocentrica ed egotista che avrebbe preso l'interpretazione doubrovskiana ormai svuotata nell'era dei social. Un decennio dopo, nel già citato editoriale scritto per il festival del romanzo italiano a New York, Walter Siti scrive:

> "L'*autofiction* necessita di una visione da lontano: è il contrario dell'immediatezza dei social. E non deve aver paura di concentrarsi sul privato anche in tempi storici di emergenza, quando ogni sguar-

20. Mazza Galanti Carlo, «Autofinzioni», *minima&moralia*, 8 Luglio 2010, https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/autofinzioni/.

do al proprio ombelico può passare per diserzione. I nodi storici di più lungo periodo hanno la loro radice in ciò che ribolle dentro ognuno di noi, e viceversa (Marx e Engels avevano ragione soltanto a metà). […] L'*autofiction* può essere politica quanto la fantascienza o il romanzo sociale"[21].

Aggiungerei che l'*autofiction* può essere politica anche quanto la commedia, se si pensa a *Comunisti* di Davide Crudetti, vincitore del Premio Zavattini nell'edizione 2020/2021. Sulle immagini d'archivio della svolta della Bolognina con l'annuncio della fine del PCI come partito comunista tradizionale e l'inizio della sua trasformazione in un partito di centrosinistra, si innesta la voce narrante del regista: "Ogni volta che qualcuno pronunciava il nome di Achille Occhetto nella mia testa di bambino appariva un enorme tacchino col collo rosso". Tra i genitori comunisti, il nome di Occhetto suscitava sempre aspre discussioni e non stava simpatico neppure al ragazzino. Il motivo di tanto discutere aveva una data: 3 febbraio 1991. Data di morte del PCI e data di nascita della Cosa, oltre che dell'annunciata esistenza del regista stesso. In un ospedale di Roma Nord, durante l'esame ecografico, la madre iscritta al PCI e il padre appartenente alla sinistra extraparlamentare litigano. La ginecologa mette fine alle discussioni perché sta per nascere un'altra "cosa", e tra pochi mesi toccherà trovargli un nome. Partono le note de *L'internazionale* che fu la colonna sonora di tutta l'infanzia del regista. Mentre oggi, a trent'anni, tutti gli ricordano che è arrivato il suo turno di costruire il futuro. Con la leggerezza e l'ironia malinconica di uno Zerocalcare o di un Nanni Moretti autarchico, il protagonista dipinge di rosso una parete del suo nuovo appartamento, che diventa lo sfondo del titolo del film: *Comunisti*. Paola è la sua donna e tutto va bene tra loro finché non litigano per via del "buco". Un buco nella parete tra due stanze che Paola vorrebbe chiudere per ricavare una stanza in più per l'eventuale figlio futuro, mentre lui vuole lasciarlo aperto, a dimostrazione (secondo lei) della cronica incapacità di immaginare il futuro.

Il "buco" non è un buco fisico. È un buco d'orientamento, di direzione, e non si colmerà mai. È un buco che marcia e ti viene incontro al suono de *L'internazionale*.

È il buco nel muro di cui parla Zavattini, che rappresenta una

21. Siti Walter, op. cit..

tecnica di osservazione del reale: fare un buco nella parete e poi andarci a guardare dentro per raccontare cosa succede dall'altra parte. Il concetto del "buco nel muro" emerge spesso nelle interviste, dove Zavattini descrive il suo approccio al racconto della realtà. In particolare, nel documentario *Parliamo tanto di me* di Fabio Carpi, girato nel 1966 e mandato in onda dalla Rai nel 1967, Zavattini riflette sul tema che stiamo affrontando, tra aderenza alla realtà, impegno politico e autobiografia. Nel film Zavattini risponde alla domanda di Carpi sulle prospettive del Nuovo Cinema in Italia: "Noi qui in Italia abbiamo ancora il problema di portare alle estreme conseguenze la rottura con il condizionamento della terza persona, cioè della favola. Il cinema aveva cominciato a rompere, poi ci è ricascato dentro in pieno. Oggi si deve insistere di più per un cinema autobiografico che non è stato ancora tentato, perché non si ha ancora il coraggio di assumersi una responsabilità storica così diretta e così immediata. Una volta si diceva: conoscere, per provvedere. Adesso bisogna dire conoscersi per provvedere".

Carpi insiste: "Senti, ma non è un po' il contrario del neorealismo? Questo cinema autobiografico e intimizzante?". Za risponde: "No. È proprio la sua continuazione. Tu non devi pensare a una forma narcisistica…". Carpi incalza: "Be' però un cinema diario…".

Za spiega: "Ma cinema-diario sempre nel rapporto tra sé e la realtà. Prima istintivamente si era tutti andati verso l'esterno. Oggi dobbiamo andare verso l'interno continuamente, però confrontandolo con l'esterno. Sono i due moti, come si diceva una volta, di giro attorno a sé stessi e contemporaneamente fai il giro attorno alla Terra. I due moti di rivoluzione e di rotazione contemporanei, in sede morale"[22]. Zavattini nel 1966 sta proprio descrivendo quella postura autofittiva, attribuendogli ancora formalmente il nome di autobiografia ma definendo, nella sostanza, quel rivoluzionario anello mancante tra neorealismo e *autofiction,* praticato e sperimentato con le tecniche del pedinamento, del buco nel muro e del diario.

Il buco di Crudetti, è un buco zavattiniano che ci risucchia nei repertori d'archivio. Quel buco nella parete incornicia le immagini proiettate di piazza Esedra colma di manifestanti, e poi un ragazzo e una ragazza degli anni settanta, la madre e il padre del regista che

22. Cesare Zavattini nel documentario *Parliamo tanto di me*, regia Fabio Carpi, 1967, Rai.

hanno giurato di non sposarsi e immancabilmente si scambiano le fedi e vanno in viaggio di nozze a L'Avana (perché a Mosca fa troppo freddo); riportano a casa una Costituzione di Cuba tascabile, diversi ritratti di Che Guevara, solo uno di Fidel Castro, delle nacchere, un posacenere, sigari e un carillon che suona l'Internazionale comunista. "Trofei per dimostrare quello che erano stati, due comunisti", commenta la voce narrante del regista, proseguendo in dialogo diretto con i genitori: "Ci siete rimasti male perché ho detto 'eravate'?" chiede. "Sì, c'hai ragione", risponde il padre. "Vabbè, ma noi continuiamo a essere comunisti, però, eh, eravamo e siamo", puntualizza la madre. "Non ce stanno più", insiste il padre. La madre replica, difendendo i valori: "Ci sono i valori, il sistema democratico egualitario, le battaglie sociali e politiche". Mentre il figlio/regista, ancora dubbioso, si chiede come si possa appartenere a qualcosa che ormai non esiste più, continua a gattonare solitario tra migliaia di foto, reperti, libri, audiocassette e imballaggi di Amazon sparsi sul pavimento, incorniciato dall'immancabile buco nella parete. Ma, in fondo, anche lui è comunista. Perché ha avuto "l'impronta educativa comunista, è logico!" dice la madre. Parla e me la immagino come Zerocalcare la disegnerebbe: con le sembianze di Lady Cocca e la faccia di Nilde Iotti. "E quindi, come si fa a educarli?" chiede Crudetti, riferendosi a ipotetici figli. "Dovrei rimettere a posto il buco della sala!" continua. "Ma se non l'avete ancora concepito, che pensi di fare, mettere le porte? Vabbè, te ripasso tu' padre!" taglia corto la madre. E con una delle foto sparse sul pavimento, Davide trentenne chiude alla vista il buco per la cameretta del bambino. Dalle memorie d'archivio emerge, zampettando felice, il bambino Davide. Sempre e comunque lui. Il carillon gira sulle note dell'*Internazionale* tra i regali di compleanno scartati. Davide cresce, si aggira al festival dell'Unità di Bologna, dove camminano affianco Sergio Cofferati e Maurizio Costanzo. *Comunisti* rivela un ritmo comico, di scrittura e messa in scena notevoli. Rarissimo esempio di commedia presente nella tradizione del Premio Zavattini. "I miei genitori erano comunisti. E io cosa sono?" Crudetti-Moretti, in equilibrio sul monopattino, si erge con la stessa fierezza di Nanni in vespa tra le vie di Spinaceto, osservando che, in fondo, Paola aveva ragione. Sarebbe bello, un giorno, essere in tanti, e quel buco nella parete va chiuso; da qualche parte bisogna pur cominciare per re-immaginarsi il futuro. Il film termina con la festa dei 30 anni del regista, a tavola all'aperto con Paola e i genitori comunisti, lasciandoci con una domanda: "E voi, cosa siete?".

L'impegno politico continua a essere al centro, seppur con un tono e una forma diversi, nel cortometraggio di puro repertorio tra i vincitori dell'edizione 2022/2023 del Premio Zavattini. Navigando tra politica e calcio, dalla bonaccia del boom economico ai marosi degli anni di piombo, *Forza e coraggio* (sottotitolo: *100 anni di Samb, 100 anni di lotte*) è il film di Francesco Bovara e Giovanni Merlini che racconta la storia del nostro Paese attraverso la prospettiva di una piccola comunità di mare, di una squadra calcistica e del suo stadio.

La squadra di calcio di San Benedetto del Tronto nasce nel 1923 ed è finanziata da pescatori, commercianti e tifosi locali. Gli autori creano una voce collettiva per dare forma a una città in apparenza senza storia e costruire una nuova narrazione tra sportivo e politico. Si attinge in modo classico agli archivi del cine-operatore sambenedettese e grande tifoso Alfredo Giammarini, che vanno dagli anni '50 ai '90, oltre che agli archivi del Luce e di Aamod e alle riprese delle partite calcistiche trasmesse dalle reti locali Teleriviera e Telecavo. Gli autori sembrerebbero volere sfuggire a una esplicitazione e posizionamento dell'io/noi narrante: "L'intento è quello di creare una narrazione corale, senza protagonisti, che possa raccontare la comunità intera piuttosto che le vicende dei singoli", scrivono nelle note di regia del progetto, ma la situazione gli sfugge di mano, per fortuna. E così "Giungla Collective", con Bovara e Merlini alla regia e Tripodi al montaggio, trova il suo posizionamento narrativo e costruisce una drammaturgia interessante.

Il film appare diviso in due blocchi – nell'anno cerniera 1978, in cui il Paese annaspava nella violenza stragista e terroristica – segnati da un doppio evento drammatico, uno di natura sportiva e uno di natura politica. È solo da questo punto in poi che i sottotitoli che danno parola a un narratore onnisciente passano alla prima persona plurale. Dalla frana della Storia emerge il *noi* dei giovani autori: "Abbiamo letto che l'unica cosa che serve veramente per elaborare il lutto è il tempo. Il giorno del rogo del Ballarin il fuoco si portò via due ragazze, Carla e Maria Teresa. Il corpo di Roberto Peci fu ritrovato tre giorni dopo il rogo, ucciso perché fratello del primo BR pentito, Patrizio Peci. Le autorità non fecero niente per salvarlo. Rimasero ferme. Ci hanno spiegato che a San Benedetto del Tronto Peci si è mangiato il rogo, che la città non ha fatto in tempo a contare le vittime di una tragedia perché una seconda ha catturato l'attenzione di tutti". La forza di questo film sta nella presa di coscienza decisa: "Ci sentiamo piccoli di fronte a questa Storia", è "la vergogna dei nipoti con le storie di seconda mano".

Autofiction e sciopero degli eventi

C'è una battuta del saggio *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*[23] di Daniele Giglioli che muove dalla constatazione di un radicale cambiamento storico. Un tempo ognuno aveva qualcosa da tramandare. La modernità si è nutrita di traumi effettivi: industrializzazione, inurbamento, secolarizzazione, modernizzazione tecnologica, guerre mondiali, armi di distruzione di massa. Oggi "non è da tutti farsi succedere qualcosa". La frase sembra innocua, ma nasconde un'implicazione rilevante. Infatti, "farsi succedere qualcosa" significa da un lato essere oggetto o soggetto di un avvenimento, dall'altro saperlo assorbire tanto a fondo da raccontarlo. Nell'era del trauma senza trauma, costretti a vivere ciò che Jean Baudrillard definì l'umiliante "sciopero degli eventi", gli autori, secondo Giglioli, hanno dovuto elaborare nuove strategie in particolare muovendosi nella galassia della *nonfiction*, dove l'autofinzione regna sovrana. Lo sciopero degli eventi e il trauma rappresentano due poli opposti: l'uno l'assenza e la neutralizzazione del reale, l'altro la sua esplosiva e spesso devastante manifestazione. Senza lasciarsi tentare da semplificazioni, la lettura di Giglioli mi può accompagnare a esplorare ancora due opere in questa ricognizione.

Tra i vincitori del Premio Zavattini 2021/2022, *Piccolo golem* è un film a quattro mani, ispirato alla storia famigliare di Viola Giulia Milocco che ha collaborato alla scrittura ed è entrata nel cortometraggio come personaggio e voce narrante, insieme al padre Daniele, per la regia di Federica Quaini. Il golem del titolo si riferisce a una scultura che nel 1949 due giovani amici della nonna dell'autrice, Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Zigaina, hanno modellato immaginando il volto del bambino che la donna stava per mettere al mondo, offrendogliela in dono. Quel bambino di argilla sarà il padre di Viola.

Nel film il padre e la figlia ripuliscono dalla polvere la vecchia scultura, fatta con un impasto d'argilla presa dal fiume dietro casa, avvolta in una foglia di ninfea e portata al fresco nella cantina del vino, da Zigaina che con la sua unica mano faceva miracoli. La figlia chiede perché venivano a casa loro quei personaggi e il padre

23. Giglioli Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, 2022.

risponde che nel dopoguerra questi giovani cercavano "posti piacevoli dove chiacchierare, scambiarsi idee e trovare da mangiare sempre". Dopo il fascismo che aveva pervaso tutti gli spazi della società, i giovani erano alla ricerca di libertà e di ricostruzione della società. "Quella testa rappresenta un bambino che vivrà questo sogno…una speranza collettiva da una parte, e un omaggio alla padrona di casa che li alimenta sia fisicamente che spiritualmente". Poi sono venute le disillusioni: "Molte persone si sono ritirate in sé stesse. La nonna era un po' in questo filone". La voce narrante di Viola confessa il legame con la donna scomparsa: "Le ultime parole di mia nonna le conservo tra le pieghe del mio portafoglio a fisarmonica: Perdonatemi e pregate per me". Scopriamo che nell'ansa morta del fiume dietro casa il corpo della nonna sprofondò nell'argilla e si abbandonò alla corrente.

Padre e figlia leggono le lettere della donna. Frammenti slegati di una figura sfuggente ed enigmatica, il cui tratto essenziale è stato l'assenza. Il padre racconta: "È stata per un periodo in una casa di cura sul lago di Como… Più che un ricordo di quel tempo ho delle assenze di quel tempo, questo ho, direi che è difficile da ricostruire come momento della mia vita". L'incapacità di racconto dell'uomo viene riscattata dal bisogno di narrazione di Viola. Gli archivi forniscono immagini di follia straniante (una giovane donna che cammina scalza sui tetti, un'anziana donna seduta sugli scogli con fogli spazzati dal vento e dalle onde). "Dove mi porti pensiero, su quale sentiero, su quello dei pioppi dorati o delle camelie nere in città?". Nuvole nere, ombre di suicidio e morte. Qui torna la voce narrante di Viola: "Per anni ho provato a seguire le tracce che mia nonna ha lasciato. Pensieri rotti, enigmatici che nascondeva tra le pagine dei libri, nei cassetti, nelle sue cappelliere. Il silenzio di mio padre non mi aiutava a capire, ma il piccolo golem continuava a guardarmi". Viola Milocco scrive nelle note preparatorie del film che un ricettario della nonna Tina, in prima pagina, recita ironicamente: "Volevo scrivere un diario di poesie, non se n'è fatto niente, mi risolverò a scrivere il diario di una casalinga". Non posso non pensare a *Quaderno proibito* di Alba De Céspedes. Padre e figlia continuano a pulire la scultura d'argilla dai residui di cenere, perché a lungo la statua è rimasta sul caminetto nella stanza di Tina: "Tua nonna parlava con tutto, con le piante, con le bestie, con gli animali e anche con gli oggetti inanimati". La voce di Viola riporta le parole della nonna: "Non c'è più fiamma nel nostro camino, è spento. Attendiamo la

primavera di viole e io non ho più parole". Una piccola frattura, un pezzetto mancante segna la scultura. Il padre non vuole riparare il piccolo golem. Vuole lasciarlo così come è: "A volte nella vita si stacca qualche pezzetto, e ripararlo non è una cosa così obbligata" dice.

A 16 minuti dall'inizio si trova la scena madre del film. È qui che Viola si prende la voce e la scena in prima persona. Rispetto al padre, parlando seduta vicino a lui, trova la posizione giusta per comunicare il cuore narrativo dal proprio punto di vista in maniera esplicita: "Credo che quando è morta la nonna la mia percezione della realtà sia completamente cambiata… è il momento in cui ho capito che la realtà è fatta di tanti strati molto diversi e che non è un unico… il fatto di non aver mai trovato le parole per ripercorrere, con cui affrontare… e meno le si trova più il tempo passa e più sono difficili da trovare". Qui le immagini d'archivio che la regista sceglie sono quelle di crisalidi che compiono la metamorfosi in farfalla. Secondo il filosofo italiano Emanuele Coccia tutto è metamorfosi e di questo facciamo esperienza fino dalla nascita, perché nascere significa ereditare una vita che ha già vissuto – il suo DNA, il suo respiro, la sua carne, i suoi atomi – e sforzarsi di darle un altro volto. È ciò che accade a tutte le specie attraverso l'evoluzione: ciascuna è la metamorfosi di una forma che ha già vissuto e che si prolunga nella diversità dell'altra[24]. Se la giovane donna si muove su questo piano, il padre agisce su un altro. Lui non vuole trovare una definizione, una collocazione al suicidio della madre. Non vuole neppure fare supposizioni che non sa quanto attengano alla realtà. La figlia chiede al padre: "Nella tua memoria affettiva, della nonna che cosa c'è?". Il padre risponde: "C'è il rapporto di una madre e un figlio… ci sono le intese, i contrasti, le frustrazioni, le delusioni, i momenti felici, strafelici… stop". "Stop" ribadisce la figlia guardando il padre negli occhi.

Oltre, l'uomo non può andare. E la ragazza?

L'archivio si alterna alle riprese dei due nella vecchia casa di famiglia. L'archivio è uno spazio di ricerca non riconciliata, ostile/ostico a volte, certamente mai neutro, è come un forcipe che tenta di estrarre qualcosa di vivo che sta tra ciò che si è conservato e ciò che si è rimosso. Le immagini del Luce, in particolare i documentari Opus e Incom, gli archivi Home Movies per la costruzione di una certa quotidianità e

24. Si veda Coccia Emanuele, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 2022.

gli archivi Aamod, governano quel sofferto tentativo di fare ritornare il rimosso, dal punto di vista delle autrici. È la figlia che si fa levatrice del proprio padre. È lei che riporta alla luce le tracce della nonna perduta, fino a una calda giornata di maggio del 1949, in cui i due amici della nonna, Pasolini e Zigaina, plasmano l'argilla del fiume Stella, immaginando le sembianze del bambino che Tina avrebbe messo al mondo pochi mesi dopo. Il piccolo golem avvia il flusso dei ricordi, concentrati intorno e dentro alla casa friulana di Rivarotta in cui Tina viveva insieme al marito. Il luogo era un viavai di giovani artisti, architetti, scrittori, con cui lei ha condiviso la sua giovinezza e a suo modo uno spirito di rifondazione della società. La scultura è simbolo del sogno che hanno vissuto insieme e rappresenta il bambino che nascerà. Quel sogno, privato e collettivo, però si rivela un'illusione. Il termine "golem" deriva probabilmente dalla parola ebraica *gōlem*, che significa "materia grezza", o "embrione", usato per indicare la "massa ancora priva di forma" che gli ebrei accomunano a Adamo prima che allo stesso fosse infuso lo spirito vitale.

Il golem, nella tradizione, prende vita grazie a una parola, affidata a un biglietto che gli viene legato al collo. La nonna Tina lascerà il biglietto del suo suicidio sotto quella testolina d'argilla sul caminetto. Il golem era dotato di una straordinaria forza e resistenza ed eseguiva alla lettera gli ordini del suo creatore di cui diventava una specie di schiavo, tuttavia era incapace di pensare, di parlare e di provare qualsiasi tipo di emozione perché era privo di un'anima e nessuna magia fatta dall'uomo sarebbe stata in grado di fornirgliela. Il piccolo Golem è il padre dell'autrice Viola quando egli era figlio. La figlia Viola è colei che prova autofittivamente a soffiare lo spirito vitale in una materia grumosa, dolorosa, fissata in un tempo di morte violenta e d'abbandono. Dunque, come suggerisce il titolo, questo non è semplicemente un film familiare. Ci sono un padre e una figlia oggi. Una madre e un figlio ieri. C'è un piccolo ammasso di argilla trasformato in testa di bambino da Pasolini e Zigaina nel secondo dopoguerra. Grazie a quel piccolo golem la Storia entra seguendo la necessità che ha l'autrice di ricostruire una esperienza privata all'interno della memoria collettiva. Zigaina andava molto d'accordo con Tina. "Avevano tutti una specie di venerazione per mia madre, si sentivano accolti senza alcun giudizio, aveva una sensibilità per… lasciava le persone…". La voce del padre si perde mentre continua a parlare con la figlia della madre perduta. I due si allontanano sottobraccio sul sentiero, nel bosco dietro casa.

La casa (e un trauma) sono ancora i *topoi* che riannodano i fili di un'altra trama familiare nel film prodotto nell'edizione 2021/2022 del Premio Zavattini, *Era una casa, molto carina…* di Sara Parentini. Il cortometraggio ruota attorno alla casa livornese di Sergio e Luciana, prima costruita da Sergio architetto, poi crollata a causa degli scavi per una galleria stradale sotto le sue fondamenta. E infine fatta ricostruire, identica all'originale, da Luciana dopo la morte del marito. Quando la volta del tunnel della variante Aurelia Salviano-Marocco cedette improvvisamente il 28 aprile del 1993, coinvolgendo nello smottamento 6 abitazioni, i giornali nazionali rinominarono gli abitanti coinvolti "i primi sfollati di Tangentopoli".

"*Il crollo* era un racconto di famiglia che veniva ripetuto a ogni festività. L'ho ascoltato praticamente a tutti i Natali", scrive la regista venticinquenne nelle sue note per il film. Prosegue: "Sento che in questo racconto tramandato fino a me c'è qualcosa che ha segnato la mia famiglia. C'è un significato… c'è una casa costruita, passione di mio nonno e di mia madre – divenuta architetto anche lei come suo padre – c'è l'attaccamento agli oggetti come ricordi, come portatori di testimonianze e c'è un uomo, un compagno e un padre di famiglia che io non ho mai conosciuto personalmente ma che, digitalizzando tutti i suoi filmati in Super 8, adesso credo di conoscere meglio. È Sergio Mammini".

In alcuni casi i filmati d'archivio (quelli girati in Super 8 dalla madre della regista negli anni '80 con ragazzi delle scuole medie dell'Isola d'Elba) paiono addirittura premonitori: sono animazioni di case che crollano, filmati che ripercorrono delle macerie, segnati da un senso di fine e da un senso di rinascita. Questo suggerisce una riflessione particolare sugli archivi di famiglia (in Super 8 e in magnetico), prevalentemente a sguardo e mano maschile, che vengono però quasi sempre conservati e tramandati da mano femminile. Attraverso il riuso creativo di questi repertori assistiamo a un rimaneggiamento femminile (femminista?) delle immagini, in una dialettica degli affetti che assume un valore politico. Una sorta di riposizionamento postumo dello sguardo, rispetto a quello rappresentato dalla cultura maschio-centrica ancora dominante.

Luciana, nella sua casa-fotocopia, pulisce gli oggetti ritrovati nel crollo, ricorda l'uomo della sua vita, in un legame che non sembra cessato nemmeno dopo la morte di lui. Sotto quella casa c'è ancora quella originale, bloccata a metà tra il soffitto della galleria stradale e la luce del sole. La regista ha scelto di posizionarsi affidando la

narrazione a quelle che lei stessa denomina "le voci fuori": le voci di sua madre (la figlia di Sergio) e di sua nonna (la moglie di Sergio). Ritroviamo due generazioni di donne in relazione con l'uomo che aveva costruito la loro casa. Le testimoni raccontano di vite borghesi al tempo del boom. Sono donne che ricevono dall'uomo che le ama tutto ciò che desiderano. Si nota uno scarto tra le due generazioni: la figlia mette in luce il lato creativo del padre architetto, la moglie il lato conforme alle convenzioni e alle aspettative tipiche del marito borghese italiano degli anni cinquanta. La figlia descrive senza giudicare la generazione di donne precedente, cui la madre appartiene: mogli che chiedono la pelliccia al soggetto agente (l'uomo), educate all'obbedienza, senza rabbia, sorridenti, felici ma non esse stesse soggetti. Così parla del padre in relazione alla madre: "Le ha sempre dato tutto quello che voleva, la mia mamma non si discuteva". È il modello femminile del boom che vede ancora spesso le donne borghesi analfabete volontarie della politica.

La scena madre arriva all'undicesimo minuto del film, con le immagini di repertorio delle macerie della casa, con la madre in piedi sulla montagna di detriti a guardare e cercare qualcosa da salvare riportata alla luce dall'escavatrice. La donna racconta che si mette a scavare a mano nel buco per cercare una foto incorniciata di lei e il marito insieme.

Poi la voce della figlia prosegue sulle immagini degli interni della casa intatti, le tende svolazzanti al vento: "Mia madre ha ricostruito la casa identica a prima nello stesso identico punto. Addirittura le stesse stanze, gli stessi pavimenti, precisa a prima".

È questa la caparbietà di una donna, l'ossessione? Semplicemente non è immolata al Moloch tipicamente maschile del razionale. Nella sua magnifica ossessione di ricostruire esattamente la casa disegnata un tempo dal marito amato e perduto, conquista il primo passo della propria soggettività, presa di coscienza femminile nel contesto borghese. Non a caso nel finale del film la regista usa il *footage* di famiglia in cui madre e figlia sono trasportate sedute nella benna dell'escavatore mentre riemergono dalla voragine di macerie, sorridenti, padrone di sé. Una chiusa solo apparentemente contraddittoria (felicità/macerie), in realtà dialettica, di amore vivo e non astratto. La moglie degli anni '50 esce dall'orbita del marito, risale dalle macerie e compie essa stessa un gesto creativo un po' folle: ricostruire la casa identica fino all'ultima mattonella e mobilio.

"Tornare nella casa di mia nonna mi risulta molto difficile", scri-

ve la regista nelle note preparatorie per il film; e continua: "Una domanda mi martella dentro: come fa mia nonna a vivere qua dentro… come fa a essere circondata da ricordi dell'amore che non c'è più… Le basta la fotocopia. E a me… basterebbe?". Il film è ovviamente la sua risposta, che già con i riferimenti del titolo dichiara la propria posizione. *Era una casa tanto carina* è il titolo della versione italiana di una famosa canzone folk americana, *Little Boxes*, scritta da Malvina Reynolds nel 1962. La versione italiana, con testo adattato da Gianni Meccia, è stata interpretata da Sergio Endrigo negli anni '60. L'originale *Little Boxes* è una satira sociale che critica il conformismo e l'omologazione della classe media, rappresentata da file di case tutte uguali in quartieri residenziali. La versione italiana conserva un tono più ironico e semplice.

La trasmissione delle esperienze e delle storie delle donne del passato è fondamentale per costruire una genealogia femminile consapevole. Ma questa trasmissione ha bisogno di rielaborazione critica, bisogna spezzare il processo di immedesimazione emotiva con i vincitori (che torna sempre a vantaggio dei dominatori di turno) e spazzolare la storia contropelo. La riflessione sul ruolo degli archivi come inconscio collettivo e come strumento di dialogo intergenerazionale trova eco in Walter Benjamin, in particolare in uno dei passaggi più noti di *Sul concetto di storia* dove si trova la famosa "Settima tesi" in cui si riferisce al patrimonio culturale così: "Non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie"[25]. Questo fa riferimento al modo in cui l'archivio e la memoria storica possono contenere sia il progresso che le fratture della società. Gli archivi non sono mai neutri, essi contengono le tracce sedimentate di cicatrici storiche: una sorta di "inconscio collettivo" in senso junghiano, luoghi che custodiscono memorie nascoste. In questo senso le pratiche artistiche messe in atto dalle autrici e dagli autori del Premio Zavattini, appropriandosi sperimentalmente di strumenti teorici e metodologici transdisciplinari: storici, filosofici, etnografici, dimostrano la capacità di praticare un cinema documentario autofittivo e di interrogare criticamente e politicamente la complessità del nostro presente.

Julian Barnes, nel suo bellissimo romanzo *Il senso di una fine*, fa dire a un personaggio, durante l'ultima lezione di storia dell'anno

25. Benjamin Walter, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997, pag. 31.

scolastico, la frase che mi porto dietro da anni: "La storia è quella certezza che prende consistenza là dove le imperfezioni della memoria incontrano le inadeguatezze della documentazione"[26]. Nel romanzo l'aforisma è attribuito allo storico francese Patrick Lagrange che – come ho scoperto recentemente – è un'invenzione dell'autore stesso.

Possiamo davvero affidarci completamente a un elemento così soggettivo e volubile come la nostra memoria personale? I nostri sono ricordi incerti o possono essere letti come segni di un'epoca? Il legame tra memoria e storia appare fragile. E non sono nemmeno sicura che sia corretto colmare le lacune della nostra memoria – lacune inevitabili, soprattutto per gli anni della nostra infanzia o addirittura per periodi precedenti alla nostra nascita – attraverso interventi posteriori attuati dall'io adulto. Per certo, narrare attraverso l'uso delle memorie d'archivio rappresenta una forma di *storytelling* in cui l'autore o l'autrice riescono a parlare di sé senza farlo esplicitamente. L'*autofiction*, in questo contesto, produce cortocircuiti che finiscono per mettere in evidenza le contraddizioni. La postura autofittiva mette in tensione il gesto creativo con la realtà. Forse un modo per dare forma al proprio desiderio cercando di afferrare nella narrazione un reale ingovernabile? O uno spazio meno pericoloso della vita dove nutrire le nostre affamate anomalie?

Mentre a piccoli morsi finisco la mela tosca di Za che tengo sul tavolo a farmi compagnia, avvio il betacam con la copia del documentario del 1967 su Zavattini *Parliamo tanto di me*, che sto sbobinando per cercare qualche raggio di risposta, anche solo un balbuziente epilogo, in quell'abbondanza di materia immaginativa. Alla domanda del regista Fabio Carpi: "Zavattini, se dovessi parlare di te, da dove comincieresti?", Za risponde: "Comincerei dalle mie contraddizioni che sono tante, perché io sono stato sempre diviso tra il desiderio di scrivere e il desiderio di vivere. Se si potesse riassumere e dire che la vita è una magnifica torta: cinque minuti di tempo hai per descriverla, cinque minuti di tempo hai per mangiarla. Che cosa fai?"[27].

26. Barnes Julian, *Il senso di una fine*, Einaudi, Torino 2012, pag.18.

27. Cesare Zavattini nel documentario *Parliamo tanto di me*, regia Fabio Carpi, 1967, Rai.

Poetiche di stracci e fantasmi. Conversazioni con nuovi autori di cinema di riuso creativo

Gabriele Ragonesi

Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa.
Stracci e rifiuti invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli.

Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*

È tale e quale al re morto.
Mi gela di raccapriccio e di stupore.

Carmelo Bene, *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*

Dagli stracci alle infestazioni. Perimetri di una nuova comunità

Nel 2012, in occasione di una serie di giornate di incontri, scambi e discussioni sulle forme e pratiche del documentario fra studiosi, autori e curatori svoltasi all'Università della Calabria[1], l'oscura citazione di Walter Benjamin dedicata ai *passages* di Parigi veniva suggerita come significante del cinema di *found footage*, in una felice prospettiva in cui gli "stracci" del filosofo tedesco divenivano metafora delle immagini audiovisive, individuando implicitamente un orientamento, nella pratica del riuso creativo, verso quel materiale collaterale all'opera cinematografica compiuta e finita, composto da tagli, scarti, girati[2].

Queste stesse forme "spurie" sono, d'altronde, quelle che anima-

1. Raccolte e documentate in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, a cura di Daniele Dottorini, Forum Edizioni, Udine 2013.

2. L'intuizione è di Daniele Dottorini: Dottorini Daniele, *Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto*, in *ivi*, p. 20.

no, ancora prima del film finito, il patrimonio di archivi audiovisivi e cineteche. Ed è a quelle forme che è indirizzato anche il monito di Cesare Zavattini nel suo *Intervento alla presentazione delle attività dell'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio:*

> I materiali valorosamente raccolti non stanno là nelle scaffalature in una indeterminata attesa […] ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare una informazione più libera fin dalla sua radice. […] Ogni copia della "pizza", come si chiama in gergo, potrà essere rimanipolata, rimontata, per poi rifluire nel nostro Archivio […][3].

L'idea di una comunanza di intenti fra la dichiarazione di Zavattini e la riflessione di Benjamin non solo è suggestiva, ma permette anche di identificare nel *footage*, prima ancora che nella sua appropriazione e manipolazione, una forma di resistenza verso gli *inventari* e le *indeterminate attese*.

Alle varie forme di resistenza guardavano anche i tentativi di identificazione degli orizzonti di un "cinema del reale" elaborati in quelle giornate nelle quali venivano inseriti anche gli stracci benjaminiani. Erano gli anni in cui si constatava un cambio del dispositivo profilmico[4], colonizzato com'era dalla predominanza estetica dell'immagine televisiva. Si trattava del fenomeno dell'"anestetizzazione diffusa" che era stato colto da Pietro Montani nei termini dell'"indifferenza referenziale":

> Uno degli effetti tendenziali, […] è quello di "progettare" un mondo indifferente. Un mondo che avrebbe ridotto, o addirittura perso, il requisito dell'alterità; un mondo che non riuscirebbe più a farsi sentire nella sua differenza e ci rende-

3. Zavattini Cesare, *Intervento alla presentazione delle attività dell'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio,* 28 gennaio 1980, in Archivio ASAMO – AAMOD, b. 1, fasc. 4. Per una lettura più ampia dell'intervento di Cesare Zavattini, cfr. il contributo di Luca Ricciardi in questo volume.

4. "Tutto quello che sta davanti alla cinepresa pronto per essere filmato: oggetti, volti, corpi, spazi interni ed esterni, prima della loro elaborazione cinematografica", in Souriau Étienne, «La structure de l'univers filmique et vocabulaire de la filmologie», in *Revue internationale de filmologie*, 7-8, 1951, p. 231. [trad. di Sandro Bernardi, in *Enciclopedia del cinema*, 2004].

> rebbe pertanto indifferenti nei confronti della referenzialità dell'immagine[5].

A più di dieci anni di distanza è facile osservare la deriva del *mondo visibile* delineato da Montani, tanto più se al campo semantico televisivo vediamo essersi aggiunto quello del web, dove il requisito dell'alterità è ormai deflagrato nel *flusso*, categoria già individuata da Raymond Bellour:

> La televisione tende a produrre un tempo omogeneizzato. Fondamentalmente non ci sono che due modi di essere la televisione […]. O si sottomette al suo stesso *flusso* e lo vive come una legge incontrollata. Oppure resiste al *flusso*. Con ogni mezzo possibile ed immaginabile[6].

Il documentario partecipativo, le esperienze dei *citizen camera-witnessing* durante e subito dopo i fatti del G8 di Genova[7], sono solo alcune delle pratiche osservate e interrogate come capaci di porre un'aggressione al *flusso* e di combattere il suo processo di "perversione etica"[8]. Anche un autore lontano dalla poetica degli stracci come Michelangelo Frammartino, ricordava nella stessa sede delle giornate la sua "ossessione giovanile sul problema dell'interazione" derivata dai territori aperti e incontrollati dei nuovi panorami mediali[9].

È in questo contesto che il cinema di *found footage*, forte della sua capacità di "ridefinzione"[10] del concetto stesso di tempo, diventa una

---

5. Montani Pietro, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 22.

6. Bellour Raymund, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video,* Mondadori, Milano 2007, p. 59.

7. "Attivisti politici e dissidenti armati di telecamera che mettono a rischio le proprie vite per produrre un'incontrovertibile testimonianza pubblica", in Papadopoulos Kostas Andén, «Citizen camera-witnessing: Embodied political dissent in the age of mediated mass self-communication», in *New media & society*, vol. 16, n. 5, 2013, p. 754, https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1461444813489863.

8. Petrelli Antonietta, «Gli scontri con il reale: Genova 2001», in *Per un cinema del reale...*, op. cit., p. 71.

9. «L'infinita oscillazione del reale. Conversazione con Michelangelo Frammartino», a cura di Daniele Dottorini, in *Per un cinema del reale...,* op. cit., p. 203.

10. Bertozzi Marco, «Cinema, memoria e pratiche dell'archivio», in *Per un cinema del reale...*, op. cit., p. 117.

pratica quasi deputata al, per dirlo sempre con Montani, "tentativo di superare l'indifferenza referenziale" e – ed è quasi un ossimoro – con la sua densità manipolativa "(ri)abilitare la capacità testimoniale delle immagini attraverso un processo di autenticazione"[11].

Oggi, forse anche – e proprio – per la possibilità estetico-politica offerta dagli stracci, si constata una diffusione capillare della pratica del riuso d'archivio. In tale *nuova onda*, trovarsi a scandagliare le forme di manipolazione dei giovani autori che si confrontano con le immagini, se non permette forse del tutto di scovare una risposta alla *perversione* compiuta dal flusso, dà di certo un'idea di come l'urgenza del superamento dell'indifferenza auspicata da Montani si sia sedimentata, consapevolmente o meno, nel bagaglio (culturale, conoscitivo, identitario) dei cineasti, con derive per certi versi inaspettate rispetto a quanto sperimentato dai loro predecessori.

Il primo dato riscontrabile è di carattere generazionale: si tratta di autori per la maggior parte nati con l'installarsi del flusso televisivo; in un certo senso, generati direttamente dalla "possibilità di guardare dall'inizio alla fine qualcosa che ha alla base la reinterpretazione. […] Il riuso è un po' come se fosse la nostra pratica di visione del mondo"[12]; sguardi per cui la perdita di alterità si muta, quasi ontologicamente, in riflessione e pratica estetica che ha tra i suoi obiettivi "quello di poter riprodurre la sensazione di *non-scelta* di certi materiali che, solo nel loro giustapporsi, acquistano un valore emotivo". Nei nuovi stracci che nutrono il flusso, l'urgenza non sembra più tanto quella di riuscire collocarsi nella dialettica tra sottomissione e resistenza, quanto il riuscire ad identificare al suo interno "il sistema del meccanismo di affezione. Se ottenere qualcosa con difficoltà porta inevitabilmente ad affezionarcisi, a cosa aggrapparsi se tutto è disponibile?": la natività digitale sembra portare con sé una dimensione in cui le immagini, forti della perdita di referenzialità, entrano in un rapporto di promiscuità *oscena* con il fruitore, arrivando alla dissoluzione della controparte simbolica a vantaggio di un reale assoluto dove tutti i segni si manifestano assieme[13].

---

11. Montani Pietro, *L'immaginazione intermediale…*, op. cit. p. 22.

12. Da questo punto, salvo dove diversamente indicato, le citazioni del paragrafo provengono dalle interviste e testimonianze rilasciate per questo contributo da Maria Iovine, Davide Minotti e Valeria Miracapillo.

13. È questa la dimensione di "Iper-realtà" così come teorizzata da Jean Baudrillard. Si veda Baudrillard Jean, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Le Monnier, Firenze 2008.

Resta per questa generazione, e anzi si fa fondativo di una poetica, il piacere emotivo della giustapposizione: "È questo a cui si cerca di affezionarsi? Ad uno sguardo completamente sorpreso".

In questa "ridefinizione del vedere" in atto, si insinua allora nella ricerca dell'affezione il *godimento estetico* delle forze-flusso[14], un principio capace di rovesciare la prospettiva della deriva del visibile, afferente al carattere specificatamente compositivo della pratica degli stracci, e che pone l'accento su un altro addendo collettivo dell'indagine sul giovane riuso contemporaneo.

Si tratta di autori che affondano il loro background personale nel montaggio filmico, "la vera scrittura cinematografica". Ci troviamo di fronte ad "una generazione di *filmmaker* che si è formata solo esclusivamente sul rimontaggio di materiale preesistente", questo perché "l'archivio, che offre un margine di libertà assoluta rispetto a tale scrittura, più del lavoro di un regista, è sempre stato un luogo privilegiato".

La predominanza della figura del montatore tra i profili deputati a istituire un dialogo con il flusso, risponde inconsapevolmente anche all'esigenza di progettare un'*etica della forma* per il repertorio documentale: autenticare le immagini con l'intervento della manipolazione, riconducendole alla loro possibilità di farsi testimonianza dal vero[15].

Ma soprattutto, il cambio di attitudine che si verifica nel rapporto con la forza-flusso investe anche la percezione stessa dei ruoli fino ad ora concepiti, facendo intravvedere il perimetro di una nuova comunità di cineasti:

> Ci sono in gioco semplicemente intelligenze diverse. Il cinema per come lo abbiamo conosciuto finora ne ha in qualche modo favorite alcune, ma ora lo spettro delle possibilità è ampissimo e in costante definizione […]. Questo probabilmente ha anche a che fare con un cambiamento in ciò che comunemente viene percepito come racconto: allo stato attuale i confini sono tal-

---

14. "Da una *ridefinizione del vedere*, a volte da una vera e propria catastrofe del linguaggio, il tempo del *found footage* passa dunque alla creazione di un nuovo significante. Una ricomposizione continua, non tanto per svelarci il senso ultimo del mondo […] Quanto per un principio di *godimento estetico*: che è quello *compositivo,* della continua elaborazione/ricomposizione del mondo. Del dar forma all'informe. Della forza-flusso". In Bertozzi Marco, *Cinema, memoria e pratiche dell'archivio*… op. cit., p. 122. [corsivo mio *nda*]

15. Sulla formulazione dell'"etica della forma", si veda Petrelli Antonietta, *Gli scontri con il reale: Genova 2001*, op. cit., p. 74.

> mente allargati che fare un film senza accendere una camera è possibile. […] È importante che chi produce immagini possa amare terribilmente la giustapposizione di immagini diverse e la loro manomissione. Significa che nella loro formazione questi artistə hanno un approccio che non è più purista, sono abituati cioè a ragionare in quella stessa sottrazione rispetto alla "purezza dell'immagine", anche in termini di mezzi: l'immagine canonicamente *bella*.

Si delineano confini che, prima ancora degli orizzonti, condividono un *background*. È in questa riconfigurata liminalità che affiora l'ultimo dato che *infesta* trasversalmente i giovani rimestatori di stracci:

> Tutti noi che apparteniamo a quel *background* credo che abbiamo vissuto l'esperienza di ricreare l'effetto del formato pellicola con la sovrapposizione digitale. La pellicola non la conosciamo, ma vi aspiriamo riproducendola con i mezzi che abbiamo a disposizione, cercando forme alternative di racconto, *corsare*.

Il fantasma delle esperienze passate diventa collante delle esperienze presenti. Lo sguardo ontologicamente abituato al flusso è anche abitato dalla "constatazione di quanto sia più veloce montare un film in digitale che in moviola", consapevole della messa in gioco dei processi di affezione e del rifiuto dell'immagine pura, "la richiesta di un atteggiamento diverso".

Il riuso dei materiali d'archivio è strettamente legato ai supporti fisici, al loro spazio temporale di "tempo irreparabile", il tempo del loro decadimento[16]. Giunti nella piena dimensione del reale assoluto, la riflessione su significati e significanti dell'immagine "di repertorio", da parte di chi è naturalmente chiamato alla loro manomissione, comporta la presa di coscienza di "una mancanza fondativa. È un background condiviso mancato", che coinvolge tanto i supporti, quanto i precedenti illustri.

D'altra parte, le urgenze estetico-politiche, ideologiche non prevedono "minimamente il bisogno di affrancarsi da essi", anzi, la continua ciclicità dialettica di elaborazione-scomposizione-ricomposizione del mondo e i suoi referenti non può permettere "uno

16. Si veda Bertozzi Marco, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.

sguardo passatista", irrimediabilmente conservatore nel riprodurre idee e categorie di un mondo che nel dominio delle forze-flusso è percepibile solo come superato.

Così configurato, il fantasma pervade la comunità affermandosi come una vera e propria categoria epistemologica dell'"assenza, la frustrazione e il desiderio […] che riguarda il come il materiale viene guardato […] e come, a partire dal grande assente, si vada a costruire un immaginario".

Le testimonianze dei giovani *filmmaker* coinvolti in questo contributo restituiscono quest'immaginario, il regno dei significanti del *mondo indifferente.* Si tratta di autrice e autori che non solo si confrontano con la poetica degli stracci del panorama attuale, ma che lo hanno fatto attraversando i percorsi di formazione dell'Aamod, sfidando l'indeterminata attesa di cui parlava Zavattini e confrontandosi con la viva impazienza che percorre i materiali dell'archivio. Principi del reame del reale assoluto, per i quali stracci e affezioni sono sublimati in uno *spettro* del re che "non è la folle ricerca di tenerli in vita, quanto quella di riprodurla"; che li "infesta" nello strenuo tentativo di dargli un senso; che concede loro il potere di continuare, nell'indomato rifluire, a infestare ancora.

Davide Minotti e Valeria Miracapillo[17]

Dove nella testimonianza orale l'autrice e l'autore hanno utilizzato forme di linguaggio inclusivo, si è restituito in forma scritta con l'utilizzo dell ə

In un periodo in cui sembra che il riuso del found footage *si stia consolidando come una sorta di* moda *– vuoi per fascinazione, vuoi perché permette di realizzare opere con costi e figure professionali minori e maggiori facilità – quale urgenza vi avvicina a questa pratica?*

D.M.: Io e tantə altrə abbiamo iniziato a lavorare proprio a partire da queste facilità di cui parli: nel senso che la differenza che ci può essere tra un giovanə autorə oggi e unə *filmmaker* che iniziava a lavorare negli anni novanta – quindi neanche troppo tempo fa – è

17. Interviste realizzate tra agosto e dicembre 2024.

la differenza che poteva esistere nel dotarsi di tutta la strumentazione tecnica per poter cominciare a produrre idee storte, discontinue, personali, di audiovisivo. Una vera e propria difficoltà di mezzi che ha fatto sì che autorə del genere iniziassero per forza di cose in una maniera indipendente e *pirata,* che con il tempo è diventata il loro registro personale. Se invece penso a *filmmaker* con background simili al mio, trovo logico che per ideare un film si parta sostanzialmente dal riuso creativo, evitando una scomposizione per immagini classiche (un film che non procede per primi piani, per consecuzioni logiche, che concepisce i dialoghi quasi esclusivamente fuori campo).

Quello che voglio dire è che se è vero che da una parte c'è una *moda* verso il riuso d'archivio, è anche vero che man mano che il tempo passa si consolida una generazione di *filmmaker* che si è formata esclusivamente sul rimontaggio di materiale pre-esistente. Significa che la comunità del cinema tutta deve fare i conti con questo nuovo background diverso da tutti i precedenti: è il background del proprio computer concepito come archivio, dell'esistenza di materiali che si possono avere legalmente e altri che si ottengono rubandoli, degli esperimenti nuovi che il mezzo concede. È una nuova alfabetizzazione cinematografica.

V.M.: Mi viene in mente l'esperienza dei Grateful Dead, il gruppo con il più alto numero di registrazioni pirata della storia. Durante i loro concerti improvvisavano per ore e permettevano al pubblico di registrare: mettevano il mixer a disposizione delle persone, con il risultato che esistono centinaia di registrazioni incredibili di questo gruppo. Ed erano gli anni sessanta e settanta. Sono rimasta colpita da questa cosa, perché i mezzi già esistevano, ma erano comunque meno distribuiti di adesso, o anche degli anni novanta. Però c'era il disinteresse verso il concetto del *diritto*: il monito era "prendete, registrate, diffondete". Un atteggiamento verso la diffusione di totale libertà, quindi non sono sicura di poter rintracciarne l'inizio in un momento storico preciso. Poi però penso anche che gli anni novanta sono stati anche quelli in cui mio padre ha iniziato a registrare tutte le nostre vacanze, i nostri compleanni; e arrivando ad oggi la risultante è che anch'io registro moltissimo: dal punto di vista sonoro, la mia prima esperienza è stata campionare con uno *zoom* degli ambienti che ho poi iniziato a catalogare. Oggi non mi faccio nessun problema e registro con qualunque mezzo, nel mio archivio ci sono molte registrazioni dal telefono, semplicemente perché è uno strumento più facile e accessibile. Ho degli hard disk densi di documentazione, e spesso arri-

vo a domandarmi "a cosa servono?", "cosa ci devo fare?". Poi penso anche a Jonas Mekas, e mi rispondo che forse da capire non c'è nulla: tutto è a disposizione per essere preso e riutilizzato.

D.M.: Noi però a differenza di Mekas siamo natə con l'hard disk, siamo natə cioè con un sistema di archiviazione che è proprio degli anni in cui si è diffusa la manipolazione. Intendiamoci, la manipolazione esiste da sempre, anche in maniera più avanguardista di quanto non avvenga oggi, ma nel frattempo anche il nostro sguardo si è abituato a formati diversi. Si dice che in Italia lo spartiacque sia stata Alina Marazzi[18], ma probabilmente anche l'uso televisivo degli archivi: la possibilità di guardare dall'inizio alla fine qualcosa che ha alla base la reinterpretazione. Per noi il concetto del riutilizzo è un'estensione della nostra mente: da nativə digitali, siamo chiamatə a pensare che tutto ciò che è digitale diventa immediatamente archivio; noi nasciamo con l'archivio e di conseguenza il riuso è un po' come se fosse la nostra pratica di visione del mondo.

Penso però a un archivio che propone sguardi su formati che in realtà non appartengono all'orizzonte digitale. La pellicola in particolare, per la natura stessa dei suoi orizzonti e per la sua distanza temporale, mi sembra generi all'interno di questo background una sorta di cortocircuito.

D.M.: Il punto è che si ha a che fare con un mondo che non è solo sommerso, ma che allo stato attuale può essere considerato come *mitico.* In risposta a questo mi vengono in mente registə che stimo molto, ma che dal mio punto di vista commettono l'errore di considerare il cinema come un oggetto del passato, decretando che realtà e modernità non siano accettabili e che l'unica strada possibile sia quella passatista.

Io spero che tutto sommato esistano forme di sopravvivenza, una delle quali secondo me sta proprio in questo cortocircuito, nella constatazione che la maggior parte di noi non ha le possibilità e le capacità di gestire un processo filmico che passi per la pellicola, ma cerca di superare questa difficoltà: tutti noi che apparteniamo a quel background credo che abbiamo vissuto l'esperienza di ricreare l'effetto del formato pellicola con la sovrapposizione digitale. Adesso constatiamo anche quanto sia più veloce montare un film in digitale

18. Nello specifico, con il film *Un'ora sola ti vorrei* (2002).

che in moviola: più veloce, quindi più accessibile, e quindi la richiesta di un atteggiamento diverso.

V.M.: Proprio perché è più accessibile, il risultato per me rischia di essere fuorviante: tutto è potenzialmente possibile. Questa sovrabbondanza mi blocca, allo stesso modo della facilità. Io ho difficoltà a capire a cosa affezionarmi. Se è tutto disponibile, veloce, il risultato è che posso confondermi. Chris Marker aveva delle "immagini affezionate" ed erano solo alcune, specifiche. Oggi mi è difficile comprendere il sistema del meccanismo di affezione. Se ottenere qualcosa con difficoltà porta inevitabilmente ad affezionarcisi, a cosa aggrapparsi se tutto è disponibile?

D.M.: Dal punto di vista del *filmmaker*, credo che si debba rispondere senza intendersi sconfittə, ma prendendolo come un dato esperienziale: la pellicola non la conosciamo, ma vi aspiriamo riproducendola con i mezzi che abbiamo a disposizione, cercando forme alternative di racconto, *corsare*.

Quindi un fantasma comune.

D.M.: Più una mancanza fondativa. È un background condiviso mancato. Sempre per quanto riguarda il montaggio in moviola: oggi non c'è quasi più la possibilità farlo, e di conseguenza di osservare il materiale come dovrebbe essere guardato; da qui l'assenza, la frustrazione e il desiderio, ma anche un dato metodologico che riguarda il *come* il materiale viene guardato nel supporto digitale e come, a partire dal grande assente, si vada a costruire un immaginario.

In una certa maniera, questo discorso riguarda anche tutti gli altri supporti. Siamo consapevolə che stiano pian piano scomparendo, e questo genera un'urgenza diversa da quella che poteva esserci tempo fa. E la chiave non è la folle ricerca di tenerli in vita, quanto quella di riprodurla.

Torniamo quindi all'atteggiamento contemporaneo: in un mondo che, come dite, ha fatto della sovrabbondanza il suo significante, come ci si rapporta alla naturale attitudine di raccogliere, catalogare e domandarsi?

V.M.: Io provo a ragionare per "parole chiave": proseguo per associazioni sensoriali con un costante andare a togliere rispetto alla so-

vrabbondanza: è un'attitudine scultorea che nel suono diventa *sintesi sottrattiva*[19] e penso sia una pratica molto corretta; è come avere una densità assoluta, un rumore bianco dal quale levare e ri-innestare.

D.M.: Secondo me è importante che chi produce immagini possa amare terribilmente la giustapposizione di immagini diverse e la loro manomissione. Significa che nella loro formazione questə artistə hanno un approccio che non è più purista, sono abituati cioè a ragionare in quella stessa sottrazione rispetto alla "purezza dell'immagine", anche in termini di mezzi: l'immagine canonicamente *bella* (che corrisponde a una certa fotografia, a certi movimenti di macchina) si porta dietro il lavoro di centinaia di persone. Nel nostro caso, si tratta del lavoro di due, tre quando siamo fortunati.

V.M.: In questo processo credo ci sia una differenza fondamentale tra suono e immagine: un archivio sonoro è più difficile da riconoscere; lo si ascolta, ma non c'è una referenza visiva e il suono risulta inevitabilmente più difficile da tracciare. Riascoltando l'archivio non è detto che lo si riconosca o si riconosca cosa lo ha generato; e dunque ogni volta che è suonato l'archivio sonoro diventa qualcos'altro: ha la dote di risignificare già solo nel fatto d'essere suonato.

In un sistema del genere, il concetto di affezione come si manifesta?

V.M.: In pratica, con l'invenzione. Inventando una *storia* ogni volta. Per me è interessante dal punto di vista creativo, perché tutte le volte che l'archivio si trova a essere suonato, si genera un ricordo diverso, simile a quanto avviene con gli odori. La traccia inventata ti infesta e allo stesso tempo ti mette nella condizione di cercare di darle senso, innescando un continuo gioco finzionale tra te, il suono, e il pubblico. Per me è come se, dopo essere state infestata, ottenga il potere di infestare gli altrə.

---

19. "Per *sintesi sottrattiva* ci si riferisce a un modello di sintesi sonora utilizzata nella musica elettronica nella quale una sorgente sonora (oscillatori o parziali) ricca di armoniche, viene filtrata da un punto di vista spettrale 'sottraendo' o modulando da essa bande di frequenze o singole parziali". Si veda Castellano Carlo, «Appunti di Sintesi Sottrattiva», su *Age of audio,* https://web.archive.org/web/20150524011308/http://www.ageofaudio.com/synthesis/appunti-di-sintesi-sottrattiva. u.c. 3 febbraio 2025.

D.M.: In fondo si tratta della condivisione di un'esperienza: risuonando la nota vocale può avvenire facilmente che qualcuno la percepisca come tale, generando un'intimità. È come quando si è cominciato a fare i film di riuso creativo a partire dai Super 8 di famiglia: per unə spettatorə non abituatə al mezzo, quel tipo di concezione, di inquadratura, era subito una chiave d'accesso a un'intimità.

V.M.: Penso che sia così con ogni atto creativo: il negoziare costantemente la realtà e quindi negoziare cosa è familiare e cosa non lo è. Penso ad esempio un progetto nel quale io e altri tre musicisti sonorizzavamo le immagini di "Astronaut.io"[20]: sulla piattaforma, le immagini si susseguono in maniera totalmente randomica, determinate da un algoritmo. L'intento era quello di poter riprodurre la sensazione di "non-scelta" di certi materiali che, solo nel loro giustapporsi, acquistano un valore emotivo… è questo a cui si cerca di affezionarsi? A uno sguardo completamente sorpreso.

D.M.: Infatti come può un Io che si relaziona con la parcellizzazione totale delle fonti prendersi sul serio? Non è possibile credere che nella stessa maniera vorace in cui ci arrivano le immagini di altri, la soluzione sia semplicemente appropriarsene. Piuttosto, è il fare parte di un processo che le darà ancora a qualcun altro. Per questo per me l'Io deve parlare al plurale, perché al contrario sarebbe per forza impreciso, sbiadito. Non riuscirei a immaginare il lavoro con gli archivi se tutto partisse dalla mia unica percezione, mettendo al centro di una drammaturgia classica il mio Io parlante che riproduce canoni conosciuti e rassicuranti.

Anche per questo, non pensate che la capacità di questa pratica nel creare linee e riverberi di affezioni, di aggredire il narcisismo egoico e artistico, abbia fatto emergere un tipo di artista diverso? Per le immagini, notiamo

20. Da *Astronaut.io*: "Oggi sei un astronauta. Stai fluttuando nello spazio interno a 100 miglia sopra la superficie della Terra. Guardate attraverso il vostro finestrino e questo è ciò che vedi. Stai osservando le persone. Sono momenti fugaci. Questi video provengono da YouTube. Sono stati caricati nell'ultima settimana e hanno titoli come DSC 1234 e IMG 4321. Hanno quasi zero visualizzazioni. Non hanno nome, non sono stati modificati e non sono stati visti (da nessuno tranne che da voi)". http://astronaut.io/ u.c. 3 febbraio 2025. [trad. mia *nda*]

all'interno di questa pratica il crollo, anche solo simbolico, della figura centrale del regista e l'emergere di personalità e professionalità altre che entrano in gioco, arrivando in certi casi a uno scardinamento di ruoli.

D.M.: Qui si apre una diatriba decennale, ormai secolare, deə montatorə come registə mancatə. Oggi si ha a che fare con un altro tipo di ragionamento, che non è la differenza di capacità logistiche e umane che differenziavano un tempo i due ruoli: ci sono in gioco semplicemente intelligenze diverse.

Il cinema per come lo abbiamo conosciuto finora ne ha in qualche modo favorite alcune, ma oggi lo spettro delle possibilità è ampissimo e in costante definizione, tale che certe intelligenze più introverse possano trovare – e stanno trovando – il loro modo di costruire un racconto che sia autoconclusivo.

Questo probabilmente ha anche a che fare con un cambiamento in ciò che comunemente viene percepito come racconto: allo stato attuale i confini sono così allargati che fare un film senza accendere una camera è possibile. Di conseguenza certe attitudini creative e narrative che i montatorə hanno, probabilmente si sono definite sempre di più fino a sentirsi autosufficienti e legittimate.

V.M.: Intanto mi fa piacere che si stiano scardinando le gerarchie nel cinema. Penso che nella musica però sia leggermente diverso: io ho suonato in diverse formazioni in cui si praticava l'improvvisazione libera, dove gerarchie di potere non sono presupposte, ma si è costantemente nel rischio che si verifichino. Mentre suoni, automaticamente cerchi di individuarne la genesi ed evitarle: è così che lo scardinamento diventa una vera e propria pratica artistica.

In generale, io spero che sia anche una nostra volontà programmatica di entrare in comunione in maniera diversa.

Siamo arrivati ad individuare anche l'esistenza di un'urgenza comunitaria che è insieme etica ed estetica. L'attitudine passatista di cui parlava Davide può essere allora un ostacolo?

D.M.: Il nodo dello sguardo passatista e che non si tratta solo di uno sguardo estetico, ma anche etico, in quanto riproduce idee e categorie di un mondo superato; è uno sguardo conservatore. Decretare che l'unica verità si trovi nello sguardo passatista è secondo me un suicidio dichiarato. Francis Bacon diceva che l'unico modo

per presentare un fatto è attraverso la *distorsione*. Se si intendono i nostri archivi come "fatti", penso che sia così: so che hanno valore solo nel momento in cui si cominciano a manomettere. La riproduzione perfetta di un mondo che non c'è più è una forma di narcisismo. La nostalgia utilizzata così è un mezzo quasi propagandistico. Immagino che per alcunə creatorə di immagini, il fatto che si possa facilmente prendere, manovrare, manipolare, sia spaventoso, ma mi sembra quasi inevitabile. Io penso che la questione principale sia la paura. La paura che la cosa ti sfugga di mano. Si temono derive, ma in realtà il vero terrore è che venga screditato il lavoro del singolo, esattamente come è avvenuto nel momento in cui dalla pellicola si è passati al digitale. In questo momento stiamo andando verso l'artificiale e forme ancora meno percepibili di manomissione e creazione. È come alzare un muro, il muro della responsabilità. Per me la manipolazione è una pratica di responsabilità, ma talmente connotata rispetto ai mezzi tecnici che la paura mi sembra essere un monito molto anacronistico.

V.M.: Proprio per questo non mi piace dare troppo credito al pericolo dell'evoluzione tecnologica di per sé. Di sicuro è pericoloso, perché tutta la conoscenza è pericolosa, ma gli strumenti conoscitivi non determinano di fatto le tue intenzioni. Non si tratta di una mancanza di responsabilità, quanto di una *presa* di responsabilità: viviamo in un mondo che è tutto una *fake news*, politicamente la realtà è ricreata in maniera costante. Quindi si tratta certo di una responsabilità politica, etica, morale, ma che viene presa da ognuno ogni giorno, tutte le volte in cui siamo costantemente bombardati da un'immagine manipolata. Noi che facciamo dei film di riuso creativo stiamo utilizzando gli stessi metodi per delle propagande diverse probabilmente.

Mi sembra che stia emergendo la percezione di un cambio di paradigma: sul fronte di questa urgenza, come su quello dei mezzi, delle attitudini, delle consapevolezze e delle estetiche. Mi domando allora se il cambio di paradigma sia in atto in questo momento, se ne stiamo vedendo l'orizzonte o se forse è addirittura già avvenuto. Ammesso che possiamo risponderci.

D.M.: Personalmente mi auguro che sia in atto. Credo che prima di tutto si siano trovati, o si stiano trovando, i mezzi per poter costruire un racconto che non solo è possibile, ma anche compren-

sibile, e che per questo quindi si sia instaurato un dialogo con una comunità. Ed è una comunità che mi sembra essere affettiva, dove quello che può essere l'aspetto didattico di una proposta cinematografica di ricerca viene meno rispetto allo scambio, al rapporto *inter pares*. Credo che sia l'estrema intuitività del nostro modo di raccontare a rendere affascinante la condivisione del metodo e il fatto che il confronto non avviene con lo spirito del tempo, ma con qualcuno che incappa nelle stesse difficoltà elementari. Questo rende l'urgenza se non comunitaria estremamente concreta e desiderabile.

Detto questo, non è automatico che avremo modo di vedere i film che rappresentano questo cambio di paradigma: hanno una direzione talmente capillare e *site-specific* rispetto a dove nascono che non per forza il medium che ce li porterà è quello a cui siamo abituati. Siamo, questo sì, in una piena ridefinizione del modo di rapportarsi a un film.

La questione è che i lavori che nascono in contesti che condividono orizzonti collettivi e comunitari dovrebbero essere essi stessi paradigma di qualcosa più ampio. Rapportarsi con l'archivio vuol dire dimostrare un qualcosa che è di tutti e che torna a tutti; il film viene licenziato con la presunzione forse un po' folle che sia un viaggio nel tempo, in certi casi un tentativo di fare ammenda ai torti della storia. E lo si può fare in molti modi: comprando una pellicola scaduta, mettendo insieme più conoscenze per creare un contesto visivo eterogeneo, bizzarro, non conservativo che è, in fin dei conti, il sintomo reale di un cambio di paradigma.

V.M.: Rientra naturalmente nel percorso umano e non umano a cui stiamo andando incontro. Siamo usciti da una serie di epoche, da tutti i punti di vista: è finito il periodo storico per cui osservando un processo ci si limitava a dire che quella visibile è la sua unica manifestazione. È cambiato il sistema di riferimento che abbiamo in quanto esseri viventi in un sistema più grande. Adesso ci troviamo, credo, in una nuova fase, molto più propositiva, anche nel mondo artistico: mi fa piacere vedere che il discorso sulla nostalgia dei prodotti o delle epoche che ha influenzato molti generi, adesso sia passato oltre, che abbiamo voglia di costruire un nuovo mondo.

Maria Iovine[21]

Dove nella testimonianza orale l'autrice ha utilizzato forme di linguaggio inclusivo, si è restituito in forma scritta con l'utilizzo dell ə

Nasco come montatrice. Anzi, se faccio un passo indietro, da ragazzina volevo scrivere romanzi. Poi, nel momento in cui mi sono appassionata al cinema ho pensato di voler fare la sceneggiatrice, ma quando ho iniziato a capire, lavorando ai primi cortometraggi, cosa fosse davvero il mezzo, ho compreso che la *vera* scrittura cinematografica avviene al montaggio.

Per questo per me l'archivio, che offre un margine di libertà assoluta rispetto a tale scrittura, più del lavoro di un regista, è sempre stato un luogo privilegiato.

Nel 2017 ho letto, quasi per caso, il bando del Premio Zavattini, scoprendo l'Aamod e l'accesso online al suo materiale: automaticamente ho iniziato a sbirciare, e presto sono finita a guardarlo ossessivamente. Ho iniziato a conoscere la documentazione audiovisiva riguardante la rivoluzione femminista ed è germogliata l'idea di *In her shoes*.

Il soggetto quindi – che certamente è frutto della mia elaborazione, non nego questo – è prima di tutto in un certo senso un'idea che nasce in seno all'Archivio stesso, che forse proprio per questo nel momento in cui è entrata nel flusso di lavoro qual è il percorso del Premio è rimasta quasi del tutto inalterata. Il centro del lavoro si è focalizzato fin dall'inizio sulla riflessione attorno alla manipolazione di un materiale storico d'importanza fondamentale, una componente che temevo di perdere; avevo paura di allontanarmi, nel favore di una storia, dalla Storia. Molto del processo con Monica [Repetto, tutor nel percorso di sviluppo dell'edizione del Premio Zavattini di Iovine] ha avuto questo indirizzo.

Mi sono interrogata e mi interrogo ancora sul binomio scoperto in quel periodo rispetto all'archivio, la dialettica fra quello che sto prendendo e quello che sto perdendo dalla Storia. Il materiale d'archivio va trattato con rispetto, secondo un codice deontologico che, secondo me, non può esser tradito. Si tratta sempre di approcciarsi a

21. Testimonianza raccolta ad agosto 2024.

un'opera prodotta da qualcun altro, frutto del lavoro e dell'intelletto altrui. In questo senso, vale per me lo stesso principio anche per il montatorə che selezione in moviola il materiale girato da operatorə.

Allo stesso tempo penso che esista una distinzione molto netta all'interno del riuso: se si stanno utilizzando immagini storiche per raccontare un soggetto di storico, il rigore è allora un'esigenza fondamentale, perché quelle immagini hanno il valore primo di *fonte storica* e devono essere trattate in quanto tali. Se invece, come insegna Zavattini, il principale scopo è divertire e creare, una volta dichiarata quest'intenzione allo spettatore, l'archivio diviene una *fonte infinita,* la cifra per raccontare deliberatamente anche il falso stesso. Se l'esigenza è dichiarata ed il gioco è quindi consapevole, allora si genera il cortocircuito di senso.

Uno dei motivi per cui ho immaginato la storia di *In her shoes* andava incontro a entrambe le direzioni: rispondere a chi, tante volte, mi ha accusato di non essere femminista per le ragioni più svariate: "non sei arrabbiata con gli uomini, "non odi gli uomini", "non schiacci gli uomini". Tutte cose che non c'entrano nulla col femminismo; quindi il mio pubblico deputato doveva essere quello maschile. Per questo ero inizialmente intenzionata a scrivere solamente il film – sempre rispetto alla mia attitudine – e lasciare la regia ad un amico. È stato proprio lui a suggerirmi che quello era un lavoro che avrei dovuto dirigere io, perché forse un uomo non avrebbe potuto raccontare un vissuto che è tutto al femminile.

Il film in qualche modo mi ha tolto un tappo; nella vita io sono sempre stata femminista: sono un'attivista al di fuori del lavoro, nella vita di tutti i giorni metto sempre a servizio le mie competenze per la causa in cui credo, e anche con *In her shoes* avevo stabilito proprio questo come fine ultimo: metterlo a disposizione di tutti, farlo vedere, senza alcun interesse verso il circuito festivaliero e distributivo. E in un certo senso ancora oggi faccio i conti con questa cosa: continuo a montare, proseguo la mia vita parallela, e allo stesso tempo racconto delle storie in prima persona, e la percepisco come una grandissima responsabilità. Raccontare è un modo per prendere parola, per dire "io immagino un mondo in un determinato modo", dove qualcun altro invece resta in silenzio; mi assumo la responsabilità di questo da un lato, come, dall'altro, anche il naturale piacere che si prova nel farlo.

Inevitabilmente, in questo discorso ho dei precedenti illustri che ci hanno fatto i conti prima di me, delle *madri* putative. Io non sento

minimamente il bisogno di affrancarmi da esse. Sono molto specifica in questo, perché è la base di un concetto fondamentale del femminismo: la storia delle donne è una storia negata; la lotta linguistica ne è un esempio: l'uso del maschile – "maestro" per intendere *colui che è un esempio* solo se maschile, "avvocato" in luogo di "avvocata" – ha privato la donna di uno spazio nell'immaginario perché possa considerarsi cittadina del mondo. Per me l'idea di una genealogia femminile, di un'eredità da parte di donne di registe nel mio caso, è qualcosa di preziosissimo. In merito a questo, dicendo che nasco come regista osservando la documentazione dell'Archivio, mi riferisco in particolare allo stupore che mi ha generato il lavoro di Cecilia Mangini, autrice che non conoscevo prima d'allora. Per me è stata una folgorazione.

Mi sono anche chiesta molto spesso se nella mia scelta "tardiva" di essere regista c'è stato un condizionamento in questo senso e mi rispondo che probabilmente sì, e lo rivendico, mi aggrappo all'eredità delle mie madri per trovare il coraggio di dire qualcosa. E quindi insieme a Cecilia sono venute Alina Marazzi, di cui ho rivisto continuamente i film durante la gestazione di *In her shoes*; Costanza Quatriglio, che ne ha seguito tutte le diverse stesure ed è stata tra le prime a cui ho raccontato del soggetto di *Corpo a corpo*, il mio lungometraggio successivo; Alice Rohrwacher, che è stata presidentessa di giuria a Visione Italiane dove ho vinto una menzione speciale e con cui da allora ogni tanto mi confronto. Sono quattro donne che porto con me, ma è bellissimo essere consapevoli che quando stai scrivendo una storia, c'è qualcuna che l'ha fatto prima di te e che può darti consigli, dimostrando semplicemente che "da questa cosa ci sono passata." E anche io quando incontro ragazze più giovani che mi dicono di voler fare le registe, di scrivere, cerco sempre di aiutarle, di ricordar loro che si può fare. Si deve chiedere a chi ha provato prima, perché la storia delle donne e delle donne che fanno cinema dobbiamo scriverla.

Riusi in rete. Immagini, etica, social media

Marco Bertozzi

Resuscitare le tante immagini che compongono il nostro presente appartiene a quegli sguardi capaci di pescare dal passato una prospettiva carica di futuro. Normalmente lavoriamo su film nati dalle ceneri di altri film, da fondi abbandonati, da cineasti amatoriali, da sequenze orfane o da fotografie anonime: paesaggi centrifughi, di una rimessa in forma assieme psichica e collettiva, capace di scavare negli immaginari profondi della nostra storia. Ma sempre più spesso le pratiche del *found footage* coinvolgono immagini del contemporaneo, riciclate da una iconosfera ricca di suggestioni, e a rischio di facili appropriazioni, che abbraccia riusi dai social media, con sequenze recuperate da Vimeo, YouTube, Tik Tok... Si tratta di un ampliamento delle possibilità espressive al quale si accompagna una crescente necessità di riflessioni teoriche sul reimpiego delle immagini[1]. Attenzioni che investono anche istituzioni cinetecarie tradizionalmente dedite alla conservazione e valorizzazione del film in pellicola e che dalla transizione al digitale trovano evidenti connessioni con protocolli, piattaforme, riutilizzi di materiali in rete. Tra attitudini ludiche di appassionati smanettoni o riutilizzi condotti con consapevolezze filmico-sperimentali, questi ricicli impattano sull'esperienza audiovisiva contemporanea ridefinendo il campo etico-politico del nostro regime scopico. In particolare, quando la registrazione raffigura persone ed eventi reali, la possibilità di un uso improprio – in quanto non previsto dal creatore originale – può risultare un'appropriazione negativa, non ponderata, sino all'abuso. Allo stesso tempo, non tutti gli usi impropri sono necessariamente disonesti, o immorali, e in molti casi un nuovo utilizzo, non previ-

1. Ricordo l'approfondita analisi di Baron Jaimie, *Reuse, Misuse, Abuse. The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020, in cui l'autrice esamina una serie di film e video contemporanei che si appropriano di immagini e video preesistenti e tenta di teorizzare le loro implicazioni etiche.

sto dai primi creatori delle stesse immagini, ingenera interpretazione produttive, e pienamente legittime. Si tratta di riflessioni che, in una prospettiva storiografica di lungo respiro, si collocano a pieno all'interno di aspetti etici lungamente dibattuti da documentaristi e teorici del documentario[2].

In questo saggio, senza addentrarmi in disquisizioni giuridiche, cercherò di affrontare le tensioni etico-estetiche di pratiche del riuso in partenza dai social media, analizzando due film esemplari per il riuso di flussi iconici pescati in rete. Parto da un film presentato quest'anno al Festival Unarchive: *Manifesto*, del collettivo Angie Vinchito (2022), un'opera che ha suscitato forti dibattiti, sin dalle prime visioni tra i membri selezionatori del Festival. Un analogo dibattito avevo affrontato pochi mesi prima, quando mi trovavo in giuria all'Astra Film Festival di Sibiu, in Romania, dove nel 2023 il film era in concorso nella sezione "Central and Eastern Europe Competition". Al di là di alcuni aspetti legali – diritto alla privacy, diritto d'autore, leggi sulla tutela dei minori – il film pone una serie di stringenti quesiti etici. Angie Vinchito, pseudonimo di uno o più autori/trici, utilizza immagini estrapolate dagli account social di adolescenti russi rimontandole in un film importante, ma che potrebbe condurre a conseguenze impreviste, forse indesiderabili, per i giovani protagonisti. *Manifesto* è composto da video postati in INTERNET da ragazzi non sempre consapevoli delle implicazioni insite nel condividere immagini online. Nel film ogni frammento della loro quotidianità diviene oggetto di ripresa: dai rituali del risveglio alla relazione con i compagni di classe, dagli svaghi pomeridiani alle inquietudini adolescenziali, da momenti di prevaricazione degli adulti ad allarmi bomba o a tragici incidenti nelle scuole. Tra microviolenza privata ed evidente repressione pubblica, una generale "aria di crudeltà" aleggia sulle immagini, in una sorta di nonnismo intergenerazionale capace di installare mood negativi, serpeggianti anche nelle attività quotidiane. Come un ragazzo che inquadrando dall'alto i suoi genitori li condanna aspramente: "Ho aspettato abbastanza perché i miei genitori si inginocchiassero e chiedessero scusa per quello che hanno fatto. Avete distrutto la mia vita. Volon-

2. In merito, rimando ad alcuni testi in Comolli Jean-Louis, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta,* Donzelli, Roma 2006; Guy Gauthier, *Storia e pratiche del documentario,* Lindau, Torino, 2009.

tariamente. Ammettete quello che avete fatto? Siete pronti a chiedere scusa?". Il suo cellulare, come quello di tanti, diviene arma quotidiana: arma di difesa e di attacco, di sopravvivenza e di denuncia, in una parossistica e strisciante guerriglia documentale. Un nuovo, diffuso, "inconscio ottico digitale"[3], in grado di collegare spettri del passato al presente più mediatizzato – come la gigantografia del leader del Cremlino appesa in classe.

Lo spettatore è fortemente chiamato in causa, come nella sequenza finale, quando è lecito domandarsi come i registi abbiano rispettato e garantito la tutela delle immagini dei giovani protagonisti. Siamo immersi nel tragico barricamento di una ragazza e un ragazzo armati: sparano dalla finestra, con una noncuranza da playstation, mentre l'attesa delle forze militari, che certamente li stanerà con il massimo della pena, segna un tragico count-down, sino all'epilogo che solo in un film di finzione saremmo disposti ad accettare. Gabriele Ragonesi ricorda: "Oltre il cellulare, negli stirati minuti che precedono il ritorno delle nubi e il buio finale, i due ragazzi sembrano lievitare assieme al tempo della loro attesa, viaggiare su *sogni ultrasiderali* e *romantici*, arroccati in un'*onta* che la terribile contemporanea realtà non riesce a lasciare, nella camera abbassata ma rimasta accesa, *impunita*"[4].

Mentre la ripresa registra i loro ultimi momenti di vita ci chiediamo cosa stiamo osservando: da dove provengono quelle immagini? Perché i registi hanno scelto di mostrarcele? Non capiamo più se ci troviamo in un reality, in un film di finzione, in un documentario che non vorremmo mai vedere: emerge il problema etico di quanto sia giusto mostrare queste scene, i volti di tutti i ragazzi del film, le ripercussioni sulle vite di coloro che continueranno a vivere. D'altronde, proprio per evitare ripercussioni punitive e azioni legali il film iniziava con una precisazione: "Non è l'obiettivo di questo film incoraggiare alcun tipo di opposizione, inclusa quella di carattere

3. La definizione di inconscio ottico è di Walter Benjamin, nel suo celebre *Piccola storia della fotografia* (1931, per l'Italia si vede l'edizione illustrata, uscita con Skira, nel 2011). Si vedano anche: Bertelli Linda, «Osservazioni su l'inconscio ottico», in *Out out*, n. 372, 2016, pp. 133-156; per una contestualizzazione più ampia, si veda *Walter Benjamin. Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012.

4. Ragonesi Gabriele, *Manifesto. Delinquenti senza delitto,* postato il 05/12/2023, https://quinlan.it/2023/12/05/manifesto-2022-angie-vinchito/.

internazionale, e neanche incoraggiare azioni illegali, militari o di matrice terroristica o qualsiasi altra iniziativa possa compromettere l'ordine pubblico". Se la didascalia iniziale, così come lo pseudonimo utilizzato dal/dai registi, consente loro di tutelarsi, per i ragazzi ripresi non è esattamente la stessa cosa. Per un adolescente la confessione di un momento di vita, ancorché tragico, lasciato su un social come Tik Tok sembra restare confinata in un orizzonte generazionale, di condivisione empatica, in qualche modo protetta proprio dalla piattaforma mediale di riferimento: ma quanto è corretto riprendere questi materiali per farne un film e usarli per ampliarne la visione a tutto il mondo senza il consenso di coloro che appaiono? Come esporre le ferite adolescenziali in un contesto storico come quello della Russia contemporanea senza spettacolarizzare la violenza?

Da un lato potremmo dire che, grazie al film, conosciamo un importante spaccato sociologico sulla Russia contemporanea; ma dall'altro che le vite, non certo facili, di molti di questi adolescenti, continueranno a essere tali, o, forse, sempre più pericolose, proprio a causa del film. Perché l'idea che le immagini siano qualcosa di autorialmente e socialmente costruito non esclude il fatto che possano portare con loro l'impronta di vite reali, di disagi o di morti reali. Di qualcosa che resta appiccicato ai segni volatili del video o del fotogramma, nell'inemendabilità di alcuni atti inscritti nella visione. Implicazioni molteplici, per cui assumere bellamente l'interscambiabilità delle immagini – tanto è "solo" un film o tanto conta solo l'interpretazione – di alcune prospettive postmoderniste, rischia di avvalorare orizzonti puramente manipolatori, se non favolistici, del *found footage*. Nell'ipotesi peggiore, ironici collage visivi capaci di imbandire pseudorealtà televisive, costruite proprio per ottundere la riflessione sul reale: su quanto di tremendamente reale c'è nelle nostre esistenze, ben al di là delle nostre interpretazioni[5].

L'esposizione di vive alterità pescate nell'acquario iconico dei social dovrebbe permettere di andare oltre il desiderio dell'autore di realizzare un film di denuncia o sensazionalistico. Gli aspetti etici chiamati in causa da un'opera come *Manifesto*, confermano quanto le pratiche artistiche del *found footage*, laddove la presenza dell'altro resti sconosciuta, possano essere luogo di grande sperimentalità ma

5. Si veda Ferraris Maurizio, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009; Ferraris Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

anche di estrema problematicità. Perché un fulcro importante del rapporto tra senso etico e valore estetico sta proprio nella considerazione delle comunità in cui si opera; e, di riflesso, nella relazione che a partire da questo si riverbera nel ripensare il rapporto tra locale e globale, particolare e universale.

Prendiamo il secondo esempio, *of the North*, un *found footage* film del 2015 di Dominic Gagnon. Il lavoro esplora la vita degli Inuit, che vivevano nel Québec ben prima dell'arrivo dei coloni. Il titolo allude al celebre film di Robert Flaherty *Nanook of the North* (1921), pietra miliare della storia del cinema documentario, capace di raccontare la vita del protagonista Nanook e della sua famiglia, nelle condizioni estreme del Nord del Canada. Film sul quale sono state spese tante interpretazioni, tese a individuare il tipo di rapporto tra regista e attori sociali, la modalità documentaria utilizzata, gli aspetti antropologici o colonialisti in gioco[6]. *of the North* è un collage di sequenze recuperate dal web: purtroppo l'autore – francofono quebecchese – nel concentrarsi sulla postura sperimentale legata alle pratiche del *found footage*, rischia di ridicolizzare gli sconosciuti protagonisti del film, e l'intera cultura Inuit, attraverso l'utilizzo di numerose sequenze trash. Normalmente i pregiudizi sui nativi non mancano e il loro accesso al discorso pubblico è così ristretto che rappresentazioni come questa rischiano di confermare l'esiguo spazio della nostra immaginazione nei confronti dell'alterità. Non coinvolgendo i protagonisti nella creazione del film, non interpellando l'artista Tania Tagac, celebre cantante di gola inuit, nell'utilizzare canti da lei interpretati, non rispettando opinioni o desideri riguardo alla rappresentazione del popolo Inuit, il lavoro di Gagnon si adagia sullo stereotipo più triviale, quello di popoli senza cultura, ubriaconi, violenti. Nel film assistiamo a scene di autoctoni che vomitano, a violenze su animali, a scene con prostitute, in un montaggio più vicino a *Paperissima* che a *Nanook of the North*. Sintetizzando, la libertà dell'autore, la sua sperimentalità estetica, viene eretta insultando una alterità già ampiamente razzializzata.

Interessante l'articolo di Bruno Cornellier, che riflettendo sul furto estetico compiuto dal regista ai fine di una *jouissance* cinefila, si concentra poi sulle scuse avanzate dal principale festival di cinema

6. Scherffig Clara Miranda, *La rappresentazione dell'altro*, https://www.iltascabile.com/linguaggi/la-rappresentazione-dellaltro/, consultato il 9 settembre 2024.

documentario di Montréal, il RIDM, rilasciate nel 2016 in seguito alle vibranti proteste di tutta la comunità autoctona successiva alla proiezione del film l'anno precedente. Ecco la perdita di innocenza dei bianchi colonizzatori, lo smarrimento innanzi a una comunità divisa, la riduzione di consenso generalizzato in un mondo, e in un tempo, in cui i francofoni non possono più sentirsi gli unici emarginati del Québec: "Catturando ed esponendo una frattura attiva e sempre più ampia nelle fondamenta di una comunità già divisa, forse le scuse rivelano una certa perdita di innocenza: la scomparsa dell'apparenza di consenso all'interno e tra le istituzioni culturali. Chiedere scusa in questo caso particolare significa ritrovarsi smarriti, alla ricerca di risposte e nuove relazioni, mentre si è costretti a testimoniare l'illegittimità della propria dimora in una casa egemonica, una casa che sta finalmente iniziando a sembrare lontanamente inospitale, mentre i nativi arrivano e spalancano la porta a calci, rifiutandosi di lasciare andare ciò che era stato loro fin dall'inizio"[7].

Non entro ulteriormente nella polemica scaturita da una cospicua serie di interventi – dei quali ricordo quelli di André Habib su «Hors Champ» (2016), di Simon Galiero su «Panorama Cinéma» (2016), di Simon Labrecque e René Lemieux (2017) o di Nicolas Renaud nell'opera collettiva *Devoir de Mémoire* (2020)[8]. Ma il dibattito e le forti reazioni originate dal film non si comprendono se non si entra, ancora una volta, nello specifico della realtà canadese. *of the North* esce negli anni in cui il paese è protagonista delle due grandi inchieste nazionali tese a far luce sulle responsabilità delle violenze inflitte ai danni delle popolazioni autoctone: la *National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls*, avviata nel 2015

7. Cornellier Bruno, «Extracting Inuit: The *of the North* Controversy and the White Possessive», in *American Indian Culture and Research Journal*, 40 (4), 2016, p. 41. La traduzione è dell'autore.

8. Habib André, «Of The North. Positions», in *Hors Champ*, 2016, https://horschamp.qc.ca/article/positions; Galiero Simon, «Un peu à l'Ouest», in *Panorama Cinéma*, 2016, https://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=9&id=436; Labrecque Simon, Lemieux René, «L'affaire of the North: penser l'appropriation par la traduction», in *Trahir*, 2017, https://trahir.wordpress.com/2017/05/26/labrecque-lemieux-ofthenorth/, consultato il 23 agosto 2024; Renaud Nicolas, «L'art au temps du colonialisme au Québec. Le film of the North et la pièce Kanata», in Celis Leila, Hébert Martin (sous la direction de), *Devoir de Mémoire. Perspectives sociales et théoriques sur la vérité, la justice et la réconciliation dans les Amériques*, Les Presses de l'Université Laval, Laval 2020, pp. 45-67.

per individuare i responsabili della scomparsa di un gran numero di donne su cui la polizia non aveva mai investigato, a riprova della insignificanza e dell'oblio a cui erano relegate in quanto autoctone; e l'indagine istituita nel 2008, di pari passo alla Commissione di verità e riconciliazione, sulle *Residential Schools*, le ormai tristemente celebri scuole istituite dal 1920 in tutto il Canada e attive fino al 1996, per risolvere, una volta per tutte, il "problema degli indiani". Indagine che, a ondate successive, porta alla luce la deportazione di circa 150000 bambini autoctoni, strappati alle famiglie di appartenenza con l'obiettivo di "civilizzarli"[9], instillando loro un senso di inferiorità, spaesamento, inadeguatezza, e imponendo il divieto di parlare la lingua materna. Una sorte che, unitamente a violenze psicologiche, e a volte sessuali, avviava a una vita di totale emarginazione, in cui traumi irrisolti diventavano traumi intergenerazionali. I recenti ritrovamenti di resti umani sepolti nei terreni circostanti le *Residential Schools* – bambini morti, abusati, mai registrati, figli di un'umanità senza nome e senza diritti – hanno confermato la tragicità della vicenda, ennesimo atto di un genocidio culturale che ha costretto alle pubbliche scuse sia lo stato canadese, sia la chiesa cattolica e generato la mobilitazione di Papa Francesco, recatosi in Canada nel 2022.

Abbandonato il tranquillo posizionamento della visione bianca occidentale, sfumata la neutra analisi estetica di un film ritenuto sperimentale, risulta ancora esagerato parlare di appropriazione culturale in merito a *of the North*? Retorico definire politicamente scorretta l'allucinatoria visione dell'Artico rappresentata da Gagnon? Risulta accecata dalla *cancel culture* l'indignazione di migliaia di Inuit che si sono sentiti offesi dal film? Mi sembra si tratti di domande non retoriche, sintomatiche di un malessere di tutto il cinema: la difficoltà di rappresentare l'altro in un contesto coloniale, con questioni aperte come i diritti alle terre, mai restituite, la rivitalizzazione delle lingue delle Prime Nazioni, l'atroce eredità delle scuole residenziali e di altre forme di oppressione coloniale. Nel complesso, pensare al cinema, soprattutto al documentario e al *found footage* film, come

9. Rimando al report finale della Commissione: *Honouring the Truth, Reconciling for the Future. Summary of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, del 23 luglio 2015: https://irsi.ubc.ca/sites/default/files/inline-files/Executive_Summary_English_Web.pdf (8 giugno 2023).

movimenti artistici in grado di riattivare originali ponti di comprensione: in questo caso tra popolazioni autoctone e non autoctone, immaginando forme estetiche per una possibile, ancorché ardua, ricalibratura degli immaginari[10].

I corpi di cui si è appropriato Gagnon non sono un oggetto neutro, ma un corpo politico su cui sono iscritti i segni del genere, della sessualità, della classe, dell'etnia, oltre che delle ideologie e dei pregiudizi culturali. Ciò significa che quei corpi, divenuti oggetti di *of the North,* si offrono all'osservazione di un pubblico che ne decritta l'identità, sia politica che culturale. Ogni corpo reifica o contrasta un modo di essere, e apre ineludibilmente a questioni relative al privilegio, al diritto, al suo uso o manipolazione, alle dinamiche in cui è agito. Per questo il valore politico del riuso d'archivio, capace di sovrascrivere quello meramente estetico della presenza, esplode nell'importanza di dire "Io" e di dire "Noi" per i popoli che l'Occidente ha invisibilizzato. Sulla scia della lezione di Gayatri Spivak nel fondamentale *Can the subaltern speak?,* la domanda sul diritto di parlare nella sfera pubblica è imprescindibile nella ridefinizione dei ruoli di potere che caratterizzano le relazioni tra soggetti considerati subalterni[11].

L'ottica di chi contesta *of the North* non è certo quella di cancellare la storia quanto, piuttosto, il tentativo di allargarla, per immaginare narrazioni capaci di una maggiore inclusività. Proprio per questo il migliore esito di battaglie culturali come quelle in atto dai nativi nord americani non sta in una semplice "cancellazione" del passato – come spesso sbandierato dai detrattori di qualsiasi revisione della Storia – quanto nella riapertura ermeneutica di immaginari e convincimenti nati in altri periodi storici. Ecco la forza sovversiva del *found footage*: mentre chi difende la Storia in quanto tale crede all'eternità del potere, e alla immutabilità dei suoi simboli, la possibilità di guardare le immagini differentemente, in una miriade di modi

10. Per una prima disamina del cinema e del video di produzione autoctona rimando a Beverly Singer, *Wiping the War Paint off the Lens: Native American Film and Video,* University of Minnesota Press, Minneapolis 2001; e a Gerard Sophie, *Cinéastes autochtones. La souveraineté culturelle en action,* Warm, Laval 2019.

11. Spivak Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», in Grossberg Larry and Nelson Cary (edited by) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, Houndmills 1988, pp. 66–111; Id., *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues, edited by Sarah Harasym*, Routledge, London 1990, p. 11.

ogni volta diversi e da inventare, conferma la complessa dinamica sociale in cui sono inserite queste riflessioni[12].

L'impressione è che in chi difende unicamente la "libertà dell'autore", così come si è venuta a formare nell'Europa di qualche secolo fa, vi sia ancora la concezione di una sorta di supremazia spirituale, di pulpito dal quale creare ciò che si vuole, sganciati dalla complessità del mondo. La sacralità dell'autore, che tutto può dire e tutto può fare – e, a volte, più esagera e più si distacca dal corpo sociale e più viene osannato, come nel recente caso della banana di Cattelan pagata milioni di euro – è ancora al centro del sistema dell'arte occidentale e informa sguardi che non sono solo quelli di una destra nazionalista o di un centro conservatore ma anche quelli di parti di una sinistra arroccata su posizioni di strenua difesa identitaria.

Sembra banale, ma in un cinema di reimpiego e messa in discussione di stereotipi e presunti realismi, restano fondamentali alcune considerazioni che non minano la sacrosanta libertà dell'autore ma ne problematizzano la secolare supremazia spirituale e il distacco dal corpo sociale rappresentato. L'importanza di ottenere il consenso di chi si rappresenta; d'identificare le fonti del lavoro, dunque di studiare, informarsi, conoscere; di evitare manipolazioni che potrebbero presentare visioni ingannevoli dell'umanità coinvolta; nonché di condividere i risultati – estetici, economici, simbolici – con gli attori sociali e le comunità rappresentate: tutto ciò segna la messa in pratica di principi o valori che, con la loro definizione, indicano l'intenzione di non sfruttare l'alterità a proprio vantaggio. Dunque riconoscimenti simbolici e riconoscimenti reali, nell'idea di garantire che i soggetti siano trattati con rispetto e che i loro diritti e interessi siano tutelati durante il processo di produzione e distribuzione del documentario.

Se l'etica della rappresentazione è un'etica del corpo[13], il limite della rappresentazione di film come *Manifesto* o *Of the North* è essere pensata indipendentemente dalla sua incorporazione, e indipendentemente dalla relazione con l'altro. Quando, invece, la relazione

12. Su questi temi è in uscita il libro scritto con Daniela Sacco *Immaginari incarnati. Appropriazioni culturali tra cinema e arti dal vivo*, Quodlibet, Macerata 2024.

13. Sanchez José Antonio, «Etica della rappresentazione», in *Stratagemmi*, 35 (2017), pp. 55-74; dello stesso autore si veda anche: *The body of others. Essays on ethics and representation*, Methuen Drama, Bloomsbury, London 2022.

con l'altro è riconosciuta come prioritaria, lo schema che oppone l'osservatore all'osservato viene meno, e il riconoscimento identitario si dà piuttosto nell'incontro, nella relazione tra soggetti[14]. Una soggettività che richiede epistemologie diverse, nella continua negoziazione tra l'io individuale e il noi collettivo: e che, non a caso, nella protesta degli Inuit contro il *found footage* di Gagnon, emerge da culture dove il senso della comunità è prioritario nel regolare le relazioni tra singoli. Per questo molte delle riflessioni decoloniali più mature arrivano dall'esterno dell'Europa, in particolare dal pensiero nord-americano, australiano o latino-americano, laddove i genocidi culturali del passato riaffiorano con forza e contribuiscono alla decostruzione del pensiero occidentale e allo smantellamento della sua posizione dominante rispetto agli altri saperi. In questo orizzonte, l'uso e il riuso di immagini prodotte dai social network comportano riflessioni che valicano ampiamente l'ambito cinematografico del *found footage*. E coinvolgono orizzonti del pensiero all'avanguardia di più vasti processi estetico-politici, capace di introdurre scarti, sperimentalismi e innovazioni in grado d'innovare vasti territori del pensiero, della politica, delle arti. Per questo l'interesse eminentemente cinefilo rispetto ai due film analizzati rischia di liquidare superficialmente controversie ben più vaste, legate a manifestazioni di comunità "marginali" – nel nostro caso gli adolescenti russi, o il popolo Inuit. Nell'indistinta accusa di militantismo di bassa lega o di esagerazioni del *politically correct* sta solo l'indisponibilità culturale all'approfondimento e alla uscita dalla comfort-zone di un pensiero autocentrato, in storica difficoltà nel comprendere le profonde dinamiche in gioco della cultura contemporanea.

14. Si tratta di una soggettività a cui si appella Diana Taylor per riportare alla presenza chi è stato invisibilizzato. Taylor Diana, *¡Presente!: The Politics of Presence*, Duke University Press, Durham 2020.

La proprietà intellettuale come un modello "glam"?

Fiona Macmillan

Introduzione

Il titolo di questo contributo è uno di quei giochi di parole che non possono essere tradotti. In inglese "glam" è un'abbreviazione colloquiale o gergale di "glamorous", che significa "affascinante", "elegante", o anche "seducente". Però, nel contesto attuale, è anche un acronimo per un settore, il settore di "galleries, libraries, archives and museums" – cioè "gallerie, biblioteche, archivi e musei". Visto che non è facile trovare un acronimo adatto in italiano, restiamo con quello di GLAM – non solo perché questo settore è affascinante, elegante e seducente, ma anche perché i problemi del settore sono in grande parte traducibili, soprattutto in relazione all'utilizzo della proprietà intellettuale per gestire l'accesso alle collezioni. La pressione per l'uso del concetto delle proprietà privata nella forma della proprietà intellettuale in questo settore viene da tante fonti. In parte è una conseguenza della pressione economica in costante aumento sul settore. Prive dei fondi pubblici, le istituzioni GLAM vedono i diritti di proprietà intellettuale come un modo per estrarre valore economico dal proprio patrimonio. Però è anche seducente per il settore GLAM per altri motivi. Tra i quali c'è il fatto che la proprietà intellettuale offre la possibilità di controllare l'uso dei materiali conservati nelle istituzioni GLAM. Con questo tipo di controllo le istituzioni sperano di affrontare meglio le sfide della digitalizzazione – sia quelle della digitalizzazione degli oggetti materiali del patrimonio culturale, sia quelle degli oggetti del patrimonio culturale "nati" in forma digitale. Poi c'è la questione dell'uso dell'intelligenza artificiale, rispetto alla quale il settore non è ben preparato e rispetto alla quale la proprietà intellettuale sembra offrire possibili soluzioni.

Utilizzando come un caso di studio il cosiddetto "Nefertiti Hack", questo capitolo si sofferma sulla questione dell'utilità del modello della proprietà intellettuale come modalità di gestire i materiali custoditi

nelle istituzioni del settore GLAM. Prima di esaminare il "Nefertiti Hack", però, il capitolo considera cinque punti concettuali pertinenti alla questione del ruolo della proprietà intellettuale in questo contesto. Questi punti sono: primo, la differenza tra gli artefatti materiali e le rappresentazioni digitali di tali artefatti archiviati nella banca dati dell'istituzione; in secondo luogo, la differenza tra i materiali analogici e i nativi digitali; in terzo luogo, il ruolo dell'intelligenza artificiale nella produzione culturale; in quarto luogo, l'impatto della normativa europea sul diritto d'autore sulla gestione dei dati digitali; in quinto luogo, la posizione post-coloniale delle istituzioni GLAM.

I materiali analogici e le loro rappresentazioni digitali

È ormai pratica comune per le istituzioni GLAM digitalizzare almeno una parte, se non tutte, le loro collezioni. Questa pratica sembra essere iniziata con la preoccupazione per la conservazione degli oggetti fragili. Ma ora ha assunto una vita propria, guidata da una vasta gamma di motivazioni. Tra queste motivazioni ci sono la conservazione, la documentazione delle collezioni del settore GLAM, l'ampliamento dell'accesso e il desiderio, da parte di questo settore generalmente a corto di soldi, di aumentare le entrate controllando i diritti di proprietà intellettuale per riprodurre versioni digitali degli oggetti nelle loro collezioni.

È ovvio da tanti punti di vista che c'è una differenza significativa tra gli oggetti/artefatti analogici e le rappresentazioni digitali di tali artefatti, archiviati nella banca dati dell'istituzione. Dal punto di vista del diritto della proprietà intellettuale queste due cose sono completamente diverse. In particolare, i titolari dei diritti – se esistono i diritti – sono diversi. In tanti casi non ci saranno i diritti di proprietà intellettuale negli oggetti analogici custoditi nelle istituzioni GLAM perché sono troppo vecchi. Però nei casi, per esempio, delle biblioteche e delle pinacoteche d'arte moderna potrebbe accadere che ci siano i diritti di proprietà intellettuale negli oggetti analogici con titolari diversi da quelli che detengono i diritti nelle versioni digitali. In Italia c'è un'ulteriore complicazione legale, che viene dal codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004[1]. Questo codice

1. D.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, art. 107-108; D.l. 31 maggio 2014, n. 83 convertito

prevede che il ministero dei Beni e le attività culturali ha il diritto di controllare le riproduzioni delle immagini fotografiche dei beni culturali pubblici, compresi quelli detenuti nelle istituzioni GLAM, per finalità commerciali[2]. Questo diritto funziona in un modo analogo al diritto d'autore di proprietà statale[3].

Nonostante la legge consideri l'artefatto analogico e le sue rappresentazioni digitali come cose diverse, riconosce che esiste anche un rapporto tra i due. L'importanza di questo rapporto è ancora più evidente dal punto di vista politico, etico, estetico e anche pratico , dal momento che instaura una netta connessione tra gli artefatti analogici e le rappresentazioni digitali. Derrida ci dice per esempio che ogni rappresentazione di una cosa è anche una "ri-presentazione" della cosa stessa[4]. Quindi possiamo dire che la digitalizzazione crea un nuovo oggetto, ma non crea solo un nuovo oggetto, crea anche una nuova vita per l'oggetto rappresentato. Nel contesto del patrimonio detenuto nelle istituzioni GLAM, il legame tra gli oggetti tangibili e quelli digitalizzati fa sì che il rispetto dovuto agli oggetti tangibili debba essere accordato anche alle loro versioni digitalizzate. È possibile che si verifichino danni a questo collegamento e a entrambi gli oggetti se le condizioni di utilizzo, accesso e controllo dei due oggetti sono diverse. Allo stesso tempo, il fatto che la versione digitalizzata sia un nuovo oggetto giuridico la rende vulnerabile alla separazione dall'oggetto tangibile che rappresenta. Come già notato, un modo in cui questa separazione può avvenire è attraverso la creazione di un nuovo diritto d'autore per la versione digitalizzata. Ma per ottenere la separazione tra i due oggetti non è necessaria una rivendicazione del diritto d'autore. È sufficiente che le decisioni curatoriali su di essi siano prese secondo criteri che non rispettino il significato intrinseco del legame.

---

nella l. 29 luglio 2014, n. 106; L. 4 agosto 2017, n. 124.

2. Per la storia di questa legge, si veda Modolo Mirco, «Il canone di concessione sulle riproduzioni di beni culturali pubblici (1892-2023): un profilo storico-critico», in *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, a cura di Manacorda Daniele e Modolo Mirco, Pacini Editore, Pisa 2023.

3. Modolo Mirco, *ivi*; inoltre Resta Giorgio, «Le immagini dei beni culturali pubblici: una nuova forma di proprietà?», in Manacorda e Modolo, op.cit.

4. Derrida Jacques, *The Paper Machine*, Stanford University Press, Stanford 2005, trad. B Bowlby.

I materiali analogici e i "nati" digitali

Esiste, tuttavia, un'altra categoria di oggetti digitali custodita nelle istituzioni GLAM, che è in continua crescita. Questa è la categoria di cose che nascono digitali, senza avere mai avuto un analogo materiale. La diffusione di questo tipo di patrimonio digitale è variabile nel settore GLAM. Forse è meno presente negli archivi e più nelle biblioteche. È probabile che le gallerie, in particolare quelle d'arte moderna, ne abbiano una parte. I musei utilizzano sempre più nuovi oggetti digitali per contestualizzare altri oggetti in loro possesso.

Ovviamente queste cose nate digitali non sono rappresentazioni di oggetti analogici e quindi non comportano la necessità di rispettare il legame tra versione analogica e versione digitale. Tuttavia implicano questioni relative alla custodia di oggetti del patrimonio su cui potrebbero esistere diritti di proprietà intellettuale. In particolare, le istituzioni GLAM devono gestire una gamma diversificata di possibili titolari di diritti di proprietà intellettuale. Inoltre, devono prendere decisioni sulla loro gestione che riflettano le funzioni politiche, etiche, estetiche e pratiche di queste istituzioni e che le distinguano dalle imprese commerciali.

Il ruolo dell'intelligenza artificiale nella produzione culturale

Una volta gli artefatti recenti, custoditi nelle istituzioni – per esempio i libri, i documenti e altre cose scritte; i quadri, i disegni, le sculture; le registrazioni, sia audio sia audiovisive – erano almeno per un periodo soggetti ai diritti della proprietà intellettuale. Spesso accade che anche i documenti nati digitali siano protetti dai diritti di proprietà intellettuale. Però andiamo velocemente verso un mondo in cui opere di tutti questi tipi – materiali e immateriali, digitalizzate e nate digitali – vengono realizzate dall'intelligenza artificiale. La tendenza giuridica finora suggerisce che le cose realizzate così non siano soggette a diritti della proprietà intellettuale perché questi diritti proteggono solo le opere realizzate da autori umani[5]. Quindi ci

5. Per un esempio importante di questa tendenza, si veda *Thaler v Perlmutter*, US District Court (Columbia), 18 August 2023 (attualmente oggetto di ricorso alla Court of Appeal for the District of Columbia).

sono gli artefatti che possono essere soggetti a diritti della proprietà intellettuale e altri che non hanno alcun rilevante regime di protezione proprietaria. Tuttavia, l'assenza di un regime proprietario non significa che le istituzioni GLAM possano evitare decisioni sulla gestione, l'accesso e l'uso di questi artefatti materiali e immateriali.

La gestione dei dati digitali nell'Unione Europea

Per le istituzioni GLAM nell'UE, la Direttiva 2019/790 sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale impone alcune restrizioni, obblighi e scelte in relazione all'uso dei diritti di proprietà intellettuale. Nel presente contesto ci sono due punti di particolare interesse. In primo luogo, l'articolo 14 della Direttiva dovrebbe impedire l'uso della proprietà intellettuale per limitare l'accesso e l'uso delle versioni digitali di opere d'arte visiva che non sono più soggette alla protezione del diritto d'autore. Questa restrizione è una conseguenza della prima parte dell'articolo 14, che prevede che "alla scadenza della durata di protezione di un'opera delle arte visive, il materiale derivante da un atto di riproduzione di tale opera non sia soggetto al diritto d'autore o a diritti connessi". Però c'è una qualificazione alla protezione nell'articolo 14 che dice effettivamente che l'articolo non si applica quando il materiale risultante di un atto di riproduzione "sia originale nel senso che costituisce una creazione intellettuale propria dell'autore". Qui siamo in un circolo vizioso perché non è chiaro se una foto, anche digitale, di un'opera d'arte visiva, non sia "una creazione intellettuale propria dell'autore". Anzi l'idea – una volta molto contenziosa – che una foto può essere un'opera soggetta al copyright nasce proprio dall'accettazione del concetto che una foto possa essere una creazione intellettuale del proprio autore. Quindi chissà come funzionerà l'articolo 14 – anche se l'intenzione sembra abbastanza chiara.

La Direttiva è importante anche per il settore GLAM, perché crea alcune eccezioni alla violazione del diritto d'autore in relazione all'uso dei dati digitali. L'articolo 3 prevede eccezioni per "le riproduzioni e le estrazioni effettuate da organismi di ricerca e istituti di tutela del patrimonio culturale ai fini dell'estrazione, per scopi di ricerca scientifica, di testo e di dati da opere o altri materiali cui essi hanno legalmente accesso". L'uso di questa eccezione è soggetto al requisito che le copie effettuate nel processo di estrazione di testi o

di dati "sono memorizzate con un adeguato livello di sicurezza e possono essere conservate per scopi di ricerca scientifica". Questa disposizione crea obblighi per le istituzioni che hanno estratto testi o dati da altre fonti. L'articolo 4, invece, rende il patrimonio digitale disponibile per il processo di estrazione di testi e dati, a meno che i titolari dei diritti non abbiano scelto di riservarsi questo diritto. Di conseguenza, le istituzioni GLAM con patrimoni digitali potrebbero scegliere di limitare l'estrazione di testo e dati in relazione a determinate cose. Come suggerito nella discussione seguente, che tratta la questione delle copie digitali del patrimonio postcoloniale delle istituzioni GLAM, si potrebbe ad esempio prendere la decisione di limitare l'estrazione digitale da tali copie, inclusa l'estrazione mediante algoritmi nei processi di intelligenza artificiale. Tuttavia, come sostenuto anche di seguito, tale decisione dovrebbe essere presa solo in consultazione con la comunità di origine interessata.

La posizione post-coloniale delle istituzioni GLAM

Nel Nord del Mondo (in senso geopolitico) – "the Global North" – le istituzioni del settore GLAM custodiscono – o se si preferisce, detengono – tanti manufatti e documenti arrivati o aggregati durante il periodo coloniale, che non sono strettamente "le nostre" e/o che sono soggette a richieste di ritorno al luogo di origine. Infatti, un altro, e sempre più importante, motivo per la digitalizzazione del patrimonio delle istituzioni GLAM, in particolare dei musei, è stato il numero crescente di richieste da parte di parti del mondo postcoloniale per la restituzione di beni culturali trasferiti nei musei delle potenze imperiali durante il periodo coloniale. Questo tipo di rivendicazioni sono state oggetto del cosiddetto Rapporto Sarr-Savoy del 2018, commissionato dallo Stato francese, che ha preso in considerazione le richieste degli Stati africani per la restituzione di oggetti di origine africana conservati nei musei francesi[6]. Il Rapporto raccomandava che questi elementi venissero restituiti, ma raccomandava anche che fossero digitalizzati e che le immagini e i

6. Sarr Felwine e Savoy Bénédicte, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain: Vers une nouvelle éthique relationnelle (Rapporto sulla restituzione del patrimonio culturale africano: Verso una nuova etica relazionale)*, Paris 2018.

documenti risultanti fossero resi liberamente e apertamente disponibili online.

Le raccomandazioni del Rapporto su digitalizzazione e accesso online sono oggetto di una risposta, scritta da Pavis e Wallace e firmata da 108 esperti del settore, in cui vengono sollevati numerosi argomenti contro tali raccomandazioni[7]. In primo luogo, la risposta attira l'attenzione sul fatto che le raccomandazioni del Rapporto comportano la restituzione del patrimonio tangibile "pur mantenendo il controllo sulla generazione, presentazione e gestione del patrimonio culturale digitale dell'Africa per le generazioni a venire"[8]. In secondo luogo, attira attenzione sulla contestata validità delle rivendicazioni di proprietà intellettuale sui materiali del patrimonio digitalizzato. Mette in guardia contro un approccio discriminatorio nei confronti di tali materiali, osservando che quasi nessun patrimonio culturale digitale di origine francese è ad accesso libero. Di conseguenza, si sostiene che "il governo francese dovrebbe astenersi dall'assumere qualsiasi posizione che crei un doppio standard richiedendo che il patrimonio culturale africano sia digitalizzato e reso disponibile quando le stesse richieste non vengono avanzate alle proprie istituzioni nazionali"[9]. In terzo luogo, la risposta sostiene che le decisioni relative alla digitalizzazione dei beni culturali e all'accesso alle versioni digitalizzate, che "influiscono sul modo in cui il patrimonio può essere rappresentato, preservato e ricordato", sono decisioni che riguardano le comunità di origine. A questo proposito, la risposta sottolinea il modo in cui la digitalizzazione invoca il concetto di paternità del diritto d'autore in una nuova veste, implicando "la capacità di appropriarsi simbolicamente e controllare la conoscenza, la personalità e l'oggettività incarnate nell'oggetto materiale"[10]. Infine, la risposta richiama l'attenzione sull'importanza di una politica coerente nei confronti del trattamento di tutte le forme di patrimonio culturale e beni culturali: tangibile, immateria-

7. Pavis Mathilde e Wallace Andrea, *Response to the Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials* (25 marzo 2019), https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3378200, u.c. 17/10/2024.

8. Pavis e Wallace, n 7 sopra, "Executive Summary" (traduzione mia).

9. Pavis e Wallace, n 7 sopra, "Executive Summary" (traduzione mia).

10. Pavis e Wallace, n 7 sopra, sezione 2 (traduzione mia).

le, archivistico, digitale[11]. Come osserva la risposta, ciò è essenziale per qualsiasi autentico tentativo di decolonizzare le istituzioni culturali. Restituire gli oggetti materiali, mantenendo il controllo sulla loro seconda vita immateriale, soprattutto in un mondo che si nutre continuamente di immagini trasmesse digitalmente, sembra essere meno – o addirittura peggio – di una mezza misura.

Il "Nefertiti Hack"

A questo punto, per fare luce su questi temi, passiamo alla considerazione del caso del "Nefertiti Hack". In questo caso, due artisti tedeschi, Nora Al-Badri e Jan Nikolai Nelles, hanno realizzato un'esatta copia tridimensionale della testa di Nefertiti, un artefatto analogico conservato al Neues Museum di Berlino e oggetto di richieste di restituzione da parte del governo egiziano. Gli artisti hanno organizzato una cerimonia di restituzione durante la quale la testa copiata venne accolta dalla comunità di origine con, così raccontano gli artisti, grande gioia[12]. Il Neues Museum, invece, si è mostrato molto meno entusiasta di questa svolta degli eventi. La testa di Nefertiti era stata copiata digitalmente dal museo e i dati risultanti non erano ad accesso libero. Il Neues Museum, e altri, hanno sollevato la possibilità che i suoi diritti di proprietà intellettuale su questi dati digitali fossero stati violati dagli artisti. È stato ammesso che la copia è stata effettuata utilizzando dati digitali, ma è stata controversa la modalità con cui i dati sono stati ottenuti. Gli artisti hanno affermato di avere ottenuto i dati, non hackerando e copiando i dati digitali bloccati del Neues Museum, ma utilizzando uno scanner digitale nascosto per ottenere i dati direttamente dalla testa di Nefertiti esposta nel museo. Sebbene la testa originale di Nefertiti non fosse, ovviamente, soggetta ad alcuna tutela dei diritti di proprietà intellettuale, sembra relativamente chiaro che la scansione era contraria al contratto di ingresso nei locali del museo – e gli artisti apparentemente lo sape-

11. Si veda anche Pavis Mathilde, «ICH and Safeguarding: Uncovering the Cultural Heritage Discourse of Copyright», in *Research Handbook on Contemporary Intangible Cultural Heritage: Law and Heritage*, a cura di Charlotte Waelde, Catherine Cummings, Mathilde Pavis e Helena Enright, Edward Elgar 2018.

12. The Other Nefertiti - Aksioma, u.c. 22/10/2024.

vano e per questo motivo hanno effettuato la scansione camuffando ciò che stavano facendo. Alla fine, il Neues Museum non è stato in grado di sostenere l'affermazione secondo cui i suoi dati proprietari erano stati utilizzati e, di conseguenza, che i suoi diritti di proprietà intellettuale erano stati violati[13]. Dopo la restituzione in Egitto della testa copiata, gli artisti hanno reso disponibile il file contenente le informazioni digitali sotto una licenza Creative Commons. Come risultato delle loro azioni, la testa di Nefertiti divenne parte della cultura del remix (occidentale), generando molte riappropriazioni dell'immagine di Nefertiti in una varietà di forme.

Questo caso solleva una serie di domande importanti. Dovrebbero essere questioni legali, ma qui c'è un grosso buco (o un certo numero di buchi) legislativo. Invece, le domande sono diventate questioni etiche alle quali dobbiamo rispondere nella speranza che alla fine la legge si allinei alla posizione etica. Non si tratta solo di domande sulla posizione e sulla responsabilità del museo, ma anche sulla responsabilità degli artisti nei loro rapporti con l'originale e la replica della testa di Nefertiti. Per quanto riguarda il museo, le questioni sollevate sono: (ovviamente) la testa di Nefertiti dovrebbe essere custodita/tenuta nel Neues Museum? Ha il diritto (etico) di fare una copia digitale della testa? Ha il diritto (etico) di controllare la copia digitale, cioè di controllare l'accesso e l'utilizzo dei dati utilizzando i diritti di proprietà intellettuale? Ha il diritto (etico) di controllare la realizzazione di altre copie, o digitali, o analogiche di artefatti custoditi che non sono soggetti ad alcun diritto di proprietà intellettuale, ma magari soggetti a diritti culturali? Per quanto riguarda gli artisti, hanno il diritto (sempre etico) di fare una copia digitale della testa? Hanno il diritto di realizzare una versione/copia analogica? Forse, soprattutto, hanno il diritto di rendere disponibile a tutti il file contenente le informazioni digitali sotto una licenza Creative Commons?

Osservando innanzitutto la posizione del museo, le domande sulla sua etica iniziano con il fatto che detiene e controlla una parte decontestualizzata del patrimonio culturale egiziano, rimosso durante il periodo coloniale. Ovviamente non è certo il solo in questo senso. I musei del mondo occidentale sono pieni di questo genere di cose e questo è oggetto di un appassionato dibattito. Coloro che difendono

13. La denuncia di inadempimento contrattuale rispetto alle attività svolte nei locali fisici del museo sembra non essere andata da nessuna parte in questa occasione.

la posizione di questi musei si affidano a un discorso cosmopolita di democratizzazione, secondo il quale queste vaste collezioni di artefatti culturali provenienti da tutto il mondo vengono messe a disposizione di un pubblico più ampio. Questo discorso è associato sia all'idea del "museo enciclopedico"[14] sia ai concetti dell'UNESCO di patrimonio culturale dell'umanità e di diversità culturale[15]. Fornisce anche le basi dei principi del movimento OpenGLAM. Nella loro bozza attuale, il primo paragrafo di questi principi dice:

> Gallerie, biblioteche, archivi e musei hanno un ruolo fondamentale nel **sostenere il progresso della conoscenza dell'umanità**. Sono i **custodi del nostro patrimonio culturale** e nelle loro collezioni custodiscono la **testimonianza dell'umanità**[16].

Il concetto di "museo enciclopedico" è, tuttavia, fortemente contestato. In particolare, è considerata una giustificazione poco convincente per conservare il patrimonio di altre culture che è stato ricollocato nei musei occidentali[17]. E, nel contesto di questo discorso, nel 2020 la testa di Nefertiti è stata inserita dalla rivista *TIME* come uno dei "Top 10 Plundered Artifacts" del mondo[18]. In ogni caso, non è affatto chiaro se l'approccio del Neues Museum fosse allineato con la versione del "museo enciclopedico" prevista dai principi OpenGLAM. Questo perché, come parte integrante di questo approccio cosmopolita che vede l'intero patrimonio culturale mondiale come appartenente a tutti, questi principi abbracciano anche l'idea di accesso aperto ai dati digitali delle istituzioni GLAM:

---

14. Si veda, per esempio, MacGregor Neil, «To Shape the Citizens of that Great City, the World», in *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate Over Antiquities*, a cura di James Cuno, Princeton University Press 2009.

15. Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, 2005; Convenzione per la salvaguardia del Patrimonio Culturale Intangibile, 2003.

16. OpenGLAM Principles, u.c. 23/10/2024 (traduzione mia, grassetto come nell'originale).

17. Si veda, per esempio, Simpson Moira G., *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, Routledge 2001); Vrdoljak Ana Filipa, *International Law, Museums and the Return of Cultural Objects*, Cambridge University Press 2008; Waxman Sharon, *Loot: The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World*, Henry Holt 2008.

18. Complete List - Top 10 Plundered Artifacts - *TIME*, u.c. 23/10/2024.

> INTERNET offre alle istituzioni del patrimonio culturale un'opportunità senza precedenti di **coinvolgere il pubblico globale** e rendere le loro collezioni più **visibili** e **connesse** che mai, consentendo agli utenti non solo di **godere** delle ricchezze delle istituzioni della memoria del mondo, ma anche di **contribuire**, **partecipare** e **condividere**.

Riteniamo che le istituzioni culturali che adottano misure per rendere accessibili le proprie collezioni e i propri metadati trarranno vantaggio da queste opportunità[19].

La posizione degli artisti nel caso della Testa di Nefertiti è più in linea con i principi OpenGLAM. Il loro atto di resistenza sembra essere diretto sia al trasferimento della Testa di Nefertiti in un museo in Germania, sia all'uso della proprietà intellettuale da parte del museo per chiudere l'accesso alla versione digitale dell'artefatto. Di conseguenza, sembra che abbiano deciso che fosse accettabile scansionare questo artefatto, farne una replica e rendere disponibile il file contenente le informazioni digitali sotto una licenza Creative Commons. Come risultato delle loro azioni, la Testa di Nefertiti divenne parte della cultura del remix (occidentale), generando molte riappropriazioni dell'immagine di Nefertiti in una varietà di forme. Non è chiaro, però, se sia stata considerata la possibilità che questi possano essere anche atti di appropriazione neocoloniali e possano offendere la dignità del patrimonio culturale e della sua comunità di origine. Forse, in questo caso, la comunità di origine è stata coinvolta fin dall'inizio nelle attività degli artisti. Il fatto riportato che la replica, opportunamente invecchiata, sia stata accolta con gioia dalla comunità di origine potrebbe conferire legittimità anche ex post facto. Tuttavia, in generale, l'idea che artisti con sede nelle comunità occidentali intraprendano tali azioni senza la partecipazione attiva fin dall'inizio della comunità di origine sembra eticamente problematica. Se è così, allora può darsi che le risposte da parte delle istituzioni GLAM per proteggere i dati digitali ottenuti da, o associati a, beni culturali di altre comunità può essere intesa come protettiva se intrapresa in consultazione con le comunità di origine. Allo stesso tempo, sembra relativamente chiaro che la tutela della proprietà intellettuale che il Neues Museum, nel caso della Testa di Nefertiti,

19. OpenGLAM Principles, u.c. 23/10/2024 (traduzione mia, grassetto come nell'originale).

affermava di avere in relazione ai suoi dati digitali, non era motivata da queste preoccupazioni.

Conclusione: un atto di resistenza?

Quando critichiamo l'uso dei diritti di proprietà intellettuale per chiudere l'accesso e l'uso dei dati detenuti dalle istituzioni GLAM – quando contempliamo il tipo di atti di resistenza alla chiusura dei diritti di proprietà intellettuale intraprese dagli artisti nel caso del Nefertiti Hack – allora dobbiamo distinguere tra due situazioni. In sostanza dobbiamo chiederci se stiamo parlando del nostro patrimonio culturale o del patrimonio culturale di altre comunità. Se parliamo del patrimonio culturale di altre comunità, dobbiamo chiederci se tali atti equivalgono a riappropriazioni neocoloniali del patrimonio in questione.

Nonostante la sua attrattiva come mezzo per resistere al potere dei diritti di proprietà intellettuale sui dati digitalizzati, l'impegno per l'accesso aperto è anche intrecciato con i valori e le priorità occidentali. L'imposizione sconsiderata di questi valori sul patrimonio culturale non occidentale serve semplicemente a perpetuare la mentalità coloniale che ha portato al trasferimento di grandi quantità di patrimonio culturale di altri popoli nei musei "enciclopedici" dei "maestri imperiali". Il punto qui non è demonizzare i discorsi di democratizzazione in relazione al patrimonio culturale, o in relazione all'impegno dell'UNESCO per un concetto di patrimonio comune dell'umanità. Tuttavia, entrambi questi aspetti devono essere considerati alla luce del ruolo del patrimonio culturale come parte di un processo sociale e politico in un mondo segnato da estremi squilibri di potere e grandi disuguaglianze. Non dovrebbe essere trascurata l'ipocrisia di utilizzare questo concetto per perpetuare squilibri di potere che continuano a creare grandi differenze nelle circostanze politiche, culturali e materiali di coloro che rientrano nel suo ambito di definizione. I discorsi sulla democrazia hanno poco spazio di manovra in tali circostanze. Anche se si accetta un tipo di discorso di democratizzazione che si concentra sullo scambio e sulla comprensione culturale, invece che sull'appropriazione indebita di cultura, sembra improbabile che ciò possa essere raggiunto digitalizzando e rendendo disponibile il patrimonio culturale di altri popoli senza il loro consenso e la loro partecipazione attiva.

La digitalizzazione del patrimonio culturale di altri popoli da parte delle istituzioni GLAM occidentali è sempre una strategia potenzialmente problematica, indipendentemente dal fatto che la versione digitalizzata sia conservata ad accesso chiuso o aperto. In particolare, va notato che restituire l'oggetto materiale alla sua comunità d'origine mantenendo il controllo di una versione digitalizzata è dare con una mano e prendere con l'altra e, alla fine, corre il serio rischio di essere un'operazione essenzialmente post- strategia coloniale di controllo. È difficile vedere come la digitalizzazione del patrimonio culturale di altri popoli senza il loro consenso e la loro partecipazione non sia altro che un'appropriazione indebita neocoloniale di quel patrimonio. Si tratta di un'appropriazione indebita che può creare nuovi diritti di proprietà intellettuale nell'appropriatore - diritti che esistono indipendentemente dal fatto che vengano rivendicati o meno. L'illegittimità di questa appropriazione indebita diventa ancora più grave laddove i diritti di proprietà intellettuale vengono esercitati per chiudere l'accesso e consentire lo sfruttamento della versione digitale per produrre entrate per l'istituzione GLAM in questione. Tuttavia, è anche vero che aprire l'accesso alla versione digitale non facendo rispettare i diritti di proprietà intellettuale, rende il patrimonio di altri popoli vulnerabile a tipi di utilizzo che possono essere per loro inaccettabili per una serie di ragioni – ma, in particolare, perché è loro diritto decidere come e quando il loro patrimonio venga utilizzato da altri.

D'altra parte, quando parliamo del nostro patrimonio, resistere alla chiusura e alla mercificazione consente a tutti noi di realizzare il diritto di partecipare al nostro patrimonio e alla vita culturale della nostra comunità. Nel contesto del nostro patrimonio culturale, questa linea di ragionamento favorisce la digitalizzazione come strategia per aumentare la partecipazione della comunità al processo di creazione del patrimonio culturale, ma si oppone alla separazione dell'oggetto digitale dalla sua versione materiale attraverso l'imposizione di restrizioni sulla proprietà intellettuale. Ne consegue che, in relazione al nostro patrimonio "nato digitale", anche le restrizioni sulla proprietà intellettuale sull'accesso e sull'uso sono inappropriate[20].

20. Si veda *Open Up Museums! Prospects and Challenges of Accessibility, Diversity and Inclusion*, a cura di Giulia Dore e Marta Arisi, Ledizioni 2024.

Born Digital: quali archivi per le immagini del presente?

Vittorio Iervese

Nel 1990 il grande regista francese Chris Marker avviò un'intensa e assidua corrispondenza con il programmatore Roger Wagner, che continuerà fino agli ultimi anni di vita di Marker. Fu proprio quest'ultimo a contattare Wagner, il quale nel 1989 aveva lanciato la prima versione di un software per la creatività digitale chiamato "HyperStudio 1.0 for the Apple IIGS". Nella loro corrispondenza, Marker e Wagner discussero delle potenzialità di quello strumento, di come migliorarlo e di come adattarlo alle nuove forme espressive che il mondo digitale avrebbe richiesto e contribuito a produrre[1]. Marker era entusiasta di HyperStudio che descrisse come: "Il più fantastico strumento di creazione che abbia mai avuto da quando ho imparato a scrivere"[2], tanto da usarlo dagli anni '90 in poi per le sue installazioni come *Zapping Zone* o *Level 5* e infine per il progetto multimediale *Immemory*. L'autore, che aveva realizzato capolavori cinematografici come *La jetée* (1962) e *Sans Soleil* (1983), era interessato a sperimentare nuove modalità di narrazione nonlineare in grado di attivare la partecipazione degli spettatori.

> Il mio più grande desiderio è che ci possano essere abbastanza codici familiari qui (la foto di viaggio, l'album di famiglia, l'animale totem) che il lettore-visitatore possa sostituire impercettibilmente le mie immagini con le sue, i miei ricordi con i suoi e che la mia *Immemoria* serva da trampolino di lancio per il suo pellegrinaggio in *Tempo Ritrovato*[3].

A partire dall'interesse per le nuove tecniche di elaborazione digita-

1. Michaan Alexandre and Bettinelli Philippe, *When interactive artworks act as archives: Migrating and documenting Immemory by Chris Marker,* Third Summit on New Media Art Archiving-Proceedings (Ver. 2.0), 2023.
2. Frodon Jean-Michel, *Chris Marker, cinéaste*, Le Monde, Paris 20 febbraio 1997.
3. Marker Chris, *Staring back*, MIT press, Cambridge (MA) 2007.

le e per un'idea della memoria non dominata esclusivamente "dall'arroganza della narrativa classica e dal positivismo della biologia"[4], Marker cominciò ad affiancare alla forma filmica tradizionale l'interesse per le potenzialità dei materiali nativi digitali e per le pratiche di scomposizione e ricomposizione dell'opera così come del rapporto tra autore e spettatore. *Immemory*, ad esempio, è concepito come un archivio di una memoria personale impossibile, non finita e organizzata non in modo cronologico ma seguendo un criterio "geografico": poesia, guerra, museo, cinema, fotografia, morte, memoria e viaggio. Già dal 1978 con la sua prima videoinstallazione *Quand le siècle a pris formes* (*Guerre et révolution*), Marker aveva iniziato ad allargare il suo personale spazio di azione artistico, ma è con l'avvento del digitale che si manifesta il progetto avanguardistico e innovativo che Marker aveva perseguito fino ad allora: "Ho barattato la pellicola con il video e il video con il computer"[5]. Il digitale permetteva a Marker di concepire l'opera come archivio e viceversa, l'archivio era il luogo combinatorio delle tante opere possibili. La prospettiva che incarna Marker interpreta il sentimento di quell'epoca che considerava ogni materiale digitale per sua natura un potenziale archivio di altri materiali passati e futuri:

> Immaginate centinaia di fotografie che per la maggior parte non sono mai state mostrate […]. Immagina i "tagli" che un film lascia dietro di sé come le code di una cometa. Da ogni paese visitato ho portato a casa cartoline, ritagli di giornale, cataloghi, a volte poster strappati dai muri. La mia idea era di immergermi in questo vortice di immagini per stabilirne la Geografia[6].

Sempre negli stessi anni in cui Marker iniziava a concepire questo nuovo approccio alla creatività e alla narrazione, si sviluppa all'intersezione tra ricerca scientifica e programmazione web un interesse per quelli che vengono definiti materiali, progetti o opere *born-digital*, altrimenti chiamati *natively digital*, *digital-first*, *digital-exclusive*[7]. Il termine *born-digital* (d'ora in poi, BD) inizia

4. *Ibidem*

5. *Ibidem*

6. Marker Chris, *Immemory. A CD-Rom by Chris Marker*, Centre Pompidou 1998.

7. Lazinger Susan S, *Issues of Policy and Practice* in Digital Preservation, in Digital Libraries: Policy, Planning and
Practice, Judith Andrews and Derek Law (eds.), Burlington, Ashgate 2004.

a circolare nei primi anni '90 ed è nel 1993 che lo sviluppatore web Randel (Rafi) Metz registra il dominio *borndigital.com*, mantenendolo come archivio-web personale per 18 anni fino al 2011.

Le opere BD possono incorporare sia componenti nativi digitali sia digitalizzati[8]. In questo senso, Mahesh e MITtal identificano due tipi di contenuti nativi digitali: *exclusive digital* e *digital for print*[9]. A partire da questa distinzione possiamo riferirci con BD a tutti quei materiali e opere che fanno del digitale non solo il loro punto di partenza ma anche il loro habitat. Ciò comporta che, sin dalle sue origini, il dibattito sui BD si concentri sul rapporto con l'archivio, ovvero con la possibilità non solo di conservare ma anzitutto di indicare l'esistenza di un determinato materiale e collocarlo all'interno di una rete di altre esistenze. I BD non sono più avvenimenti singoli che esistono in base al processo di selezione archivistica e tantomeno derivano la loro struttura da quella della loro archiviazione. Al contrario, i BD mettono in discussione proprio il senso e la funzione dell'archivio perché a questo tentano (almeno apparentemente) di sostituirsi. Nelle prossime pagine si forniranno una serie di argomenti per sostenere questo passaggio cruciale e le sfide che comporta ma prima è necessario circoscrivere l'ambito di questa ampia riflessione e i termini-chiave del dibattito. Ciò che accade con l'avvento del digitale non è solo una trasformazione di supporti, formati e procedure di archiviazione ma un vero e proprio cambio di paradigma che si rende palese a partire dalla nuova generazione BD e soprattutto nel rapporto di questi con l'archivio e le sue propaggini. Il discorso in realtà non riguarda solo gli archivi ma tutto quello che, con un acronimo internazionale, viene definito settore *GLAM* (galleries, libraries, archives, museums); nonostante ciò, in questo contributo ci si soffermerà principalmente sugli archivi e in particolare su quelli audiovisivi.

L'immagine dell'archivio

Uno dei più importanti momenti di riflessione sul trattamento dei dati nativi digitali è quello avviato all'inizio di questo secolo

8. Friedlander Amy, «Summary of Findings», in *Building a National Strategy for Digital Preservation: Issues in Digital Media Archiving*, Library of Congress 2017.

9. Mahesh Gopalakrishnan, MITtal Rekha, «Digital Content Creation and Copyright Issues», in *The Electronic Library* 27, 4, 2008, p. 678.

dall'Online Computer Library Center (OCLC) nel contesto del progetto *Demystifying Born Digital.* OCLC coinvolse archivisti e studiosi di diversa provenienza incaricati di realizzare una serie di *white paper* dedicati al tema delle collezioni nate digitalmente. Il primo fu realizzato dall'archivista Ricky Erway, che si occupò di definire i confini del BD e i suoi principali modi di trattamento[10]. Quel documento fece da traccia di riferimento per molti altri che ebbero il merito di fissare i termini del dibattito e suggerire i protocolli da adottare per l'archiviazione. L'impostazione di Erway, per quanto pionieristica nei contenuti, appare però piuttosto convenzionale nell'approccio. Se la prima parte consiste in un elenco dei materiali che si possono considerare oggetto di attenzione per l'archivistica digitale, nella seconda si indicano i principali problemi da affrontare e da risolvere: dal deterioramento dei bit (*bit rot*) all'obsolescenza dei supporti di memorizzazione e più in generale degli hardware, dalla mutevolezza dei software alla possibile perdita dell'integrità dei dati (ovvero della loro autenticità)[11]. Accanto a queste preoccupazioni di natura tecnica se ne affiancano altre di tipo legale, relative alla privacy e alla necessità di conformarsi alle leggi sulla protezione dei dati. La presunta libertà e leggerezza promessa dai BD si scontra di fatto con restrizioni che portano spesso alla chiusura di intere collezioni nate in digitale o a misure restrittive che riducono drasticamente il numero di potenziali utenti[12] (Jaillant 2019; Baron e Payne 2017). In Europa, il Regolamento generale sulla protezione dei dati del 2018 conferisce ai soggetti interessati il diritto di ottenere "la cancellazione dei dati personali che li riguardano senza ingiustificato ritardo", un diritto limitato da "finalità di archiviazione nel pubblico interesse" (art. 17 RGPD). Il risultato è stato che molte istituzioni archivistiche hanno preferito chiudere o rendere inaccessibili intere collezioni piuttosto che appellarsi all'interesse pubblico. Allo stesso modo, il *Data Protection Act* del 2018, che applica gli standard del GDPR nel Regno Unito e sostituisce la precedente legislazione sulla protezione dei dati,

10. Erway Ricky, *Defining "Born Digital"*, OCLC Online Computer Library Center, 2010.

11. Carbé Emmanuela, *Digitale d'autore: macchine, archivi e letterature*, Firenze University Press, Firenze 2023.

12. Jaillant Lise e Caputo Annalina, *Unlocking digital archives: cross-disciplinary perspectives on AI and born-digital data*, https://doi.org/10.1007/s00146-021-01367-x; Baron Jason R. e Payne Nathaniel, *Dark archives and E-democracy: strategies for overcoming access barriers to the public record archives of the future*, Conference for E-democracy and open government (CeDEM), 2017.

è stato spesso interpretato in modo molto restrittivo. Ottenere l'accesso ai dati BD negli archivi britannici è spesso impossibile, soprattutto per le collezioni incentrate su persone viventi. Quelli tecnico-tecnologico e legale sono quindi i due ambiti su cui si concentrano le principali riflessioni degli ultimi decenni, con una paradossale ricaduta sulle pratiche quotidiane degli archivi digitali in particolare e delle istituzioni GLAM in generale. Il paradosso risiede nel fatto che si continua a trattare i materiali BD con criteri mutuati dal mondo analogico e di conseguenza a creare più restrizioni che aperture, più vincoli che opportunità. Le stesse leggi create per proteggere la proprietà intellettuale sono state scritte perlopiù per le opere analogiche.

Gli archivi audiovisivi, sin dalla loro nascita si sono dovuti confrontare, si potrebbe dire quasi per loro statuto ontologico, con la diversità di molteplici formati, la deperibilità delle copie, l'obsolescenza delle tecnologie, la continua perdita di informazioni, la sovrascrittura o il montaggio che compromette l'integrità documentale a favore di un continuum narrativo, ecc. Anche le questioni relative ai diritti o al reperimento di coloro che ne possono avanzare, è da sempre uno degli assilli di chi raccoglie, conserva e cerca di valorizzare i repertori audiovisivi. Ciò non ha a che vedere strettamente con il *digital turn* ma è un problema specifico degli archivi audiovisivi sin dalla loro fondazione. Al contrario, il dibattito che si è generato nell'ultimo decennio sui BD è ancora incentrato sugli archivi di documenti scritti o artefatti e quindi introduce elementi di riflessione non di particolare novità per gli audiovisivi. Con questo non intendo sostenere che le questioni che legano le tecnologie e il diritto siano irrilevanti, tutt'altro, ma che spesso oscurano numerose altre questioni cruciali per chi si occupa di immagini e di audiovisivi. Ad esempio, la svolta archivistica degli anni novanta non ha portato soltanto a concepire nuove procedure e normative ma ha anche rinnovato l'interesse per la politica dell'archivio e il suo ruolo nella produzione-riproduzione del sapere e del potere[13]. È stato proprio il confronto tra la nuova archivistica e biblioteconomia digitale con le scienze storico-sociali a riproporre vecchie domande sul pa-

13. Manoff Marlene, «Theories of the archive from across the disciplines», in *Portal Libraries and the Academy*, 4(1), 9–25, 2004. Ketelaar Eric, «Archival turns and returns. Studies of the archive», in Anne J. Gilliland, Sue McKemmish and Andrew J. Lau (eds), *Research in the Archival Multiverse*, Monash University Publishing, Clayton, Victoria 2017.

trimonio, sul potere e sulla costruzione della conoscenza che hanno allargato lo spazio del dibattito e della ricerca[14]. Per approfondire le questioni strettamente legate alla relazione tra archivi audiovisivi e diritto rimando al contributo di Fiona Macmillan in questo libro. Nelle prossime pagine di questo capitolo proverò invece a presentare alcuni luoghi comuni che le immagini contemporanee mettono in discussione e i principali punti di criticità che vanno affrontati per provare a concepire un presente del futuro.

Le immagini BD non sono solo immagini e non sono immagini sole

Siamo stati abituati a pensare alle immagini soprattutto in relazione al supporto che le rende tangibili e percepibili. Questo è ancora più vero se si prendono in considerazione gli archivi che selezionano, registrano e conservano le immagini come opere o unità discrete. Al contrario, le immagini BD rifuggono sempre di più questa definizione, peraltro già difficilmente applicabile anche in tanti casi del passato. Quelle BD sono immagini ad "altra definizione" perché arrivano sempre accompagnate da qualcos'altro, si portano appresso altre immagini, testi, didascalie, link, metadati, *cookies*, ecc. Come ci ricorda Marker nella citazione riportata all'inizio di questo capitolo, le immagini contemporanee lasciano dietro di loro una scia "come le code di una cometa", quindi vanno considerate nel loro collegamento con dispositivi software, tecniche computazionali, network, piattaforme, sistemi di controllo, ecc. Quello dell'immagine non è più il dominio esclusivo dello sguardo e del vedere ma invece si collega a una serie di pratiche performative, discorsive, politiche, tecnologiche, ecc. Più che oggetti di rappresentazione, le immagini BD sono interfacce sensibili ed operative, come degli ambienti da vivere e attraversare, delle infrastrutture attive. Le immagini digitali si ritagliano un ruolo centrale nella negoziazione di molteplici assetti di realtà e di discorsi di verità[15]. Si può persino arrivare ad

14. Ketelaar Eric, «Archives as spaces of memory», in *Journal of the Society of Archivists*. 29(1) 9–27, 2008.

15. Iervese Vittorio, Benaglia Sara, Zanchi Mario, «Immagini. Senza immagini», in *Analogie Digitali. Digital Humanities tra ricerca e imprese culturali*, a cura di Vittorio

affermare che tutte le immagini siano la risultante di questa rete di relazioni, per qualcuno sono addirittura degli attanti con una loro specifica capacitò di *agency* o *actancy*[16]. Di conseguenza, le immagini non vanno studiate isolatamente, come oggetti circoscritti e isolati, bensì come insiemi di pratiche che variano non solo l'uso ma anche il loro significato a seconda dei contesti e dei processi comunicativi in cui si inseriscono.

In una recente ricerca condotta sull'iconografia della destra americana pro-Trump[17], è emerso come l'attacco a Capitol Hill avvenuto il 6 Gennaio 2021 sia stato preceduto, accompagnato e seguito da un'enorme quantità di immagini digitali finalizzate non soltanto a testimoniare l'evento ma anche a inquadrarlo e performarlo[18]. Le immagini a Capitol Hill non sono state soltanto viste ma sono state agite, indossate, incorporate, esibite, idolatrate, ecc. Da una parte queste immagini attivano dei processi di *engagement*, dall'altra diventano a loro volta degli attori sociali, ovvero assumono una loro autonomia all'interno dell'interazione sociale. Non soltanto si fanno cose con le immagini ma le immagini suggeriscono e ispirano a fare cose. L'assedio di Capitol Hill in questo senso rappresenta un evento di enorme interesse per la sua visibilità, in quanto ha permesso di osservare una teoria di simboli, immagini, performance, maschere e altri segni palesatesi già come archivio pieno di rimandi e intrecci. Un caso simile, altrettanto paradigmatico, è quello legato agli attacchi terroristici dell'11 Settembre, la cui portata drammatica è stata direttamente proporzionale alla mole di immagini e dati-memorie digitali (e-mail, video, audio, ecc.) che ha prodotto, tanto da spingere la Library of Congress a costituire il *September 11 Archive* appena un mese dopo gli attentati[19]. Altri esempi analoghi possono essere considerati il *Geziparkarsiv* creato in seguito alle proteste di Gezi Park, duramente represse

---

Iervese, Selenia Marabello, Mimesis, Udine 2024.

16. Latour Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press., Oxford 2005.

17. Iervese Vittorio, «Multimodal Genealogy: The Capitol Hill Riot and Conspiracy Iconography», in *Genealogy* 8, 2024.

18. Harbo Tenna Foustad, «INTERNET memes as knowledge practice in social movements: Rethinking Economics' delegitimization of economists», in *Discourse*, Context & Media 50: 8, 2022.

19. Brier Stephen, Brown Joshua, «The September 11 Digital Archive. Saving the Histories of September 11 2001» in, *Radical History Review*, 111, 2011, pp. 101-109.

a Istanbul nella primavera e nell'estate del 2013[20], e l'archivio *crowd sourced* di Daraa che documenta la guerra siriana[21]. In questi casi non possiamo più parlare semplicemente di rapporto stretto tra evento e rappresentazione ma della comparsa contemporanea di evento e immagine come elementi reciproci e complementari dello stesso fenomeno. L'attacco a Capitol Hill, ad esempio, è stato possibile in quella forma e in quella proporzione anche grazie alle immagini che l'hanno guidato e confermato. Le immagini fatte circolare su piattaforme social e di messaggistica dai primi manifestanti che si muovevano verso la collina del Campidoglio hanno creato un effetto di richiamo e al contempo di coordinamento delle azioni individuali e collettive che hanno trasformato un evento improbabile in un *riot* sconclusionato, disordinato ma dagli effetti drammatici.

Come si può archiviare tutto ciò? Dove inizia un'immagine e finisce l'altra? Come separare l'immagine dagli altri elementi multimodali[22] a cui è indissolubilmente legata? Come individuare la fonte dalla replica o l'originale dalla sua copia? Quali metadati inserire se le immagini BD sono già concepibili come metadati? Come selezionare la ridondanza che compone l'evento e il suo effetto virale? Bastano questi interrogativi per dare il senso del cambio di paradigma che le immagini BD impongono e di come gli archivi siano chiamati non più solo a una trasformazione di procedure, tecnologie e normative ma anche di statuto e funzione. Qui non si tratta soltanto di riconoscere che di fronte alle immagini "non guardiamo mai una sola cosa, ma sempre la relazione tra le cose e noi stessi"[23]. ma an-

20. Ozban Esra, *The Politics of Archive and Counter-archival Practices: The Case of Geziparkarsiv*, MA thesis, Goldsmiths College, London 2014.

21. Saber Dima, Long Paul, « 'I will not leave, my freedom is more precious than my blood'. From affect to precarity: Crowd-sourced citizen archives as memories of the Syrian war», in *Archives and Records*, 38(1): 80-99, 2017.

22. Secondo la semiotica sociale, una "modalità" è definita come: "una risorsa semiotica socialmente modellata e culturalmente data per la creazione di significato", Kress Gunther, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Routledge, Abingdon and New York 2010, p. 79. Con "multimodalità" ci si riferisce quindi alla coesistenza all'interno dei processi comunicativi, di modi visuali, auditivi, linguistici, gestuali, performativi, materiali, ecc. che favoriscono il posizionamento dei partecipanti, l'interazione tra questi e l'elaborazione condivisa dei significati.

23. Berger John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London 1973, p. 7.

che che le immagini attivano un'esperienza cognitiva e sociale non soltanto visuale ma multimodale che gli archivi tradizionali difficilmente riescono a comprendere e conservare. Quelle BD non sono solo immagini e non sono immagini sole.

Si potrebbe obiettare che il dominio delle immagini è ampio e articolato, mentre gli esempi citati in questo paragrafo fanno riferimento prevalentemente ad archivi di immagini vernacolari provenienti dal punto di convergenza tra partecipazione politica online e offline. Le possibili risposte a questa legittima obiezione sono numerose ma intendo qui proporne una di tipo empirico e un'altra più teorico-metodologica. La produzione di immagini artistiche e autoriali dell'ultimo decennio si è concentrata da una parte sulla riflessione tra processo e prodotto, dall'altra sulla trasformazione della tecnologia da strumento a ecosistema sociale. La prima riflessione ha provato a generare pratiche partecipative che si sono concentrate sul mutato rapporto tra creazione e fruizione. In questo senso è emblematico che la quindicesima edizione di *documenta* (18 giugno-25 settembre 2022), tra le più prestigiose manifestazioni d'arte contemporanea al mondo, sia stata presentata come "evento partecipativo" (*MITmach-documenta*) e abbia avuto al centro di tutte le sue proposte proprio il tema della partecipazione e della collaborazione collettiva. Il collettivo di artisti-curatori indonesiano *ruangrupa* aveva modellato l'intera edizione sul concetto di *lumbung*, termine che allude a un deposito di riso comunitario. Il tentativo si è però rivelato, se non proprio fallimentare, perlomeno problematico. Le numerose polemiche generatesi già dalle prime giornate di mostra, con il conseguente ritiro o la censura di alcune opere, si sono rapidamente tradotte in un senso di frustrazione e di incapacità di affrontare un tema così ambizioso e controverso[24].

La seconda riflessione si concentra invece sulla relazione tra macchine e costruzione della "realtà". I casi che si potrebbero qui riportare sono innumerevoli ma credo sia evidente a tutti come l'avvento dell'AI e del *Machine Learning* sia uno dei campi di sperimentazione e di battaglia più frequentati anche dall'arte e dalla creatività contem-

24. Si veda, tra gli altri, König Claudia, «Beyond 'Frustration': Rethinking Participation and Collectivity in documenta fifteen», in *Australian and New Zealand Journal of Art*, 2024, pp. 1-26.

poranea. Questi due percorsi di riflessione e produzione artistica hanno diversi elementi comuni. Ad esempio, oltre alla messa in discussione del ruolo dell'autore, entrambi si concentrano sul digitale come luogo dell'ibridazione, dell'interconnessione, della commistione dei ruoli, ecc. Anche nei casi in cui sia la ricerca di una consapevolezza autoriale a guidare il processo creativo, le immagini BD impongono un cambio di paradigma e, come gli archivi non professionali[25] citati in precedenza, non possono sottrarsi a processi di rimediazione[26], appropriazione, assimilazione, adattamento e remix.

"Come hanno scritto Ingrid Hoelzl e Rémi Marie[27], l'immagine digitale non è più rappresentazione solida di un mondo solido – una 'immagine rigida' – ma una configurazione algoritmica instabile di un database: una *softimage*. Essa non è più rappresentazione ma operazione e processo in potenziale mutazione continua"[28].

Da questa considerazione proviene una seconda risposta all'obiezione di sopra che chiama in causa la funzione e l'esistenza stessa dell'archivio. Se le immagini BD sono costantemente in mutazione, ambigue e adattabili, come può un archivio far sì "che tutte queste cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si iscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne"[29]? Qui non si tratta più di distinguere tra immagini vernacolari o autoriali e nemmeno di selezionare ciò che può essere conservato soltanto sulla base di criteri quali la qualità e la rappresentatività dell'immagine. Parafrasan-

25. Uso questo concetto per riferirmi a quegli archivi che nascono e vivono grazie all'iniziativa e all'*agency* degli stessi potenziali utenti, ovvero non professionisti che contribuiscono a creare una "memoria culturale digitale". Un altro termine usato per esprimere questo concetto è quello di "archivi canaglia" (*rogue archive*): si veda De Kosnik Abigail, *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fando*m, MIT Press, Cambridge (MA) 2016.

26. Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 1999.

27. Hoelzl Ingrid, Rémi Marie, *Softimage: Towards a new theory of the digital image*, The University of Chicago Press, Chicago 2016.

28. Iervese Vittorio, Benaglia Sara, Zanchi Mario, op. cit., p. 99.

29. Foucault Michel, *L'Archeologia del Sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2005, p. 120.

do Foucault[30], la sfida è rapportarsi alle immagini BD come a degli enunciati-eventi che sfuggono all'imposizione di criteri di regolarità e catalogazione unici e imposti dall'esterno. Ma questo significa appunto modificare il punto di prospettiva con cui guardiamo agli archivi e, in generale, comprendere le forme e i processi che costituiscono una memoria culturale digitale che non si costruisce soltanto negli archivi[31].

L'ottica delle immagini BD non è solo ottica

Nonostante il patrimonio di studi e ricerche sul campo visuale sia ricco, complesso e articolato, rimane ancora dominante un'antica tradizione e un approccio che collega l'immagine alla sua capacità riproduttiva del reale: "una cosa che, fatta a somiglianza di una cosa vera, è distinta da questa e tale e quale la vera"[32]. Se per Platone l'immagine è ontologicamente e gnoseologicamente decettiva, ovvero una copia dei sensibili, a loro volta copia delle idee, per Kant il successo delle immagini risiederebbe nel fatto che produrrebbe una rappresentazione che non richiede sforzo produttivo (*conatus*) né proiettivo (*phantasia*) o la costruzione di una successione temporale articolata secondo nessi causali (*nexus*)[33]. In altri termini, l'immagine continua a essere studiata per ciò che contiene e non per ciò che mette in moto, per la sua capacità mimetica o probatoria più che per quella costruttiva[34]. Questo principio si fonda sul fatto che si possa distinguere tra realtà e immagine di una realtà. A questo proposito,

30. *Ivi.*

31. Si affronterà meglio questo concetto nell'ultimo paragrafo. Per il momento rimando a De Kosnik Abigail, op. cit.

32. Platone, Resp., V, 476 c; Soph., 240 a.

33. Kant Immanuel, KrV, AK, III, pp. 148-149 n.; tr. it. *Critica della ragione pura*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2007, p. 237.

34. Si pensi al dibattito che ancora oggi interessa il cinema documentario e il documento audiovisivo in generale che troverebbe il suo valore proprio nella funzione probatoria e quindi documentale. Si veda Iervese Vittorio, «Il falso problema del vero. La malamimesis dell'immagine contemporanea», in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, a cura di Daniele Dottorini, Forum Ed. Univ. Udinese, Udine 2013.

si può fare riferimento alla distinzione introdotta da Husserl[35] tra *Wahrnehmung* (letteralmente "prendere per vero"), ovvero il percepire ordinario, e *Perzeption* (dal latino *perceptio*), che indica la percezione d'immagine. Questa distinzione è possibile grazie al riconoscimento di dispositivi che segnalano il confine dell'immagine, per quanto a tratti questo confine possa essere confuso o impercettibile (si pensi alle illusioni, allucinazioni, ricordi vividi, *tromp-loeil*, ecc.). Ci sono dei marcatori o degli indicatori che indicano la presenza di un oggetto-immagine, come ad esempio la cornice[36]. Questo approccio fenomenologico aveva la funzione di separare i diversi atti di coscienza[37] (percepire, fantasticare, ricordare, vivere un'illusione, ecc.), non soltanto di separare l'aspetto del reale dalla sua rappresentazione in immagini. Ciò che accade con l'immagine digitale è che la *Wahrnehmung* e la *Perzeption* sono sempre più indistinguibili e così la funzione di rappresentazione dell'immagine lascia posto ad altre funzioni di tipo operativo (es. riconoscimento automatico, mappatura, misurazione, controllo, profilazione) e generativo (immagini che generano altre immagini, parole che generano immagini). Questa metamorfosi impatta in modo decisivo sugli archivi che si sono orientati alla conservazione dell'oggetto-immagine distinguibile da un altro oggetto-immagine. Quali sono allora le principali caratteristiche che rendono le immagini BD più riluttanti ed evasive nei confronti degli archivi? Ci sono tre dimensioni generali da tenere sicuramente presenti: una dimensione fattuale, una temporale e una sociale[38]. Nello specifico delle immagini BD la prima caratteristica si presenta attraverso processi di 1. scorniciamento, la dimensione temporale nella forma della 2. simultaneità e quella sociale nella forma 3. dell'auto-referenzialità. Mi permetto di riportare qui un passaggio di una mia considerazione contenuta in un recente scritto:

35. Si veda Husserl Edmund, *Fantasia e immagine*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2017.

36. Simmel Georg, «La cornice del quadro. Un saggio estetico», in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di Daniela Ferrari e Andrea Pinotti, Johan & Levi, Monza 2018.

37. Pinotti Andrea, *Il primo libro di teoria dell'immagine*, Einaudi, Torino 2024, pp. 117-137.

38. Iervese Vittorio, *La differenza che fa la differenza. L'analisi dei processi culturali*, Mimesis, Udine 2004, pp. 109-110.

"La cornice è stata alla base della nascita della pittura moderna e della fotografia. Le pitture rupestri e fino a un certo punto gli affreschi potevano anche farne a meno ma la cornice è stata fondamentale nell'epoca moderna e contemporanea per il tracciamento di un confine tra il campo iconico e il campo extra-iconico[39]. Le tecnologie digitali tendono a ridurre o a mascherare la presenza delle cornici, permettendoci di far girare le immagini a 360°, facendoci immergere in immagini-spazi che contengono immagini-oggetti, facendo entrare immagini nel nostro quotidiano senza soluzione di continuità. Con 'scorniciamento' intendo quindi il potere che acquista l'immagine digitale – che potremmo specificare come immagini algoritmiche, sintografie, immagini immersive (VR), emersive (AR), ecc. – di andare oltre i suoi confini e i suoi margini.

Se lo scorniciamento evoca una dimensione spaziale, con simultaneità si prende in considerazione quella temporale. L'immagine analogica aveva ed ha necessariamente una scansione temporale che scandisce le diverse fasi di esistenza: il momento della cattura del reale o della creazione anticipa quello della visione ed esibizione e della sua eventuale successiva manipolazione, riflessione critica, ecc. Con le immagini algoritmiche e con i sistemi di Intelligenza Artificiale la produzione e la trasformazione, l'input e l'output appaiono in modo simultaneo. Non solo, persino il rapporto di priorità tra originale e copia, tra produzione e fruizione, immagine e parola, cambiano radicalmente. L'approccio connessionista alle IA consiste nel modificare o generare nuovi contenuti, ad esempio immagini e testi, a partire da combinazioni multiple di altre immagini e testi. Si possono usare parole e concetti per produrre immagini, immagini per produrre altre immagini, simboli e flussi di dati possono essere alla base del processo ricorsivo di creazione-interpretazione-modificazione. In altri termini, si utilizzano algoritmi informatici per produrre nuovi contenuti a partire dal riconoscimento di modelli all'interno di una serie di dati precedenti (*dataset*). La simultaneità è quindi strettamente legata all'autoreferenza delle immagini ad altre immagini sia in termini iconici sia in termini di informazioni numeriche o byte. Buona parte delle immagini digitali, d'altronde, sono invisibili dato che sono per la gran parte del tempo conservate in hard disk o in server in forma dematerializzata e de-iconica.

39. Pinotti Andrea, op cit., 2024, p. 176-177.

L'auto-referenza è quindi autopoiesi e auto-generatività delle immagini digitali che, come detto sopra, possono abbandonare la funzione rappresentazionale in favore di una coazione all'operatività. Per quanto il dibattito sulle immagini prodotte dall'IA si concentri sulle preoccupazioni per la nuova estetica che imporrebbe o per la sostituzione delle professioni creative e autoriali, la gran parte delle immagini digitali sono utili al funzionamento di servizi o procedure automatizzate. Più che dell'atto del produrre le immagini le automazioni digitali si occupano dell'atto del vedere. Sono immagini che vogliono osservare, più che farsi osservare e vogliono agire, più che farsi agire. I meccanismi di riconoscimento automatico, mappatura, misurazione, controllo, profilazione, ecc. sono prerogativa di immagini percepite e operate da dispositivi di automazione; immagini che reagiscono ad altre immagini. Tutto ciò istruisce sia la riflessione teorica sia la progettazione e l'azione di chi lavora con le immagini e mediante le immagini"[40].

Parallelamente a questa metamorfosi dell'immagine assistiamo a un mutamento radicale e profondo anche degli spazi e delle forme di socialità. La progressiva "penetrazione di infrastrutture, processi economici e regole delle piattaforme in vari settori dell'economia e della vita quotidiana"[41] modifica drasticamente anche i modi in cui si comunica e si interagisce, proponendo un paradigma ecosistemico e non più antropocentrico, in cui ogni fatto sociale non scaturisce soltanto da uno o più autori bensì dal sistema di interazioni che li rende possibili. È ampiamente noto e per certi versi inflazionato il concetto di "villaggio globale" introdotto da Marshall McLuhan agli inizi degli anni '60 del secolo scorso. Si tende a ricordare meno un passaggio successivo che specificò e precisò questo concetto, rendendolo meno generico e onnicomprensivo. In *From Cliché to Archetype*[42], McLuhan sostiene che una delle conseguenze dell'interconnessione del mondo operata dalle reti di telecomunicazione è che ogni posto del pianeta diventa un potenziale spazio performativo. Per questa ragione,

40. Iervese Vittorio, Benaglia Sara, Zanchi Mario, op. cit., pp. 109-110.

41. Nieborg David B., Poell Thomas, «The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity», in *New Media & Society*, 20(11), 2018, p. 275.

42. McLuhan Marshall, *From Cliché to Archetype*, Viking Press, New York 1970.

McLuhan sostituisce a "villaggio" il termine "teatro" e al fatto sociale l'atto e l'interazione. Il teatro globale starebbe quindi a intendere che la partecipazione sociale allargata trasforma i soggetti in attori (e contemporaneamente in spettatori, anche se secondo McLuhan i primi sono più numerosi dei secondi) di performance continue ma effimere[43]. Ovviamente, McLuhan aveva in mente soprattutto l'impatto del sistema televisivo *broadcast*, ma si può senza troppi sforzi arrivare a sostenere che il suo ragionamento si possa applicare alle attuali reti digitali che trasformano definitivamente "il mondo in un teatro di repertorio che deve essere programmato" dai suo utenti-partecipanti[44], e la partecipazione sociale in "un perpetuo accadere, che può includere il recupero o il *replay* di qualsiasi precedente accadimento che gli uomini scelgono di sperimentare"[45]. Questi ultimi passaggi chiamano in causa esplicitamente gli archivi e la capacità di fornire repertori stabili da rimettere in gioco. I materiali BD andrebbero quindi concepiti e trattati come performance, in quanto multimodali, processuali, partecipativi, instabili e con una "energia mnestica" molto variabile. In altri termini, i materiali BD non si trasformano necessariamente in cultura oggettivata, termine che Jan Assmann riprende da Warburg per intendere: "quel corpo di testi, immagini e rituali riutilizzabili specifici di ogni società in ogni epoca, la cui 'coltivazione' serve a stabilizzare e trasmettere l'immagine di sé di quella società"[46]. La memoria culturale, in definitiva ciò che ogni archivio contribuisce a definire e costruire, è il vero campo di contesa di questa lunga e profonda transizione a cui stiamo assistendo e a cui le immagini BD partecipano attivamente. La memoria culturale nell'era digitale, o memoria culturale digitale, è attraversata infatti da un paradosso cruciale: da un lato aumentano i materiali BD prodotti e fatti circolare, le ibridazioni, le appropriazioni, i remix; d'altro lato, "a causa della velocità degli eventi, c'è il rischio reale che un fenomeno online sia già scomparso prima che un

43. Questa ambivalenza vale anche oggi per ogni contenuto che circola su INTERNET che Wendy Chun definisce "effimero duraturo": "INTERNET può essere disponibile 24 ore su 24, 7 giorni su 7, ma i contenuti specifici no", in Chun Wendy, «The enduring ephemeral, or the future is a memory», in *Critical Inquiry* 35, 2008, p. 167.

44. McLuhan Marshall, op. cit., 1970, p. 10.

45. McLuhan Marshall, Nevitt Barringhton, *Take Today: The Executive as Dropout*, Harcourt Bruce Jovanovich, New York 1972, p. 145.

46. Assmann Jan, «Collective memory and cultural identity», in *New German Critique* 65, 1995, p. 132.

discorso critico che riflette su di esso abbia avuto il tempo di maturare e affermarsi come conoscenza istituzionalmente riconosciuta"[47]. Anche se si utilizzano sempre più spesso le reti e le piattaforme digitali per creare e archiviare tutto ciò che possiamo identificare come produzioni culturali, la relazione tra le tecnologie digitali e la memoria culturale è a dir poco tenue. Il teatro globale non si traduce, se non parzialmente e sporadicamente, in memoria culturale. Al contrario, l'enorme ed eterogenea mole di dati BD rischia di saturare il piano informativo ma di complicare e svuotare il piano della significazione. È questa, forse, la principale sfida per gli archivi del futuro.

Come rimediare (a) tutto questo?

Mi piace pensare che gli archivi siano un modo per rimediare al presente, tenendo uniti il passato e il futuro. L'ambiguità del verbo rimediare è in questo caso pienamente voluta. Rimediare allude sia al porre rimedio, riparare o sistemare qualcosa di danneggiato sia al procurarsi, trovare o procacciarsi qualcosa che non è di facile reperibilità. La cura, la conservazione e l'organizzazione di materiali sono state da sempre la principale funzione degli archivi, così come la ricerca di materiali è il suo principale uso. Il palazzo dell'arconte, da cui com'è noto proviene il vocabolo archivio (archeion: ἀρχεῖον), era pensato per conservare documenti ufficiali con un ordine e un'organizzazione fondamentali per la loro conservazione, accesso e fruizione[48]. Ma come di ricorda Derrida: "Gli arconti sono innanzitutto i custodi dei documenti. Non si limitano a garantire la sicurezza fisica di ciò che è depositato e del supporto. A loro è riconosciuto anche il diritto e la competenza ermeneutica. Hanno il potere di interpretare gli archivi"[49]. Qui allora è necessario aggiungere una terza, possibile accezione del termine rimediare che attinge a un'altra etimologia ma che completa la funzione dell'archivio contemporaneo. Con il

47. Lovink Geert, *My First Recession: Critical INTERNET Culture in Transition*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2011, p. 8.

48. Catanese Rossella, Petrucci Chiara, «Rimediazione degli archivi di film: Digital Humanities e patrimonio audiovisivo», in *Magazé*, 5(1), 1-18, 2024, pp. 37-54.

49. Derrida Jacques, «Archive fever: A Freudian impression», in *Diacritics* 25 (2), 9-63, 1995, p. 10.

termine rimediazione (*remediation*) Jay Bolter e Richard Grusin descrivono il modo in cui i media più vecchi si relazionano a quelli più recenti, creando forme di collaborazione piuttosto che di negazione o competizione[50]. Secondo questa prospettiva, l'archivio ha il compito di fungere da mediatore tra i diversi media, ovvero predisporre l'incontro consapevole e fecondo tra questi. L'avvento del digitale rende sempre più urgente questo compito di rimediazione perché, a differenza di altri passaggi della storia dei media, il digitale ha tra le sue prerogative quella di incorporare tutti i media precedenti e di farli convergere in maniere inedite[51]. Tutto ciò propone nuove sfide ma anche opportunità per gli arconti del mondo contemporaneo, chiamati a rimediare a ciò che avviene al di fuori del loro palazzo.

Ipermedialità e immediatezza: la consapevolezza critica

Sempre secondo Bolter e Grusin, i materiali BD e l'ecosistema digitale che questi creano propongono un'inedita prospettiva di ipermedialità e di immediatezza. Da una parte la percezione e l'utilizzo dei media da parte degli utenti-consumatori si orienta alla dimostrazione ostentativa delle opportunità di utilizzo dei nuovi media e delle sue applicazioni (ipermedialità), dall'altro, gli effetti del mezzo più vecchio che viene "rimediato" vengono usati per i suoi effetti immediati (ad esempio, la qualità analogica di un vecchio film d'archivio diventa in molti casi un mezzo retorico per creare effetti immersivi nonostante sia presentato su una piattaforma digitale)[52]. Le pratiche estetiche dei media digitali che fanno riferimento alla dimensione temporale di un antecedente storico dei media, spesso vagamente identificato con le qualità analogiche delle immagini, comportano anche specifici effetti storiografici. Questi effetti interagiscono con le implicazioni para-testuali e percettive del digitale che presenta le immagini come storiche, contestualizzandole in modo

50. Bolter Jay David, Grusin Richard, op. cit.

51. Jenkins Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.

52. Broeren Joost, «Digital Attractions. Reloading Early Cinema in Online Video Collections», in *The YouTube Reader*, Pelle Snickars and Patrick Vonderau (eds.), Wallflower Press, Stockholm 2009.

specifico ma al contempo vago e distorto[53]. La combinazione di feticismo del nuovo ed esaltazione *vintage* generano spesso uno spazio di inconsapevolezza e di produzione acritica che sfrutta i materiali del passato per dare un peso e un'intensità alla leggerezza di quelli BD. Basti guardare a ciò che sta accadendo con i dispositivi di Intelligenza Artificiale (AI) e *Machine Learning* (ML), usati perlopiù finora per produrre un'estetica imitativa e replicativa che mescola ipermedialità e immediatezza in modi altamente stereotipati. Sappiamo bene che questi esiti sono dovuti al fatto che siamo di fronte a tecnologie ancora in fase di sviluppo ma sappiamo anche che si pongono questioni altrettanto importanti che chiamano in causa le libertà, l'etica e la consapevolezza creativa[54]. La coesistenza di ipermedialità e immediatezza va quindi problematizzata e gli archivi non possono esimersi da questo compito. Il repertorio e il *footage* assumono un nuovo potere perché è grazie a questi materiali che i dispositivi AI e ML possono vivere e autogenerarsi. Cosa sono altrimenti i *dataset* di istruzione se non cibo d'archivio dato in pasto ad algoritmi che li usano per crescere e auto-rigenerarsi dando un'illusione di originalità? I prossimi anni saranno decisivi per determinare i rapporti di potere, le regole d'ingaggio e le possibilità d'uso dell'AI e ML. Possono gli arconti rivendicare una voce in capitolo in questo passaggio o devono rassegnarsi al saccheggio dei loro palazzi? Pur non dovendo diventare competenti negli aspetti tecnici dell'AI e ML, chi si occupa di archivi è chiamato a partecipare attivamente ai processi di revisione assistita dei documenti archivistici[55]. Definire gli insiemi di dati, perfezionare i modelli per testarli, identificare gli algoritmi più efficaci da applicare sono tutte azioni che devono confluire nel bagaglio di competenze di chi lavora negli archivi e in particolare in

53. Heller Franziska, «Future Pasts within the Dynamics of the Digital Present. Digitized Films and the Clusters of Media Historiographic Experience», in *How Film Histories Were Made Materials, Methods, Discourses*, Hagener Malte, Zimmermann Yvonne (eds.), Amsterdam University Press, Amsterdam 2023.

54. Tra i tanti testi pubblicati recentemente su questi temi mi permetto di segnalarne due che non adottano una prospettiva apocalittica ma nemmeno ciecamente integrata: D'Isa Francesco, *La rivoluzione algoritmica delle immagini*, Sossella Ed., Roma 2024; Cristianini Nello, *La Scorciatoia. Come le macchine sono diventate intelligenti senza pensare in modo umano*, Il Mulino, Bologna 2023.

55. Rigden John S., *Sensitivity Review and Access to Digital Materials at the National Library of Scotland*, AURA workshop 1, online, 2020.

quelli BD. Dall'altro lato, proporre riflessioni, strumenti e pratiche di rimediazione dei materiali d'archivio con quelli BD è una sfida esistenziale per gli archivi del presente e del prossimo futuro.

Selettività e Ridondanza: oltre il nazionalismo metodologico

L'enorme quantità di immagini BD che si producono quotidianamente e la presenza di soggetti che, da una prospettiva amatoriale o grazie a comunità di interesse e *fandom*, creano *repository* o piattaforme per conservare, condividere e commentare queste immagini e altri materiali, mettono in luce un problema di ridondanza e quindi di selettività. Come aveva preconizzato un pioniere della storia digitale come Roy Rosenzweig, gli storici "potrebbero trovarsi di fronte a un fondamentale cambiamento di paradigma, da una cultura della scarsità a una cultura dell'abbondanza"[56]. Tuttavia, questa abbondanza digitale è spesso soggetta a un nazionalismo metodologico, che in sintesi interpreta la società moderna come una società organizzata in Stati nazionali territorialmente delimitati[57], o perlomeno a una prospettiva che coinvolge in particolar modo l'Europa e i Paesi del Nord globale. Raramente la ricerca sulla digitalizzazione ha assunto una prospettiva comparativa globale e anche quando si è concentrata su specifici casi nazionali o sovranazionali sono state ignorate le prospettive marginali, periferiche o subalterne. La digitalizzazione e i materiali BD sono stati usati dagli Stati o da alcune organizzazioni sovranazionali come strumento per promuovere le narrazioni ufficiali, andando di conseguenza a rafforzare le asimmetrie di potere e conoscenza a livello globale. Ad esempio, l'Unione Europea ha legato il suo programma di consolidamento del senso di identità europea alla promozione del patrimonio culturale e in particolare alla sua digitalizzazione[58]; il suo principale portale *Europeana*, che aggrega i contenuti di centinaia di istituzioni, finisce così con il produrre "una nuova forma di politica della memoria cul-

56. Rosenzweig Roy, «Scarcity or abundance? Preserving the past in a digital era», in *The American Historical Review*, 108(3): 735–62, 2003, p. 739.

57. Beck Ulrich, *Lo sguardo cosmopolita*, Carocci, Roma 2005.

58. *Cultural Heritage in the European Union: A Critical Inquiry.Into Law and Policy*, Jakubowski Andrzej, Hausler Kristin and Fiorentini Francesca (eds), Brill, Leiden 2019.

turale che fa convergere gli immaginari nazionali e sovranazionali con le infrastrutture informative globali"[59]. Qualcosa di simile, se non ancora più clamoroso, è il caso del progetto *TimeMachine* che ha lanciato il suo progetto di salvataggio del patrimonio culturale europeo con un video in cui si esalta la missione di stampo illuminista in contrapposizione, tra le altre cose, alla distruzione del patrimonio nel mondo musulmano da parte dell'islamismo definito "l'ideologia ribelle che colpisce i nostri tempi"[60]. Si tratta soltanto di due esempi di come l'avvento del digitale e dei materiali BD sia tornato a confermare che ogni elemento del processo archivistico, dalla selezione alla catalogazione, dalla classificazione alla fornitura di accesso, è intrinsecamente politico. Questo tema è recentemente tornato in auge sia nel campo di studi sul patrimonio, che nelle scienze archivistiche e nelle *digital humanities*[61]. Tra i punti di convergenza di queste riflessioni c'è anche la consapevolezza che le tecnologie digitali possono "ampliare enormemente le possibilità di creare e correggere il silenzio archivistico"[62] che è forse la risposta più concreta alla richiesta, sempre più pressante e generalizzata, di decolonizzare gli archivi. La possibilità di mettere in confronto gli sguardi e le storie dominanti con quelle dei subordinati, i vinti, i dominati o gli esclusi è una grande opportunità per allargare i confini degli archivi e i loro legami con le prospettive politiche che li hanno creati e condizionati. Quante sono le storie non raccontate? Quante le immagini scartate, ignorate, ritenute poco rilevanti e per questo escluse da un diritto di cittadinanza, alla visibilità, alla memoria?

Il problema della ridondanza può essere quindi ribaltato e con-

---

59. Thylstrup Nanna Bonde, *The Politics of Mass Digitization*, MIT Press, Cambridge, 2018, p. 57 (tr. di chi scrive).

60. Zaagsma Gerben, «Digital History and the Politics of Digitization», in *Digital Scholarship in the Humanities*, 38 (53), Oxford University Press, 2023.

61. Si veda «The Routledge International Handbook of New Digital Practices», in *Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites*, Lewi H. Smith, W. Vom Lehn Dirk, Cooke Simon (eds.), Routledge, London 2019; *Libraries and Archives in the Digital Age*, Mizruchi Susan Laura (eds.), Palgrave Macmillan, Cham 2020; Kessler Cordula M., Merz Ursula, Schibler Boris, *DIGIARCH 2021: Kulturerbe im digitalen Zeitalter. Patrimoine culturel à l'ère numérique*, Schwabe Verlag, Basel 2021.

62. Manoff Marlene, *Mapping archival silence: Technology and the historical record*, in *Engaging With Records and Archives: Histories and Theories. Facet Publishing*, Foscarini Fiorella, MacNeil Heather, Mak Bonnie, Oliver Gillian (eds.), London 2016, pp. 63–82.

cepito come un'opportunità per concepire nuovi criteri di selettività e di inclusività:

> Selezione significa affermare e attualizzare qualcosa lasciando sullo sfondo il resto. Questo resto non scompare ma può essere utilizzato per ulteriori future operazioni di selezione [...]. Ciò che definiamo cultura è una ridondanza di significati disponibili in simboli e altri prodotti di comunicazioni. Questa ridondanza può essere utilizzata per ulteriori comunicazioni solo se si opera una selezione[63].

Le scelte di selezione sono quindi relative alle forme comunicative e narrative che si intende attivare. Ad esempio, "la storia digitale e gli archivi digitalizzati potrebbero facilitare i processi di verità e riconciliazione"[64], come ha sostenuto Foley in un recente articolo sulla storia e la memoria della schiavitù in America.

Nel 1997 il fotografo sudafricano Santu Mofokeng ha pubblicato un libro intitolato *The Black Photo Album / Look at Me: 1890-1950* come parte di un progetto di recupero di immagini commissionate da famiglie nere della classe operaia e media nel periodo compreso tra il 1890 e il 1950[65]. Il proposito di Mofokeng era quello di creare un archivio con immagini che non erano state incluse in nessun archivio ufficiale e istituzionale. Si tratta quindi di una raccolta di immagini scartate perché non corrispondenti ai criteri di rappresentazione dei nativi africani da parte di quel nascente sistema politico razzista che le Nazioni Unite avrebbe successivamente definito "crimine contro l'umanità". In sostanza, Mofokeng ha dato vita ad un archivio di memorie sopravvissute ai processi di esclusione di altri archivi. Questo progetto ha successivamente avuto la capacità di attrarre altri contributi fotografici e filmici coerenti con l'idea di dare visibilità a ciò che era stato escluso e di mettere questo materiale in confronto e in dialogo con le immagini selezionate dalla cultura dominante ed escludente.

Proprio questo principio di selettività e di inclusività permette

63. Iervese Vittorio 2024, op. cit., pp. 52-55.

64. Foley, Thomas *Slavery, Memory, and Reconciliation through Digital Archives*, in European Social Science History Conference, Queen's University Belfast, 4 April 2018 in Zaagsma Gerben, 2023, op. cit., p. 835.

65. *Productive Archiving. Artistic Strategies, Future Memories, and Fluid Identities*, Van Alphen Ernst (ed.), Valiz, Amsterdam 2023, p. 19.

di chiarire una distinzione fondamentale tra i cosiddetti archivi funzionali e gli archivi di memoria[66]. I primi si organizzano solitamente per rispondere a un bisogno immediato e quindi per ricoprire un'utilità specifica nel presente o in un arco temporale che coincide con quello di una funzione. Ad esempio, la raccolta di dati medici o le schedature degli oppositori politici di un regime possono essere considerati archivi funzionali per la cura o per il mantenimento di un potere. In questi archivi la selettività, ovvero le scelte su cosa conservare e cosa eliminare, è guidata proprio dalla loro funzione, così come il loro destino è legato alla sopravvivenza del sistema che lo genera e lo utilizza. Al crollo di un regime, ad esempio, corrisponde spesso il tentativo di distruzione degli archivi per evitare possibili incriminazioni o per evitare di fornire informazioni al nuovo potere che ha destituito il vecchio; finito un presente si cerca di evitare che il nuovo si nutra del passato. Questo è proprio l'opposto di ciò che ispira, motiva e organizza gli archivi di memoria, che non hanno un'unica e specifica funzionalità ma proiettano nel futuro un passato che ha valore solo se rimediato. La conservazione e la protezione del patrimonio assume valore proprio in virtù della sua potenzialità e recupero nel futuro, non per il suo utilizzo immediato. In qualche modo è proprio l'indeterminatezza dei possibili futuri prossimi a motivare l'esistenza degli archivi di memoria. È evidente che anche questi archivi rispondono a criteri di selettività e operano scelte di inclusione/esclusione che possono coincidere con discorsi di potere. L'avvento del digitale e dei materiali BD crea una sovrapposizione tra queste due tipologie di archivi e influenza la loro capacità di mediare il presente e il futuro attraverso nuove forme di selettività e inclusività. Inoltre, le opportunità fornite dal digitale permettono a vecchie e nuove comunità di interesse e *fandom* di aprire spazi intermedi tra gli archivi funzionali e gli archivi di memoria. Da alcuni considerati archivi *fan fiction*[67], da altri archivi fai-da-te[68], da altri ancora addirittura contro-archivi[69], questi ecosistemi BD non pos-

66. Assmann Aleida, *The Archive as a laboratory of the new*, in Van Alphen Ernst (ed) 2023, op. cit.

67. De Kosnik Abigail, op. cit.

68. Baker Sarah, *Community Custodians of Popular Music's Past: A DIY Approach to Heritage*, Routledge, London 2018.

69. Kashmere Brette, «Cache Rules Everything Around Me», in *Incite! Journal of Expe-*

sono essere ignorati ma nemmeno essere considerati semplicemente come una minaccia da combattere. In definitiva, gli ecosistemi BD non vanno concepiti come in opposizione agli archivi ufficiali, quanto un invito a sollecitare direttamente questi ultimi attraverso la sperimentazione creativa, la negoziazione e la potenziale sovversione. La proliferazione di spazi, tecnologie, rappresentazioni istituzionali e non, più che creare un problema di ridondanza può condurci "oltre la repressione della differenza" fungendo da "correttivo ai sistemi di rappresentazione nazionalizzati" e ai modelli di omogeneità che essi promuovono[70]. Questo spazio di sovrapposizione tra archivi ed ecosistemi BD chiama in causa l'ultima, e forse più importante, sfida: quella di riuscire a definire i termini della memoria culturale nell'era digitale.

La memoria culturale digitale: spazi di latenza e di collaborazione

Come accennato nei par. 2 e 3, la grande proliferazione e continua mutazione dei materiali BD rende problematica la creazione e la condivisione di una memoria culturale digitale stabile. Semplificando gli studi di Halbwachs, potremmo dire che è possibile creare memoria finché è recuperabile il quadro sociale di riferimento per un determinato materiale o dato incontrato nel presente[71]. Di fronte al grande accumulo di materiali BD è sempre più difficile e improbabile che si creino quadri sociali di riferimento efficaci e condivisi. Il fatto è che ogni sistema sociale per poter operare nel tempo deve assicurare che le selezioni presenti siano collegate con quelle del passato, la memoria sociale o culturale ha proprio questa funzione. In definitiva, la memoria culturale è il dispositivo che permette ad una società di sopravvivere nel tempo e di riprodursi. Si pone quindi un problema fondamentale e vitale non solo per gli archivi ma anche per il funzionamento dei sistemi sociali. Alcune ricer-

rimental Media and Radical Aesthetics 2, 2010, accessed November 15, 2024.

70. Zimmermann, Patricia R., «Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future», in *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 1.1, 2001, p. 110.

71. Halbwachs Maurice, *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1996.

che nell'ambito dei *memory studies* hanno provato a indicare alcuni principi che stanno alla base dei processi di attivazione sociale della memoria. Ad esempio, Higgins indica tre elementi complementari: la disponibilità, l'accessibilità e l'applicabilità[72]. La disponibilità rimanda alla circolazione e alla esposizione di certe narrazioni e immagini, l'accessibilità fa riferimento alla possibilità di recuperare fonti e tracce, l'applicabilità indica il grado di utilizzo, rilevanza, pertinenza e adeguatezza di un certo materiale del passato in contesti comunicativi del presente[73]. Se adattiamo questi principi agli archivi, in particolare a quelli audiovisivi BD, possiamo facilmente comprendere come, in base a tutto ciò che è stato detto nelle pagine precedenti, sia estremamente arduo e intricato il lavoro di costruzione di una memoria culturale digitale. La disponibilità è esaltata dalla circolazione e dalla viralità di certi materiali che occupano lo spazio mediatico in determinate contingenze. Ma questa disponibilità di materiali BD se non si collega con la possibilità di accedere ad altri materiali, fonti, documenti, approfondimenti non si traduce in significazione e comprensione sostenibile e vitale. In altri termini, la disponibilità è effimera perché funzionale alla necessità del momento, quindi può essere presto superata da altri eventi e momenti che si susseguono nell'epoca dell'iperinformazione. In questo senso, anche l'applicabilità ne risente, ovvero l'utilizzo di materiali disponibili esclusivamente per la comunicazione contingente non permette di animare spazi di socialità durevoli, persistenti e dinamici. Gli archivi da soli non possono assicurare il collegamento di queste tre dimensioni, tantomeno possono farlo gli ecosistemi BD. L'idea che i primi siano i custodi del vero sapere e della storia profonda, mentre i secondi siano i promotori della riproduzione di prodotti da consumare in modo fugace e superficiale è uno stereotipo che non funziona più alla prova dei fatti. La memoria culturale digitale ha bisogno di un'alleanza e di spazi di collaborazione tra questi due soggetti. Per usare una efficace metafora introdotta da De Kosnik, bisogna immaginare una struttura a doppia elica, come il DNA: un filamento è costituito dalla produzione basata sulla memoria sotto

72. Higgins Edward Tory, «Knowledge activation; Accessibility, applicability, and salience», in *Social psychology; Handbook of basic principles*, Higgins Edward Tory, Kruglanski Arie W. (eds.), The Guilford Press, New York 1996.

73. Si veda Iervese Vittorio, 2024, op. cit., pp. 101-110.

forma di appropriazioni, remix e opere trasformative, e l'altro filamento è costituito dagli archivi che pubblicano e conservano una grande quantità di contenuti digitali, molti dei quali sono di natura appropriativa[74]. Il digitale ha progressivamente messo gli archivi di fronte alla necessità di ridefinire la distinzione tra "memoria attiva" e "memoria passiva"[75], nel senso che tutti i materiali disponibili in un archivio o in un database online sono potenzialmente disponibili per l'utente e quindi possono "attivare" differenti memorie. Ciò conduce al risultato che questi molteplici repertori di memorie attivate possano poi combinarsi in infiniti canoni culturali continuamente adattati alle esigenze del momento. Era proprio questa l'intuizione e la provocazione di Chris Marker: creare spazi di collaborazione per l'appropriazione e la circolazione creativa e consapevole delle memorie attive. Creare spazi di collaborazione e un'alleanza tra archivi ed ecosistemi BD vuol dire allora comprendere le complementarità e passare dal piano del mero sfruttamento contingente dell'informazione a quello della narrazione aggregante e partecipata. Sono ben consapevole che si tratta di indicazioni generali e che in questo contributo non ho potuto approfondire i modi in cui si può passare dal piano dell'astrazione a quello delle pratiche. Ma mi conforta il fatto che questa riflessione sia ospitata in un volume dedicato ad AAMOD, che oggi come in passato ha affrontato a viso (e archivio) aperto le sfide che ho qui presentato, fornendo più di un esempio eccellente di come gli archivi possano essere concepiti come piattaforme partecipative, un "trampolino di lancio per il pellegrinaggio in un Tempo Ritrovato"[76].

74. De Kosnik Abigail, op. cit.
75. Assmann Aleida, 1995, op. cit.
76. Marker Chris, 1997, op. cit.

Digital Humanities e patrimonio filmico[1]

Rossella Catanese e Valentina Valente

1. Introduzione

Questo saggio intende suggerire una riflessione sulle trasformazioni che il digitale ha apportato agli archivi audiovisivi. Infatti, fin dagli albori del cinema si è riconosciuta la funzione documentaria delle immagini in movimento; in pochi anni, le cineteche da semplici raccolte di film sono diventate istituzioni cruciali per la salvaguardia e la riattivazione della memoria collettiva, anche se il riconoscimento da parte dell'UNESCO del valore artistico dei film arriverà solo molto più tardi. Negli ultimi anni, il passaggio al digitale ha permesso una maggiore accessibilità al patrimonio, ma ha introdotto problemi di obsolescenza, sostenibilità economica e tecnica, e nuove sfide epistemologiche. La transizione al digitale ha trasformato non solo il supporto dei materiali, ma anche le pratiche di archiviazione, distribuzione e fruizione. Tutto ciò solleva questioni legate alla selezione dei contenuti e alla loro interpretazione; in questo senso, una crescente ibridazione tra saperi umanistici e tecnologie informatiche oggi aiuta a ripensare il ruolo della *stewardship*, dato che la digitalizzazione ha spesso accelerato l'accesso senza un corrispettivo adeguato nel lavoro di catalogazione e valorizzazione del patrimonio.

1. Il presente articolo è uno dei risultati di ricerca del PRIN 2022 PNRR *SAFE - The SustainAbility of Italian Film hEritage. Archival Infrastructures, Digital Preservation, Stewardship Strategies*, finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU – P2022TXJ77, CUP: J53D23016520001. Questa pubblicazione è frutto della collaborazione tra le due autrici, riguardante l'intero contenuto; dovendo però selezionare i rispettivi contributi, il primo e il terzo paragrafo sono di Rossella Catanese, mentre il secondo, il quarto e il quinto sono di Valentina Valente. Molti dei riferimenti vengono dalla rielaborazione di: Catanese Rossella, Petrucci Chiara, «Rimediazione degli archivi di film: Digital Humanities e patrimonio audiovisivo», in *magazén | International Journal for Digital and Public Humanities*, fasc. 5, n. 1, 2024, pp. 37-54.

2. Patrimonio audiovisivo

Il patrimonio cinematografico testimonia nella specificità dell'audiovisivo la storia, la cultura e le esperienze umane, archivio materiale delle pratiche sociali e delle dinamiche di potere. Questa vasta produzione – che include tanto il cinema commerciale quanto le opere *non fiction* – partecipa attivamente alla costruzione di un orizzonte che ha plasmato l'immaginario collettivo del Novecento, strumento per l'elaborazione della memoria e la negoziazione delle identità nazionali.

Questa funzione epistemologica del cinema come tecnologia della memoria riceve riconoscimento istituzionale solo tardivamente, con la dichiarazione UNESCO del 1980 che sancisce il valore culturale delle opere cinematografiche. La dispersione irreversibile di gran parte della produzione cinematografica muta – si stima circa l'80% – evidenzia la natura vulnerabile di questo medium, nonché l'importanza di quella storia parallela alla storia del cinema, che è quella della sua preservazione, dall'istituzione delle prime cineteche al riconoscimento dell'UNESCO fino ai giorni nostri. La fragilità dei supporti impone un'azione sistematica di recupero, classificazione e preservazione dei film, mantenendo vivo un confronto fra istituzioni per fornire linee guida e buone pratiche.

La crescente attenzione alla preservazione di questo patrimonio nasce dalla consapevolezza del suo ruolo nella formazione del discorso sociale, offrendo molteplici tracce per decifrare mentalità, conflitti, orizzonti culturali e ideologici di un'epoca, che raccontano le trasformazioni culturali, le asimmetrie di potere e le lotte per l'egemonia simbolica che hanno caratterizzato in particolare il secolo scorso. Conoscerle e preservarle mantiene viva la pluralità delle voci che compongono la nostra memoria collettiva.

Le cineteche contemporanee, eredi dei cineclub sorti negli anni '30 del Novecento come spazi di militanza cinefila, si sono trasformate in apparati istituzionali con precise funzioni culturali e pedagogiche. In chiave foucaultiana, le cineteche, attraverso meccanismi di conservazione, restauro e accesso, contribuiscono ad esercitare il potere normativo delle istituzioni sulla memoria collettiva, decidendo quali immagini, storie e voci hanno diritto di transitare nel futuro. Si può dunque affermare che le cineteche contemporanee riconfigurano continuamente il nostro rapporto con l'audiovisivo, spesso orchestrando una complessa coreografia

di eventi pubblici – retrospettive, installazioni, dibattiti – che trasformano la memoria filmica in esperienza viva.

3. Digital Turn

La rivoluzione digitale ha ridefinito l'ecosistema cinematografico e archivistico, generando paradossi irrisolti. Mentre i workflow digitali soppiantano progressivamente la pellicola fotochimica – trasformando produzione, conservazione e fruizione – il dibattito teorico si polarizza tra rottura e continuità epistemologica. Giovanna Fossati[2] propone una visione diacronica che colloca le innovazioni digitali entro una storia più ampia delle tecnologie visive e analizza come gli archivi digitali stiano riconfigurando le metodologie di ricerca filmica.

In questa direzione, le riflessioni di Federico Meschini sulle Digital Humanities applicate alla biblioteconomia[3] offrono un quadro teorico particolarmente fecondo: il suo approccio ai media digitali evidenzia come le tecnologie computazionali non costituiscano semplicemente strumenti neutri, ma veri e propri ambienti conoscitivi che riconfigurano in modo radicale i nostri paradigmi interpretativi. Meschini insiste sulla natura "ibrida" della ricerca digitale, dove metodologie tradizionali convivono con nuove pratiche algoritmiche applicate al patrimonio culturale. Nel contesto cinematografico, gli archivi audiovisivi attraverso la granularità del digitale possono diventare spazi di mediazione attiva tra diverse comunità interpretative (storici del cinema, conservatori, teorici dei media), in cui le specificità mediali vengono valorizzate in un circolo ermeneutico virtuoso, trasformando gli archivi in spazi culturali dove si riflettono dinamiche sociali, politiche e identitarie, fra conservazione e formazione culturale.

Secondo Christian Olesen la trasformazione digitale ha un forte impatto anche sullo studio e sulla storiografia cinematografica[4]. At-

2. Fossati Giovanna, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018 [ed. or. 2009].

3. Meschini Federico, *Oltre il libro. Forme di testualità e digital humanities*, Editrice Bibliografica, Milano 2020.

4. Olesen Christian, *Visualizing Film History: Film Archives and Digital Scholarship*, In-

traverso un approccio metastorico, l'autore indaga le implicazioni epistemologiche di strumenti come la visualizzazione dati, l'analisi algoritmica e le mappe interattive, dimostrando come il laboratorio digitale sia diventato uno spazio cruciale per ripensare le relazioni tra fonti, interpretazione e rappresentazione storica. Olesen esamina progetti come le mappe GIS della collezione Desmet o le annotazioni ipertestuali dei film di Vertov, mostrando come i diagrammi e le rappresentazioni algoritmiche non costituiscano mere illustrazioni, bensì dispositivi epistemologici che strutturano nuove domande di ricerca.

Si accennava come la transizione digitale abbia rivoluzionato l'accessibilità del patrimonio cinematografico, trasformando l'intero ecosistema filmico – dalla creazione all'archiviazione, dalla distribuzione alla fruizione. I formati digitali, infatti, ridefiniscono le possibilità di circolazione e consumo delle opere, ampliando il loro raggio d'azione. Se il modello tradizionale si basava su un circuito chiuso di bobine fisiche distribuite alle sale – con una successiva riconversione televisiva via telecinema – l'avvento del digitale ha moltiplicato esponenzialmente i canali e con essi la possibilità di fruizione. Piattaforme di streaming, archivi online e social media hanno infatti generato una nuova geografia dello sguardo cinematografico, in uno spostamento dal buio della sala alla portabilità di dispositivi mobili, dalla temporalità collettiva a quella individuale e on-demand.

Questa rivoluzione distributiva presenta però un duplice volto: da un lato, offre opportunità senza precedenti in termini di accessibilità e democratizzazione del patrimonio filmico, dall'altro, emergono criticità strutturali quali la frammentazione del mercato, la ridefinizione dei modelli economici e soprattutto complesse questioni legate alla conservazione digitale. Queste difficoltà investono anche la sfera epistemologica: la selezione, presentazione e contestualizzazione dei materiali diventa cruciale per evitare che l'accessibilità si traduca nella fruizione caotica di un patrimonio sempre più vasto e frammentato.

Sul fronte della preservazione, il confronto tra analogico e digitale rivela paradossi significativi. Le pellicole, se conservate in condizioni controllate (temperatura e umidità ottimali), dimostrano una longevità secolare – come attestano gli esemplari Lumière, in perfetto stato dal 1895. Al contrario, i supporti digitali soffrono di una fragilità intrinseca: l'obsolescenza tecnologica di hardware e formati, la vulne-

diana University Press, Bloomington 2025.

rabilità alla corruzione dei dati, la necessità di continue migrazioni e la dipendenza da infrastrutture terze rendono la *digital preservation* un problema complesso. Howard Besser evidenzia ciò che minaccia la sopravvivenza dei dati contenuti nei supporti digitali e identifica cinque criticità. Primo, l'obsolescenza tecnologica rende irrecuperabili supporti come i floppy, a differenza dei materiali analogici ancora leggibili. Secondo, compressione, formati proprietari e crittografia rischiano di rendere i dati indecifrabili. Terzo, i legami ipertestuali tra contenuti digitali sono fragili e temporanei e la natura interconnessa di questi materiali può pregiudicarne l'accesso. Quarto, manca chiarezza sui ruoli e sulla responsabilità ai fini della conservazione. Quinto, la riproduzione è compromessa dall'evoluzione tecnologica che richiede continue migrazioni: "Infatti, la ragione stessa per cui convertiamo il file è che non siamo in grado di mantenere nel tempo l'ambiente applicativo originale"[5]. Questa precarietà ontologica del digitale richiede investimenti costanti e l'elaborazione di protocolli conservativi capaci di garantire la trasmissione del patrimonio alle future generazioni. Una soluzione può consistere nell'applicazione di strategie proattive, come la documentazione accurata dei contesti tecnologici originali e dei materiali accessori.

Le sfide pratiche della conservazione digitale, come le migrazioni cicliche di dati, impongono dunque costi elevati e richiedono interventi complessi su codec e metadati. Su questo punto, Reto Kromer[6] affronta il tema delle migrazioni negli archivi audiovisivi, sottolineando l'importanza di flessibilità e conoscenza tecnica: gli archivi devono padroneggiare i formati scelti, pur sapendo che potranno aggiornarli in futuro; in tal senso, l'uso di tecnologie *open source* emerge come strategia chiave. Egli invita a considerare le migrazioni anziché come un male necessario, come opportunità per "cambiare strategia quando serve"[7], mantenendo vivo il patrimonio in un approccio dinamico.

---

5. Besser Howard, «Digital Longevity», in Sitts Maxine (a cura di), *Handbook for Digital Projects: A Management Tool for Preservation and Access*, Andover, MA: Northeast Document Conservation Center, 2000, pp. 155–166.

6. Kromer Reto, «Errando tra analogico e digitale», keynote alla conferenza *'Moving Forward, Looking Back': Digital Transformation and Sustainable Archival Practices in Film Heritage* (27-28 febbraio 2025, Viterbo). Si veda: https://safe-project.uniud.it/attivita/, ultima visualizzazione 09/07/2025.

7. Kromer Reto, «On the Bright Side of Data Migrations», in *International Association of Sound and Audiovisual Archives Journal*, n. 49, 2018, p. 18.

4. *Stewardship* d'archivio

Gli archivi audiovisivi operano forme di ricerca, curatela e divulgazione didattica sia nelle attività che riguardano proiezioni ed eventi in sala, che su varie piattaforme digitali. L'interazione tra arte, media ed epistemologia delle immagini in movimento trasforma le cineteche in veri laboratori di ricerca. Tuttavia, la digitalizzazione è spesso ridotta alla semplice scannerizzazione, trascurando aspetti fondamentali come la conservazione dei materiali originali e la catalogazione[8]. È però limitativo considerare la digitalizzazione solo come conversione da pellicola a formato digitale: si tratta di un processo assai più ampio, che coinvolge anche la valorizzazione e l'accessibilità del patrimonio.

Recentemente, sia nelle Digital Humanities che nei Film Studies, si è sviluppato un approccio più critico e autoriflessivo al digitale, col fine di sfruttarne il potenziale euristico per ripensare radicalmente gli studi sull'audiovisivo. Se in generale le istituzioni culturali definite in ambito anglosassone GLAM (gallerie, biblioteche, archivi e musei) riconoscono facilmente quali attività possano essere ottimizzate con strumenti digitali, in ambito cinetecario stanno emergendo collaborazioni innovative con ricercatori e creativi che arricchiscono il patrimonio condiviso. Gli esperti di archivi cinematografici portano un duplice valore: competenze tecniche (analogiche/digitali) e conoscenza approfondita delle collezioni, compresa la capacità di organizzare metadati complessi che possono contribuire anche a ridefinire la storiografia cinematografica[9]. Le nuove domande vertono su come bilanciare accessibilità e rigore scientifico o come integrare le infrastrutture digitali emergenti; tale prospettiva impone una revisione epistemologica, trasformando il rapporto con la tecnologia in un dialogo produttivo più che una semplice adesione strumentale[10].

---

8. Dagna Stella, «Tre parole sugli archivi: digitalizzazione, restauro, valorizzazione», in Cavallotti Diego, Lotti Denis, Mariani Andrea, *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltemi, Milano, 2021, p. 245.

9. Catanese Rossella, Heftberger Adelheid, Olesen Christian, «Introduction: Film Heritage and Digital Scholarship – Computer-Based Approaches to Film Archiving, Restoration and Philology», in *Cinergie: il cinema e le altre arti*, n. 20, 2021 pp. 1-6

10. Si vedano: Latsis Dimitrios, Ingravalle Grazia, «Guest Editors' Foreword: Digital Humanities and/in Film Archives», in *The Moving Image: The Journal of the Association*

In questa direzione, *stewardship* e curatela d'archivio rientrano in un paradigma di dispositivo foucaultiano di produzione culturale. Come nota Dagmar Brunow, la selezione archivistica riflette sempre una gerarchia di valori che plasma nozioni di democrazia e identità, dove ogni scelta curatoriale diventa un atto politico[11]. In tale direzione, si evidenzia dunque l'importanza di pratiche archivistiche inclusive per riflettere la diversità delle società contemporanee.

L'azione degli archivi nasce da una costante negoziazione con altre istituzioni[12], rivelando l'intreccio tra processi archivistici e strutture sociali costituite. Gli archivisti, con il loro lavoro di catalogazione e curatela, sono figure chiave nel rendere accessibile e significativo il patrimonio audiovisivo. Tuttavia, la digitalizzazione ha spesso privilegiato la quantità sulla qualità, producendo metadati standardizzati ma superficiali, a discapito di un'analisi curatoriale approfondita, soprattutto nelle procedure di catalogazione e metadatazione. Mentre i database digitali offrono nuove possibilità di analisi, rischiano anche di ridurre la ricerca a procedure meccaniche, perdendo di vista la complessità dei materiali. È necessario quindi ripensare le professionalità archivistiche riconoscendo sia il valore del lavoro umano che le potenzialità del digitale, per evitare che l'accessibilità si trasformi in un appiattimento dei contenuti.

Fra le criticità relative all'orizzonte della digitalizzazione, si rileva come molti archivi dipendano da piattaforme commerciali, soggette a logiche di profitto e instabilità contrattuale, cui si sommano problemi strutturali, come l'obsolescenza tecnologica e la difficoltà di migrare i dati nel lungo periodo. Già oggi, alcuni database e portali sono diventati inaccessibili, dimostrando la fragilità di progetti basati su soluzioni temporanee. La valorizzazione online, sebbene utile, rischia così di essere effimera, a meno che non si sviluppino strategie a lungo termine indipendenti dalle dinamiche del mercato. Un altro problema riguarda la capacità di orientare una selezione

of Moving Image Archivists, 17 (2), XI, 2017; Previtali Giuseppe, *Che cosa sono le digital humanities*, Carocci, Roma 2022.

11. Brunow Dagmar, «Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives», in *Image [&] Narrative*, 18(1), 2017, pp. 102

12. Antoniazzi Luca, «Cultural Policy Studies and the Capabilities Approach Have Much to Offer Film Heritage», in *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 21 (1–2), 2021, p. 157.

che INTERNET, sebbene costituisca un archivio spontaneo e democratico, col suo vasto repertorio di materiali spesso privi di metadati e contesto, finisce per disperdere, limitandone il valore per la ricerca.

Negli ultimi anni, archivi e cineteche hanno sempre più sperimentato l'utilizzo di piattaforme di user-generated content (UGC) come YouTube, Vimeo o altri social network per diffondere il proprio patrimonio audiovisivo. Questa scelta risponde alla necessità di ampliare l'accesso a materiali spesso confinati in contesti riservati esclusivamente agli addetti ai lavori, raggiungendo invece un pubblico vasto e diversificato. Tuttavia, l'adozione di tali piattaforme solleva questioni complesse legate alla contestualizzazione e al controllo del significato storico delle opere. Infatti, da un lato, la presenza su YouTube permette a istituzioni cinetecarie di riportare in vita film e materiali audiovisivi rari, rendendoli disponibili non solo a studiosi ma anche a curiosi, studenti e creatori di contenuti; dall'altro lato, questa strategia presenta alcune criticità. L'algoritmo di YouTube, che suggerisce contenuti simili, può alterare la percezione storica dei materiali, riducendoli a curiosità virali o frammenti decontestualizzati. Inoltre, la mancanza di metadati accurati e la compressione video possono impoverire il valore storico e filologico delle opere. La logica della "pertinenza soggettiva"[13] rischia infatti di ridurre il valore culturale dei filmati a mera merce algoritmica, svincolata dal loro contesto originario. Piattaforme come INTERNET Archive dimostrano che un approccio open access e non commerciale può preservare l'integrità dei materiali, garantendo metadati accurati e licenze libere, che ne facilitano il riuso creativo senza sacrificarne la contestualizzazione. Questo modello, però, coesiste con realtà come British Pathé, che sfrutta YouTube per monetizzare le collezioni, in funzione delle pressioni economiche dell'ecosistema digitale, dove la sostenibilità finanziaria spesso passa attraverso compromessi con logiche di mercato[14]. Inoltre, la natura partecipativa delle piattaforme UGC, come evidenziato da Henry Jenkins, trasforma gli utenti da semplici spettatori a potenziali creativi ("prosumer")[15]. Se da un lato questo favorisce pratiche creative come *remix* e *mashup*, che

13. Nencioni Giacomo, «Tra broadcast e selfcast: YouTube e i vlog» in *Imago. Studi di cinema e media*, anno 2 n. 3, 2011, pp. 187-193.

14. Ingravalle Grazia, *Archival Film Curatorship. Early and Silent Cinema from Analog to Digital*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2024, p. 20.

15. Jenkins Henry, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

possono riattivare il dialogo con il patrimonio cinematografico, dall'altro espone i materiali a usi impropri o a una perdita di autorevolezza storica, quando non alla produzione di falsi storici.

Le cineteche, dunque, possono trovare un equilibrio tra lo sfruttare il potenziale delle piattaforme UGC per raggiungere nuovi pubblici, senza rinunciare a strumenti che preservino la complessità storica dei materiali. In un'epoca dominata dall'effimero digitale, gli archivi devono dunque evitare di diventare mere "banche immagini" passive, per puntare ad affermarsi come mediatori di cultura in un dialogo costante con la contemporaneità.

5. Il modello AAMOD e la sfida della memoria digitale

L'utilizzo delle immagini d'archivio come pratica culturale, promuovendo una riattivazione della memoria sotto molteplici punti di vista, fa parte dei movimenti culturali proposti dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico che ha come output principale il festival *UnArchive Found Footage Fest*, che assume un valore particolarmente significativo per la riattivazione degli archivi e delle pratiche culturali a essi legate. Non si tratta di un semplice recuperare footage con valore di documenti storici, ma di rendere l'archivio vivo e in dialogo con la contemporaneità. Questa pratica consente agli artisti, ai ricercatori e a chiunque lo desideri, di interrogare il passato come materia fluida da esplorare, capace di generare nuovi percorsi. Le immagini d'archivio diventano strumenti di attivazione culturale: in particolare le testimonianze di lotte, movimenti sociali, trasformazioni politiche e mutamenti del paesaggio sociale possono essere rilette con la lente del presente. Il riuso diventa quindi anche un gesto politico, che può restituire visibilità a soggetti e narrazioni all'apparenza marginali.

In questo senso, UnArchive si configura come un laboratorio di pratiche culturali che promuove l'uso pubblico della storia e il coinvolgimento attivo delle comunità nella costruzione di un immaginario condiviso. Le immagini archiviate divengono materiali aperti, che possono essere riforgiati per alimentare processi educativi, artistici e civici. La cultura del riuso diventa quindi una forma di resistenza e rigenerazione, capace di restituire senso e profondità al nostro presente attraverso la lente del passato.

La promozione del riuso di immagini consapevole del loro valore storico e della loro provenienza è legata anche alla modalità

di condivisione digitale dei contenuti dell'archivio. L'AAMOD anche nel suo processo di digitalizzazione e diffusione del patrimonio adotta una prospettiva orientata a facilitare il dialogo fra l'archivio e chi interagisce con esso, generando un circolo virtuoso.

La cura profusa nell'inserimento dei dati testuali su ogni video caricato non solo sul sito INTERNET ma anche sui canali YouTube rende semplice imbattersi nei video presenti nell'archivio AAMOD per chi – con delle generiche ricerche online per parole chiave – si sta avvicinando alla prima esplorazione di un tema, di un'epoca, di un movimento. Dunque la valorizzazione del patrimonio storico, già integrante fra i punti del *Manifesto dell'AIPH*, è facilitata nell'accesso da una pratica di catalogazione nei portali digitali e condivisione tramite social media e canali dell'archivio, che tiene conto di quanto sia importante facilitare l'accesso per rendere le possibilità dei materiali di trovare nuova voce nei progetti di ricercatori e artisti, ma anche facilitando l'incontro dei giovani con il materiale d'archivio attraverso le piattaforme che maggiormente frequentano.

L'accesso è facilitato da una scelta bilanciata fra le informazioni fornite all'interno del portale YouTube e del catalogo dell'archivio. Se infatti si osservano i video presenti sul canale YouTube[16], il primo elemento che ci viene fornito è il link alla scheda integrale dell'AAMOD seguito da una descrizione preliminare caratterizzata da parole chiave che permettono di individuare e circoscrivere il tema del documento. Questa attenzione all'individuazione dell'elemento all'interno del catalogo dell'archivio è rinvenibile anche sui canali social nei quali è più facile che chi non ha una conoscenza pregressa possa scoprire l'archivio.

L'attenzione alla possibilità dell'incontro con l'archivio da parte di chi non lo frequenta è un elemento di grande importanza per rendere il patrimonio realmente parte di un processo di condivisione, riuso e rimediazione. Questo senza dimenticare di fornire gli strumenti non solo per accedere ai materiali ma anche per entrare in contatto con l'archivio come istituzione. Ciò crea un dialogo fra dimensione digitale e dimensione fisica dell'archivio, rendendolo un luogo presente nel territorio per la comunità.

16. Talvolta il video è presente in risoluzione maggiore su Vimeo, nel qual caso è individuabile il link di YouTube (per il video a risoluzione ridotta) su Vimeo e viceversa (per il video a risoluzione maggiore).

Memoria, archivi e intelligenza artificiale

Teresa Numerico

Western archive is singularly complex. It contains within itself the resources of its own refutation. It is neither monolithic, nor the exclusive property of the West. Africa and its diaspora decisively contributed to its making and should legitimately make foundational claims on it.

Achille Mbembe, *Decolonizing knowledge and the question of the archive*, Public lecture, Wits Institute for Social and Economic Research (WISER), University of the Witwatersrand, 2015

L'oblio di impressioni, scene, eventi si riduce in genere a un loro "sbarramento". Quando il paziente parla di queste cose "dimenticate", raramente trascura di aggiungere: "Veramente l'ho sempre saputo, solo che non ci pensavo". Spesso egli esprime la propria delusione per il fatto che non vogliono venirgli in mente abbastanza di quelle cose che egli può riconoscere come veramente "dimenticate", cose cioè a cui non ha mai più pensato dopo che gli sono capitate.
La "dimenticanza" trova un'ulteriore limitazione nella produzione dei tanto frequenti ricordi di copertura. In molti casi ho tratto l'impressione che la ben nota, e per noi teoricamente così importante amnesia dell'infanzia sia completamente controbilanciata dai ricordi di copertura. In questi ultimi non si conservano soltanto alcuni, ma tutti gli elementi essenziali della vita infantile. È solo questione, attraverso l'analisi, di imparare a ricavarli.

Sigmund Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), in *Opere*, vol. 7 (1912-1914), Bollati Boringhieri, Torino 1975, pp. 353-361, trad. di Cesare Musatti

Premessa

Il rapporto tra memoria e intelligenza artificiale è intimo e insieme contrastato. I progetti per automatizzare le capacità cognitive umane sono stati diversi nelle varie fasi di estati e inverni che si sono succeduti dal momento in cui è stata inventata l'etichetta nel 1956. Ma in ogni caso la memoria e la possibilità di una sua simulazione automatizzata è la funzione che più di altre ha un ruolo centrale nello sviluppo e, soprattutto, nel successo della tecnologia dell'intelligenza artificiale, concentrate sulle tecniche di *machine learning* che sono al momento quelle considerate più promettenti.

In questo articolo cercheremo di illustrare sia l'importanza di includere una memoria nella macchina al fine di simulare l'intelligenza, sia gli aspetti più controversi di una formulazione automatica della memorizzazione digitale e la dimensione politica che l'esternalizzazione dei processi mnemonici in forme tecniche riveste rispetto all'organizzazione della soggettività umana.

La memoria come traccia personale e psichica e il *repository* di dati in cui consiste la memoria digitale esternalizzata non potrebbero essere più diversi. Sebbene i due concetti siano espressi dallo stesso termine, si riferiscono ad aspetti completamente divergenti e in particolare presentano una irrimediabile discontinuità nel riconoscere ciò che è interno con ciò che è esterno alla soggettività memorizzante.

Tutti i dati che sono contenuti nella memoria fanno parte integrante della macchina e possono essere richiamati all'occorrenza attraverso adeguate *query* (o richieste mirate). La memoria umana è invece spesso scatenata dall'esterno e consiste sempre in una ricostruzione creativa del ricordo, che viene generato di nuovo, e anche *ex novo*, con tutto il potenziale di ricordi di copertura o falsi ricordi e false memorie che ne fanno parte integrante.

La memoria umana è fragile e ha sempre avuto bisogno di supporti. Tali supporti sono, seguendo la linea che va da Platone a Derrida e a Stiegler, un *pharmakon* (φάρμακον), cioè insieme un veleno e un rimedio per la nostra soggettività. I supporti, infatti, si propongono di aiutarci a ricordare, proprio come una stampella ci aiuta a camminare. Ma come una stampella modifica la nostra andatura, e quindi interviene sulla nostra identità, allo stesso modo l'uso di un supporto interviene su come funzionano i ricordi, ma anche su quale forma essi prendano e, quindi, sul riflesso dinamico della nostra storia psichica, sociale e politica. Siamo intessuti dei nostri ricordi, ma anche dei supporti che ne

recano le tracce. Ciò riguarda le nostre memorie individuali e collettive, conservate e selezionate dagli archivi pubblici, comuni e privati. È per questo motivo che i metodi di conservazione della memoria sono così delicati: in quanto intervengono proprio sul processo vivo e dinamico dell'individuazione. L'uso di supporti esterni per sostenere le nostre tracce mnestiche è identificato come un processo di esternalizzazione.

Il caso della memoria dell'intelligenza artificiale ha molto in comune con la dimensione mediale dei processi di esternalizzazione delle nostre conoscenze, esperienze, emozioni, pensieri, ma alcune caratteristiche particolari di questi sistemi rendono particolarmente problematico dipendere del tutto da tali depositi sedimentari, per la nostra soggettivazione, eppure non possiamo evitare di entrare in una relazione stretta con essi sia dal punto di vista psichico che collettivo, e cercheremo di spiegarne il motivo.

Il carattere di mediazione a cui aspira l'IA non si limita a conservare e trasmettere i nostri dati, ma suggerisce, o meglio, impone di delegare a questi sistemi anche la loro significazione e interpretazione, automatizzandola, estraendola dai processi singolari, ma anche da quelli collettivi di produzione di significato, per appaltarla a un sistema di industrializzazione delle memorie che si presenta come oggettivo e universale, mentre è, come tutti i sistemi di memorizzazione, parziale, situato e orientato.

Purtroppo, i nostri percorsi di individuazione non avvengono in isolamento e sono costantemente messi in gioco dalle strategie di memorizzazione non soltanto rispetto a cosa ricordare, ma anche al metodo di costituzione dei ricordi. Sappiamo fin troppo bene che una bugia ripetuta milioni di volte da un'agenzia di mediazione potente ha larghe possibilità di diventare una verità anche per chi non vorrebbe crederle in prima battuta. Questo aspetto non riguarda solo il potere assertivo di ripetere, ma anche la nostra permeabilità ai supporti esterni di memorizzazione, a causa della malleabilità dei nostri meccanismi per ricordare.

Possiamo servirci di questi strumenti di esternalizzazione della memoria automatica artificiale, ma solo a patto di coglierne gli equivoci, i limiti e personalizzarne gli effetti attraverso una loro flessibilizzazione, senza affidarsi completamente alle loro previsioni. Tuttavia, ciò è difficile a causa degli alti costi industriali per produrre questi esiti il cui *return on investment* attualmente dipende dalla credibilità della loro completa e indiscussa affidabilità.

È il motivo per cui abbiamo più che mai bisogno di archivi, di una

pluralità di archivi collettivi, da interrogare attraverso soggettività diverse, domande personali, visioni situate. È vitale conservare un'espressione corale delle nostre memorie, perché solo così possiamo affrontare un futuro incerto, imprevedibile, incandescente e contingente. In caso contrario, saremmo pronti solo alla possibilità predittiva anticipata dal sistema, quella che secondo i dati conservati risulta la più probabile. Qualora non fosse quella a verificarsi, non saremmo più in grado di fronteggiare il futuro che è strutturalmente imprevedibile.

Conservare la memoria con l'intelligenza artificiale

La memoria è un elemento centrale dell'architettura del calcolatore disegnata da John von Neumann nel 1945, ispirato alla precedente Macchina di Turing[1]. Lo stesso Turing pensava fin dagli anni cinquanta[2] a una macchina per simulare l'intelligenza. Si immaginava che l'impresa fosse fattibile costruendo una memoria così grande da conservare tutte le informazioni utili, le istruzioni per interpretarle e trarne le conclusioni più interessanti. La macchina avrebbe appreso dalla collezione di "esperienze". Il passaggio dalla quantità di osservazioni alla qualità della memoria capace di selezionare i comportamenti dipende da una sostanziale indistinzione tra dati e istruzioni, contenuti nella macchina, in una codifica digitale[3]. Le istruzioni possono essere modificate attraverso strati di istruzioni di livello superiore, come se fossero dati, simulando la maturazione delle persone attraverso l'educazione.

---

1. La Macchina di Turing è un dispositivo astratto inventato da Turing nel 1936 per ottenere la più generale definizione di cosa sia un calcolo. Si tratta di una controparte pseudoformale del concetto di algoritmo. Consiste in un nastro bidimensionale diviso in quadrati lungo a piacere, in una testina di lettura, scrittura, spostamento lungo il nastro e in una tavola di istruzioni che fornisce le regole per il funzionamento del sistema di calcolo a seconda della funzione che la macchina deve calcolare.

2. Si veda Turing, Alan Mathison (1950/2004) «Computing machinery and intelligence», *Mind*, 59 (236), 433-460, in Copeland, B. Jack (ed.). *The essential Turing*, Clarendon Press, Oxford 2004., pp. 441-464, trad. it. *Intelligenza meccanica*, a cura di Lolli Gabriele, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 121-157.

3. Non è possibile in questo saggio discutere in dettaglio di questi temi; per un approfondimento a questo proposito, si veda Numerico Teresa, *Big data e algoritmi. Prospettive critiche*, Carocci, Roma 2021.

Nonostante le aspettative sulle capacità cognitive delle macchine intelligenti, c'è una radicale indiscutibile differenza tra le memorie delle persone e quelle contenute nei supporti digitali. Gli strati di memorizzazione elettronica costituiscono un database, un *repository*, un magazzino di raccolta nel quale i dati sono sempre identici a sé stessi e possono essere richiamati a piacere, purché se ne conosca il sistema di indirizzamento. La memoria personale ha una struttura dinamica e rielaborativa, sulla quale sono d'accordo psichiatri, psicanalisti, scienziati cognitivi e neuroscienziati. La memoria è sempre nuova e ricostruttiva[4]. Il ricordo dipende dall'immaginazione, associa contenuti secondo collegamenti stravaganti e imprevedibili, attivati in modo creativo, causale, emotivo o emergenziale.

Un altro elemento della memoria è la sua fragilità e il bisogno di forme di esternalizzazione per potersene servire in modo stabile. I supporti tecnici, cioè sociali e collettivi, che servono per questo scopo sono parte integrante della nostra soggettività, a cominciare dal linguaggio, dai disegni, dal testo scritto o a stampa, e da tutte le altre forme di registrazione della *performance*.

La nostra memoria è intessuta di tali depositi sedimentari esterni, attivatori e generatori di nuovi pensieri e di una riorganizzazione sociale e psichica dipendente dal loro uso. Si tratta di dispositivi spesso inorganici che contribuiscono a rideterminare la nostra interiorità e il modo in cui entriamo in relazione con l'esterno e con gli altri.

Secondo Bernard Stiegler[5] quei supporti sono organi esterni che fanno parte integrante della dinamica della soggettività del *Sapiens*, contribuiscono a una sua costante metamorfosi antropologica e isti-

---

4. Discutere dell'analisi della memoria e della sua costituzione non è possibile in questo articolo. Rimando ad alcuni saggi molto interessanti scritti da esperti sia di neuroscienze sia di scienze cognitive, che si concentrano su una ricostruzione delle conoscenze acquisite: LeDoux Joseph, *The four realms of existence: A new theory of being human*, Harvard University Press, Harvard 2023, trad. it. *I quattro mondi dell'uomo. Una nuova teoria dell'Io*, Raffaello Cortina, Milano 2024; Kandel Eric, *In search of memory*, W.W. Norton & Company, Inc. New York 2006, trad. it. *Alla ricerca della memoria*, Codice, Milano 2010.

5. Si veda sulla questione della esternalizzazione della memoria il lavoro di Bernard Stiegler e in particolare Stiegler Bernard, «Anamnesis and Hypomnesis», in Armand Louis, Brandley Arthur (eds.) *Technicity*, Litteraria Pragensia, Prague 2006, pp. 15-41; trad. it. Stiegler, Bernard, *Platone digitale*, Mimesis, Milano 2015, pp. 35-58; Stiegler Bernard, *La société automatique 1 L'avenir du travail*, Fayard, Paris 2015; trad. it. *La società automatica. 1 L'avvenire del lavoro*, Meltemi, Milano 2019.

tuiscono politicamente una linea di separazione mobile tra ciò che è esterno e ciò che è interno alla nostra identificazione. Si tratta per lui, quindi, di organizzare una organologia artificiale che sia politicamente favorevole a uno sviluppo democratico a livello sia psichico che sociale.

Queste mutazioni sociali e psichiche hanno una portata politica: a seconda del supporto di cui ci serviamo per esternalizzare la nostra memoria, perdiamo alcune capacità, che deleghiamo all'esterno, e dovremmo avere poi lo spazio per reinternalizzare altre forme di sapere. Per esempio, con la scrittura abbiamo perso la capacità memorizzare tante informazioni, ma abbiamo ottenuto che persone lontane nello spazio e nel tempo avessero la facoltà di entrare in contatto con i nostri testi. Se non riuscissimo a governare in modo negoziale la dinamica del processo antropologico, psichico, sociale e tecnico ai fini di un incremento delle capacità di crescita dei nostri saperi, potremmo essere completamente determinati dai nostri supporti, perdendo consapevolezza, spazi interiori e libertà. Più automatizziamo all'esterno funzioni, più dipendiamo dai sostrati e, soprattutto, da chi li governa e ne detiene il sistema di significazione.

Nelle varie forme di memorizzazione esternalizzata non ci eravamo mai spinti a esternalizzare la capacità di interpretare il senso delle informazioni raccolte. Galileo continuava a tracciare a mano i disegni delle osservazioni[6], aiutato dal telescopio e da altri dispositivi di calcolo, e poi scriveva a mano i suoi testi scientifici dati alle stampe. Per comprenderli era necessario che le menti degli altri scienziati si immergessero nella loro lettura. La stampa ampliava la diffusione, contribuendo all'intervento di più menti, ma non delegava l'interpretazione a un apparato tecnico.

Dopo aver inventato le tecnologie della registrazione ci siamo trovati in una situazione inedita: poter ripetere l'identico, per esempio, riascoltare tante volte lo stesso pezzo musicale, cosa impossibile quando avevamo solo esecuzioni e loro ricordi. Ogni nuova esecuzione non sarebbe mai stata identica alla precedente, e la loro rievocazione sarebbe stata sempre il frutto di una rielaborazione.

---

6. Nel museo di Galileo Galilei (Istituto e Museo di storia della scienza di Firenze) si possono osservare alcuni disegni di pugno dello scienziato aiutato dagli strumenti, per esempio quelli delle macchie solari. È possibile accedere a una loro versione digitale dei disegni qui https://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/oggetto/GalileoGalileiDisegniMacchieSolari.html.

Il supporto digitale amplifica il potenziale di registrazione e costruisce una progressiva datificazione delle nostre memorie, attività, tracce volontarie e involontarie, trasferite in immensi *repository* proprietari di poche aziende della Silicon Valley, mettendoci di fronte a una sfida senza precedenti.

Il progetto dell'intelligenza artificiale, reso possibile, tra l'altro, dalla disponibilità di queste enormi raccolte di dati, è organizzarle in forme prescrittive e prestabilite, attraverso metodi di interpretazione in gran parte segreti e con l'obiettivo di proiettarne le aspettative sul futuro. Dal momento che i costi di raccolta e manipolazione delle informazioni sono ingenti, il ritorno di questi investimenti di automazione di memoria e "intelligenza" consiste in una promessa di delega governamentale delle capacità di riconoscere e classificare oggetti e persone, prendere conseguenti decisioni e produrre contenuti sintetici a immagine di quelli immagazzinati.

L'intelligenza artificiale, basata sull'apprendimento e sulla appropriazione industriale dei nostri dati, conduce la mediazione inorganica a un altro livello. Suggerisce che sia impossibile usare la mente umana per interpretare quelle informazioni e propone di esternalizzare non solo le semplici memorie, ma l'organizzazione stessa del passato.

L'apprendimento automatico, diventato così popolare nell'ultimo decennio, ha l'ambizione di offrire un intervento algoritmico di interpretazione dei dati passati proiettati sul futuro, usando strategie ermeneutiche induttive e probabilistiche. Questa organizzazione cognitiva fa ipotesi molto forti sul significato dei dati conservati: suggerisce che il passato si ripeterà, ovvero assume il mondo stabile[7]. Questa aspettativa è discutibile dal punto di vista epistemico e politicamente molto impegnativa. Non viviamo, infatti, in un mondo ideale, nel quale tutto è perfetto e senza attrito. La nostra storia è carica di ingiustizie e disparità. Se venissero naturalizzate nel giudizio e nella previsione del futuro, avrebbero l'effetto di reificare le differenze – frutto delle violenze del passato – che

7. Per una discussione approfondita sulla difficoltà di assumere il mondo stabile nei contesti dei fenomeni reali, ovvero il cosiddetto "into the wild", si veda Gigerenzer Gerd, *How to stay smart in a smart world: Why human intelligence still beats algorithms,* MIT Press 2022, trad. it *Perché gli umani battono ancora gli algoritmi*, Raffaello Cortina, Milano 2023.

peserebbero così due volte sulle soggettività intersezionalmente fragili perché non conformi a quegli stereotipi, poi memorizzati dal sistema e istituiti come regolarità normative di un mondo immaginario immutabile[8].

Il sistema sociotecnico esternalizza la nostra memoria collettiva, se ne appropria e ne astrae regolarità per normare il presente e informare il futuro. Per questo è urgente e cruciale esercitare la nostra capacità critica sul progetto di comprensione artificiale. Tutte le interpretazioni sono situate e orientate. Quelle automatiche non fanno eccezione, istituiscono nuove relazioni tra organico e inorganico, che rideterminano i rapporti di potere/sapere. Per questo dobbiamo scegliere politicamente come e in che senso vogliamo abitarle. Una volta stabilizzato, il processo di esternalizzazione avrà conseguenze sulla struttura antropologica, psichica e sociale del *Sapiens*. Avremmo urgente bisogno, quindi, di deliberare democraticamente su quali siano le procedure che vogliamo delegare al progetto di memorizzazione industrializzata creato dalla Silicon Valley.

Il funzionamento dell'IA basata sul *machine learning* e il ruolo dei dati

Se guardiamo all'intelligenza artificiale intesa come capacità di costituire un quadro mediale e intermediale non possiamo non notare una certa continuità con altri media che si sono succeduti in passato: la parola scritta, la stampa, i giornali, la fotografia, il cinema la radio, la televisione, il web, e i social, che hanno nutrito l'intelligenza artificiale. Marshall McLuhan[9] sottolineava che il contenuto di un medium è un altro medium o un insieme di altri media, e in questo senso il successo dell'IA basata sul *machine lear-*

8. Per un approfondimento sui problemi legati alla datificazione e alla conseguente discriminazione si veda D'Ignazio Catherine, Klein Lauren F., *Data feminism,* MIT press, Cambridge (Mass.) 2023; Benjamin Ruha, *Race after technology: Abolitionist tools for the new Jim code,* John Wiley & Sons, New York 2019; Benjamin Ruha, *Viral justice: How we grow the world we want*, Princeton University Press, Princeton 2022.

9. Si veda Mcluhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

ning e sul *deep learning* non fa eccezione[10], eppure assistiamo a un cambiamento in tema di organizzazione della memoria collettiva che merita un attento esame.

Non abbiamo qui il tempo e lo spazio di discutere dello sviluppo dell'IA, basti dire che da quando nasce l'etichetta alcuni ricercatori hanno cominciato a interrogarsi su come costruire delle macchine capaci di imitare capacità umane di natura cognitiva e motoria. Da quando nel 1955 il fortunato termine fu concepito per indurre la Fondazione Rockefeller a finanziare la realizzazione di un convegno su quel tema al Dartmouth College, si sono succeduti inverni ed estati delle ricerche con grandi speranze riposte nella realizzazione di prototipi intelligenti a cui si sono sostituite altrettante delusioni sulle aspettative mancate dei risultati[11].

Dal 2012 in poi assistiamo a un nuovo rinnovo delle grandi promesse con altrettanti ingenti investimenti, soprattutto di carattere privato, in attesa degli enormi profitti a cui i realizzatori di questi dispositivi aspirano[12]. Il successo è dovuto al rinnovo di uno dei metodi utilizzato già in passato ma che non aveva sortito gli effetti sperati, e cioè quelle tecniche basate sull'apprendimento di una rete profonda (*deep learning*) di processori connessi tra loro che avrebbero dovuto funzionare simulando il comportamento del sistema cerebrale fatto di neuroni e delle loro sinapsi connettive.

Gli algoritmi di questo metodo erano stati sviluppati già in passato, ma il loro costo computazionale e soprattutto l'assenza di dati di addestramento sufficientemente grandi avevano fatto arenare le precedenti esperienze in questo campo.

Il momento della svolta del *machine learning* è rappresentato dall'articolo di Krizhevsky e Sutskever, *Imagenet classification with*

---

10. Per una descrizione dettagliata del funzionamento dei sistemi di machine learning si veda MITchell Melanie, *Artificial Intelligence: A Guide for Thinking Humans*, Farrar Strausand Giroux, New York 2019, trad. it. *Intelligenza artificiale*, Einaudi, Torino 2020.

11. Per un'analisi delle due tradizioni di IA in azione dal 1956 si veda Numerico Teresa, *Big Data e algoritmi*, op. cit., cap. 1.

12. Per alcuni dettagli su quanto le imprese private dominino il mondo della ricerca in IA, si veda Maslej Nestor, Fattorini Loredana, Perrault Raymond, Parli Vanessa, Reuel Anka, Brynjolfsson Erik, Etchemendy John, Ligett Katrina, Lyons Terah, Manyika James, Juan Carlos Niebles, Juan Carlos, Shoham Yoav, Wald Russel, and Clark Jack, *The AI Index 2024 Annual Report*, AI Index Steering Committee, Institute for Human-Centered AI, Stanford University, Stanford (CA) April 2024, top 10 takeaways, 2-3-4.

deep convolutional neural networks[13], che descriveva il grande successo di Alexnet, una rete di *deep learning* (*convolutional neural network*), capace di vincere di gran lunga la gara per l'efficacia nel riconoscimento delle immagini che ogni anno impegnava i ricercatori su Imagenet, una banca dati costruita da un gruppo di ricercatori della Stanford University, guidati da Li Fei-Fei.

Da quel momento in poi i successi si sono moltiplicati in diverse aree di ricerca emergenti dell'IA fino ad arrivare all'esplosione dovuta al lancio di ChatGPT 3.5, un sistema di contenuti generativi, avvenuto nel novembre del 2022.

Gli elementi del successo del machine learning sono:

1) lo sforzo computazionale (che porta con sé alti costi energetici, idrici e di risorse pregiate);
2) gli algoritmi di *machine* e *deep learning*, già in parte inventati, ma perfezionati con l'avvento dei nuovi successi, *convolutional neural network*, *recurrent neural network* e architetture *transformer*;
3) un'ingente quantità di dati in formato digitale, legati alla produzione di contenuti da parte degli esseri umani in forma scritta o comunque registrabile attraverso le piattaforme e gli altri strumenti di connessione digitale, che hanno reso la parte di umanità connessa una grande piazza digitale dove tutto ciò che avviene è registrato e immagazzinato (e questo ci interessa per la questione della memoria).

Questo grande deposito sedimentario, come lo chiamerebbe il grande psicologo sociale Lev Semënovič Vygotskij, costituisce un elemento stringente del successo dei dispositivi di nuova generazione.

Le aree di maggior successo riguardano, oltre al riconoscimento di immagini e volti, la classificazione di oggetti ed eventi ai fini di esercitare la capacità di prevedere il futuro e intervenire, attraverso decisioni informate ed efficaci, oltre alla possibilità di produrre contenuti adeguati alle aspettative comunicative degli interlocutori.

---

13. Krizhevsky Alex, Sutskever Ilya, and Hinton Geoffrey E., «Imagenet classification with deep convolutional neural networks», in *Advances in neural information processing systems* 25 (2), 2012. Articolo online: https://www.researchgate.net/publication/267960550_ImageNet_Classification_with_Deep_Convolutional_Neural_Networks.

Decisioni, riconoscimenti e produzioni mediali sono tutte attività connesse all'interpretazione del futuro sulla base delle informazioni relative al passato e si costituiscono sull'implicita ipotesi che ci sia una continuità tra quello che è successo e quello che avverrà. Un criterio fondamentale del funzionamento di questi sistemi di riconoscimento, previsione e produzione è costituito dal modo in cui questi dati del passato, o le registrazioni di dati passati, contribuiscono a progettare il futuro.

Memoria, previsione, produzione di senso nei LLM

Ma qual è il rapporto tra memoria dell'IA e previsione, riconoscimento e produzione?

Possiamo veramente mettere in gioco la questione della memoria? In un certo senso si tratta di memorie, ma non la memoria fragile, produttiva e immaginaria degli esseri umani, una memoria deposito o magazzino. Del resto, anche lessicalmente ci troviamo di fronte a uno scarto: i database sono *repository*, dove avviene qualche forma di *maquillage*, ma pur sempre magazzini.

Nel caso dei *Large Language Models*, che hanno condotto al grande successo mediatico dell'etichetta dell'intelligenza artificiale, notiamo che la raccolta dei dati della testualità pregressa prodotta dalle persone non è abbastanza per il successo del processo. È necessario identificare i *token*, le entità primarie di cui le parole, prima delle frasi, sono composte. Da questa scomposizione, frutto di scelte esercitate, si procede a individuare quali siano le risposte appropriate ai *prompt* di domanda degli utenti. Tali risposte sono scelte da un lato in relazione alla probabilità dell'associazione tra la domanda e la risposta e dall'altro attraverso una valutazione stocastica che seleziona la risposta tra vari possibili risultati altrettanto probabili o la cui probabilità è comparabile. ChatGPT è un acronimo che sta per *generative pre-trained trasformer*)[14]. Si tratta di organizzare il materiale estratto dalla produzione collettiva e restituirlo nella forma di miliardi di parametri che hanno lo scopo di orientarne il funzionamento. Siamo a tutti gli effetti nell'ambito di

14. Per una descrizione dettagliata del funzionamento di questi sistemi si veda Roncaglia Gino, *L'architetto e l'oracolo*, Laterza, Roma-Bari 2023.

una funzione di archiviazione e organizzazione del materiale disponibile, sebbene i criteri adottati non siano esplicitati, semantici, ragionati o condivisi.

A questo strato si aggiungono altri meccanismi di *Reinforcement Learning by human feedback* delle persone che testano i risultati e intervengono a valutarli e ottimizzarli per le aspettative desiderate. Anche questa componente è intessuta di esseri umani e delle loro decisioni di sintesi e selezione delle risposte appropriate, sempre in assenza di una regolamentazione esplicita di quali siano gli obiettivi che hanno guidato le scelte.

Si tratta dell'uso di un magazzino di dati che li raccoglie in forma mercificata con lo scopo di estrarre regolarità per facilitare l'astrazione di contenuti adottati per reagire a tono alle richieste degli utenti. Sappiamo che i sistemi generativi producono le cosiddette allucinazioni, cioè delle risposte inattese e inadeguate. I loro progettisti ammettono il carattere allucinatorio di alcune risposte, proponendosi di migliorare le prestazioni con le versioni successive dei *software*[15]. Eppure secondo alcuni osservatori le allucinazioni sono costitutive dei meccanismi di produzione generativa di contenuti[16] Ha colpito la collettività l'*exploit* del *chatbot* di Google, Gemini, che suggeriva di aggiungere la colla alla salsa della pizza[17]. Eppure, usare il termine "allucinazioni" forse non rende precisamente la situazione. Il significato di questo termine, infatti, si riferisce a errori di carattere precettivo dei dispositivi che potrebbero contribuire ad amplificare la retorica della quasi umanità dei sistemi generativi. Si potrebbero chiamare i risultati erronei con il loro nome, come provano a fare un gruppo di

15. Si veda Raghavan Prabhakar, *Gemini image generation got it wrong. We'll do better*, Google Blog 23/02/2024, https://blog.google/products/gemini/gemini-image-generation-issue/, ma secondo i commentatori ancora a maggio 2024 le cose per il generatore di immagini Gemini di Google non sono migliorate, vedi Wiggers Kyle, *Google still hasn't fixed Gemini's biased image generator*, TechCrunch, 15/05/2024, https://techcrunch.com/2024/05/15/google-still-hasnt-fixed-geminis-biased-image-generator/ e più in generale Cranz Alex, *We have to stop ignoring AI's hallucination problem*, The Verge, 5/05/2024, https://www.theverge.com/2024/5/15/24154808/ai-chatgpt-google-gemini-microsoft-copilot-hallucination-wrong.

16. Gary Marcus, *Taming Silicon Valley*, MIT Press, Cambridge, (Mass.) 2024, *passim*.

17. Si veda Lopatto Elizabeth, *Google still recommends glue for your pizza*, The Verge, 12/06/2024, https://www.theverge.com/2024/6/11/24176490/mm-delicious-glue

studiosi che titolano il loro articolo *ChatGPT is bullshit*. Secondo questo lavoro – ma non sono gli unici a notarlo – attribuire all'IA generativa la produzione di allucinazioni sarebbe mistificatorio e scorretto. "Riteniamo che queste falsità, la generale attività dei *large language models*, si possa comprendere meglio come *bullshit* […]. I modelli sono, in modo rilevante, indifferenti alla verità dei loro risultati"[18].

Abbiamo l'uso della memoria come magazzino di raccolta delle merci/dati che viene sfruttato per estrarre regolarità e astrarre significati che poi vengono adottati per produrre i risultati intelligenti. Se è vero che il contenuto di un testo scritto è l'orale e se il testo a stampa recupera un testo scritto, ci troviamo di fronte a un piccolo grande salto perché nei casi precedenti abbiamo sempre comunque la mente umana, cioè la centralità del sistema psichico e cognitivo a esercitare la mediazione per interpretare questi processi.

Nel caso dell'intelligenza artificiale e della sua produzione il sistema di automazione riguarda la struttura tecnica della significazione, lasciando intatto il processo dell'attribuzione di senso e dell'interpretazione. Questi sistemi industriali estraggono i dati dalle interazioni umane, e per adesso ne hanno ancora uno spasmodico bisogno, come dimostra la fame di dati di questi conglomerati industriali[19], ma permettono che l'interpretazione venga automatizzata. Inoltre, suggeriscono che la proiezione inferenziale dei dati contenuti nel *repository* sia prevalentemente statica e fotografi un futuro che irrimediabilmente assomigli al passato. La proiezione sul materiale immagazzinato attribuisce valore alla regolarità e alla ripetizione, mentre al centro dell'interesse delle strutture organiche viventi, di cui l'essere umano è parte, è proprio la trasformazione, senza la quale non sarebbe possibile il movimento e il cambiamento.

---

18. Si veda Hicks Michael Townsen, Humphries James, Slater Joe, *ChatGPT is bullshit*, Ethics Inf Technol 26, 38 (2024). https://doi.org/10.1007/s10676-024-09775-5; vedi anche Jones Nicola, *AI hallucinations can't be stopped – but these techniques can limit their damage, Nature* 637, 778-780 (2025).

19. Si veda Roose Kevin, *The Data That Powers A.I. Is Disappearing Fast*, New York Times, 19/7/2024, https://www.nytimes.com/2024/07/19/technology/ai-data-restrictions.html per uno degli articoli che descrive la scarsità di dati disponibili di qui a poco e il problema che questa scarsità crea ai sistemi di addestramento del *deep learning*.

Questo salto espropriativo e appropriativo modifica le relazioni tra i produttori di senso e i suoi estrattori, o il sistema dell'estrazione di valore, oltre a sostituire la proprietà, la maternità e la paternità dei meccanismi di simbolizzazione e definizione delle regolarità e di ciò che vale la pena ricordare. È la differenza più problematica e marcata della memoria esternalizzata consegnata dall'Intelligenza artificiale, al cui cuore risiede una capacità selettiva che sarebbe propria di un sistema di archiviazione che richiederebbe una riflessione razionale e storica su cosa conservare e perché lo si ritiene rilevante.

Differenze tra memoria umana e artificiale: la rielaborazione

Nel racconto breve *Relazione per un'accademia* (1917), Franz Kafka nella sua immaginazione surreale e geniale mette in scena una scimmia che deve descrivere davanti a un'accademia di saggi la storia della trasformazione che, attraverso un processo educativo, lo ha reso un essere civilizzato.

Quella che segue è una citazione presa dalla parte iniziale del racconto:

> In questo senso purtroppo non posso adempiere all'invito. Quasi cinque anni mi dividono dalla condizione di scimmia, un tempo forse breve se misurato sul calendario, ma infinitamente lungo da attraversare al galoppo come ho fatto io […]. Questo risultato sarebbe stato impossibile se mi fossi ostinato a voler rimanere attaccato alla mia origine e ai miei ricordi di gioventù. Una piena rinuncia a ogni ostinazione è stato il primo comandamento che mi sono imposto; io, che ero una scimmia libera, mi sono adattata a questo giogo. A loro volta, però, i ricordi in questo modo mi si rifiutavano sempre di più. Se in un primo momento il ritorno, quando fosse stato consentito dagli uomini, mi era aperto attraverso un portale alto quanto il cielo sulla terra, in seguito, parallelamente alla mia evoluzione che proseguiva a colpi di frusta, esso divenne sempre più basso e più stretto; nel mondo degli uomini mi sentivo sempre più a mio agio, sempre più compreso; la tempesta che soffiava dal mio passato si calmò; oggi è solo una corrente d'aria che mi rinfresca i calcagni; e quel buco lontano da cui questa corrente viene e attraverso il quale sono passato un tempo è diventato così piccolo che, anche se avessi forza e volontà

sufficienti per correre a ritroso fin laggiù, dovrei scorticarmi tutta la pelliccia per passarci attraverso[20].

La geniale descrizione di Kafka ci permette di riflettere sul carattere estremamente labile dell'identità, che è sempre il frutto di una costante relazione dinamica sia coi ricordi, sia con le relazioni sociali che hanno reso possibile la trasformazione del soggetto delle memorie, in un soggetto nuovo. Vista in questa prospettiva la capacità umana di ricordare è mediata dalle sue trasformazioni e si attiva in forme e modi che non sono sempre prevedibili. La memoria è attualizzata da stimoli a volte impercettibili o comunque inaspettati e produce sempre una ricostruzione completa di quello che è stato. È per questo che la scimmia non può più pienamente ricordare il suo percorso perché il filtro dei ricordi rappresentato dalla sua soggettività è per sempre cambiato rendendo alcune di quelle storie inaccessibili per sempre, ovvero integralmente sepolte nell'oblio.

Questo processo complesso di rimemorazione è oggetto anche dell'interesse della psicanalisi. Anche quando i ricordi traumatici sono reali, non vengono mai ricostruiti da una prospettiva realistica. È necessario un lento lavoro di ricostruzione, illustrato da Sigmund Freud in un saggio del 1914 dal titolo *Ricordare, ripetere, rielaborare (durcharbeiten)*, a cui si riferisce la lunga citazione dell'esergo di questo articolo[21]. Si tratta di uno dei saggi in cui Freud si interroga sul rapporto tra ricordo traumatico e sua rielaborazione psicanalitica, in una dinamica che è sì una rammemorazione, ma è anche una rielaborazione in chiave meno traumatica degli avvenimenti. Non basta ricordarli, o ripeterli nel presente in forme non comprese fino in fondo, occorre ripensarli, abitarli in un modo nuovo. Questo sembrerebbe essere il compito della tecnica psicanalitica.

Tutte le trattazioni filosofiche, o anche cognitive e neuroscientifiche della memoria concordano nel ritenere che siamo di fronte non solo a un insieme di attività differenti tra loro, ma anche di una processualità che con l'oggetto effettivo dei ricordi ha ben poco a che

20. Kafka Franz, *Relazione per un'accademia*, in *La metamorfosi e altri racconti*, Garzanti, Milano 1974, pp. 146-147.

21. Freud Sigmund, «Ricordare, ripetere e rielaborare», 1914, In *Opere di Sigmund Freud*, vol. 7 (1912-1914), Boringhieri, Torino 1975, pp. 353-361, trad. di Cesare Musatti.

fare, perché ne costituisce sempre una rielaborazione e selezione nel momento presente[22].

Il ricordo, involontario o volontario che sia, è sempre costruito, e riguarda qualcosa di inatteso, è la madeleine di Proust, il dolcetto che assaggia che gli fa tornare la memoria della nonna e del contesto dell'infanzia, un sapore, una percezione inaspettata ricostruisce il mondo, è quindi qualcosa di incontrollato. Spesso i ricordi ci assalgono in modo incontrollato e anche senza necessariamente una dimensione associativa forte o prevedibile, come sa bene chi vive il lutto per una persona cara. Una specie di intervento ineffabile di qualcosa del presente, talvolta anche inespresso o che resta sconosciuto che istituisce e attiva una memoria. Le memorie sono selettive e relazionali, sono legate all'emergere di qualcosa del presente che scava un varco in un passato che può essere anche sconosciuto alla consapevolezza identitaria del soggetto. La selettività della memoria ha a che fare con il presente. La memoria riguarda sempre il presente, non solo. Dobbiamo riconoscere che la memoria ha una dimensione relazionale e sociale, cioè tecnica, come dimostrano anche gli esperimenti sui falsi ricordi che sono stati effettuati modificando le fotografie degli individui, che hanno condotto i soggetti a emendare i ricordi per renderli coerenti con le foto modificate artificialmente[23]. Vorrei concentrare l'attenzione su questa dimensione sociale e tecnica, cioè legata ai sostrati usati per la mediazione, per sottolineare il carattere strutturalmente dinamico e collettivo del sé che ricorda. Sappiamo della dimensione selettiva dei ricordi, ma dobbiamo analizzare le ragioni della selezione, che per quanto incontrollate nella loro *ratio* strutturale, hanno una dimensione scatenante, sia nella costruzione dei ricordi stessi e anche nel loro riemergere nel presente. Vorrei qui discutere della natura mediale/o più precisamente tecnica e sociale della memoria, anche attraverso il ruolo della memoria pubblica che è veicolata dalle scelte degli archivi pubblici e privati, per metterla invece a confronto coi meccanismi industriali che danno senso ai dati usati nell'ambito dell'intelligenza artificiale.

---

22. Per una ricognizione dettagliata della questione si veda LeDoux Joseph, op. cit., cap. 26.

23. Schacter Daniel L., Norman Kenneth A., and Koutstaal Wilma, «The cognitive neuroscience of constructive memory», in Bjorklund David Fredrick (ed.), *False-memory creation in children and adults*, 2000, pp. 136-175.

Memoria, astrazione, estrazione

La principale tecnica del *machine learning* è quella di proiettare il passato sul futuro, attività che comporta alcune problematiche irrisolte. Innanzi tutto, presuppone, come abbiamo visto, un mondo stabile, ipotesi per nulla verificata, soprattutto nei casi nei quali si cerca di predire le situazioni che avvengono nelle relazioni sociali tra soggetti, che sono di per sé imprevedibili[24]. Inoltre, anche immaginando che sia corretto proiettare il passato sul futuro, poiché non viviamo in un mondo perfetto, adottare questa prospettiva significa sostenere gli stereotipi, le ingiustizie e le discriminazioni esistenti e anzi amplificarle[25].

Il rapporto tra memoria e astrazione è un altro elemento da considerare attentamente. Funziona bene per la memoria umana, nella situazione in cui un soggetto costituito in maniera relazionale usa la propria memoria volontaria e involontaria per posizionare le proprie interpretazioni, sebbene gli stereotipi siano inscritti nella relazione tra preindividuale e sociale. La memoria privata, del resto, non ha l'ambizione di essere universale.

Inoltre, i sistemi educativi dovrebbero cercare "di non essere troppo governati"[26] dai pregiudizi che ci hanno preceduto e nei quali siamo immersi. L'esercizio critico è proprio il principale approdo di ogni sistema formativo. Ci sforziamo di non soccombere allo spirito del tempo, mettendo in gioco le nostre idiosincrasie e l'originalità emotiva e psichica, dinamica ma viva. Si crea quindi una dialettica costante, tra le istanze della soggettività, pur se abitata dalle categorie e dalle classificazioni del tempo, e l'istanza regolativa stabilizzante che richiede di basarci su un sapere di cui ci possiamo fidare. È in questo contesto dinamico che memoria e innovazione trovano il loro matrimonio perfetto.

Il potenziale universalizzante degli stereotipi nell'intelligenza artificiale, invece, non è solo scritto nei dati raccolti in modo casuale e riflesso dalla cultura in un contesto particolare e imperfetto, ma

24. Gigerenzer Gerd, op. cit.

25. Osoba Osonde, Davis Paul K, «An artificial intelligence/machine learning perspective on social simulation: New data and new challenges», in *Social-behavioral modeling for complex systems*, 2019, pp.443-476.

26. Questa espressione è tratta da un famoso testo su che cos'è la critica, nel quale Michel Foucault dichiara che la critica è l'arte di non essere troppo governati. Si veda Foucault Michel, *Illuminismo e critica*, a cura di Paolo Napoli, Donzelli, Roma 1997.

anche il prodotto delle scelte algoritmiche di interpretazione che seguono la teoria della probabilità, per la quale qualcosa che è accaduto spesso, tenderà a ripetersi[27].

Il rapporto statistico con il passato presuppone e prescrive una completa mancanza di originalità, immaginando la ripetizione come orizzonte di senso. Il giudizio, la risposta e il riconoscimento sono il frutto di una amplificazione e universalizzazione del carattere stereotipico sia del set di addestramento, sia della preferenza per la regolarità e l'inferenza più scontata per il risultato da ottenere[28].

Il ruolo del passato in questo contesto è centrale, ma privilegia la ripetizione sulla differenza. Eppure, l'effetto dell'intelligenza artificiale come specchio e riflesso della soggettività collettiva mantiene, come per tutti gli altri media sociali e collettivi, una forza interpretante e una definizione delle categorie che poi si ritrovano, da esterne quali sono, dentro la struttura della soggettività[29]. Il carattere predittivo, come sempre ha una forza prescrittiva soprattutto se l'agenzia della previsione è considerata potente, incontrovertibile, affidabile senza spiegazione[30]. Questa asimmetria ci ricorda le superstizioni introdotte dalle religioni per sostenere il potere e le sue prassi consolidate[31].

Il cambiamento rispetto ai media precedenti sta nell'estrazione di una funzione psichica e collettiva che viene espropriata attraverso la disponibilità dei dati e le tecniche algoritmiche di sistematizzazio-

---

27. Per una critica all'uso scorretto della teoria della probabilità in situazioni imprevedibili si veda Spiegelhalter David, «Does probability exist?», in *Nature*, 636, 19 dec. 2024.

28. Per una descrizione di come i sistemi di intelligenza artificiale non possano che affidarsi ai bias si veda Hildebrandt Mireille, (2021). *The issue of bias. The framing powers of machine learning* (dec. 2019), in Pelillo Marcello, Scantamburlo Teresa (eds.), *Machine we trust. Perspectives on dependable AI*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2019 https://doi.org/10.7551/mitpress/12186.003.0009, e Chun Wendy, *Discriminating data: Correlation, neighborhoods, and the new politics of recognition*, MIT press, Cambridge (Mass.) 2021.

29. Non è possibile approfondire questo concetto, ma rimando per altri approfondimenti al testo Vallor Shannon, *The AI Mirror: How to Reclaim Our Humanity in an Age of Machine Thinking*, Oxford University Press, Oxford 2024.

30. Si veda Rouvroy Antoinette and Berns Thomas, «Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation», in *Réseaux* 177.1, 2013, 163-196.

31. Per una discussione sul carattere religioso della fiducia nelle tecnologie digitali si veda Finn Ed, *What algorithms want: Imagination in the age of computing*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2018, trad. it. *Che cosa vogliono gli algoritmi? L'immaginazione nell'era dei computer*, Einaudi, Torino 2018.

ne delle regolarità e loro amplificazione. La memoria esternalizzata non si limita a preservare i contenuti, ma si addossa anche l'onore di organizzarli e proiettarli in un sistema di senso tutto controllato al suo interno e in modo opaco e proprietario.

Memoria sintetica

Vorrei discutere brevemente anche del contenuto sintetico prodotto dai sistemi generativi e riflettere su come questi dati potrebbero impattare sulla rappresentabilità della memoria negli archivi di addestramento dei sistemi di intelligenza artificiale generativa.

Molti articoli segnalano i pericoli per quando i dati prodotti dagli utenti nella forma di contenuti linguistici, iconici, o multimediali saranno parte integrante dell'archivio di addestramento di queste macchine. Il rischio non riguarda solo la nostra capacità percettiva umana che potrebbe non saper più distinguere tra false memorie e vere memorie, considerato il ruolo del supporto, ma soprattutto il potenziale di inquinamento dei dati di addestramento da usare nelle attività di IA generativa[32]. Come distinguere a quel punto tra i dati provenienti dal mondo e dati sinteticamente immaginari? Quale sarà l'effetto di questo impoverimento strutturale della memoria digitale, che tenderà a replicare le risposte più prevedibili e attese, tagliando progressivamente le aree marginali degli spazi latenti in favore del suo centro?[33]

Il problema della memorizzazione sintetica e della sua indistinguibilità o pseudo indistinguibilità da quella traccia, sia pure mediata del mondo, ci riguarda tutti e tutte se, come abbiamo ricordato, i media sociali rappresentano il deposito sedimentario collettivo da cui attingiamo per concepire le nostre soggettività. Le facoltà dell'interiorità, della memoria, della logica sono costruite nel tempo in una dimensione dinamica con i nostri supporti esterni, reinternalizzati, che ci hanno trasformato collettivamente, ma anche psichicamente. Nessuna delle conquiste dinamiche che consideriamo appartenenti

32. Si veda Shumailov Ilia, Shumaylov Zakhar, Zhao Yiren, et al., «AI models collapse when trained on recursively generated dat», in *Nature*, 631, 755-759, 2024, https://www.nature.com/articles/s41586-024-07566-y.

33. Su questo tema si veda Fontcuberta Joan, *Oltre lo specchio. La fotografia dall'alchimia all'algoritmo*, Einaudi, Torino 2024.

ai *Sapiens* sono acquisite una volta per tutte, la soggettività è interrelata socialmente, quindi orizzontalmente e verticalmente tra le proprie facoltà, il corpo, la percezione, le emozioni, la capacità cognitiva e tutte queste sono tenute insieme da un sistema di memorizzazione attivo e complesso che è in equilibrio metastabile con i nostri supporti inorganici esterni[34]. La struttura e il funzionamento dei nuovi supporti digitali per l'intelligenza artificiale istituiscono una componente di una politica della soggettivazione, o meglio contribuiscono a una individuazione processuale e dinamica del sé. Non possiamo lasciare al caso il tracciamento dell'organizzazione di tali dispositivi mediali, perché sono parte integrante della nostra soggettività e intervengono nella nostra relazione con gli altri e col mondo. Come conosciamo, come immaginiamo sono il prodotto di complesse dinamiche collettive e psichiche. Se la nostra mente è costantemente occupata, colonizzata ed esternalizzata nel nostro consumo mediatico, un consumo che non governiamo di cui siamo completamente subalterni, vedremo modificarsi le nostre capacità cognitive, specialmente in un contesto nel quale la mediazione cognitiva umana sembra retrocedere in favore di una integrazione industriale tra competenze umane e tecniche indistinguibili, totalmente inspiegabili, e ingiustificabili dal punto di vista delle responsabilità in termini di agency.

Il sistema è particolarmente problematico perché gran parte di questi processi sono comunque orientati dalle aziende commerciali della Silicon Valley, almeno per quanto riguarda i prodotti che si diffondono nei mercati europei.

La soggettività collettiva che si dipana da questi sistemi è una sorta di industrializzazione immagazzinatrice delle tracce mnestiche, scritte e agite delle persone. Il progetto commerciale estrattivo del sistema tecnico potrebbe privarci della capacità di modificare lo sguardo di fronte all'apparire di una differenza non registrata, ma concreta.

Solo attraverso una riappropriazione e rideterminazione politica del potenziale di collettivizzazione della memoria, ma anche di una sua diversificazione e pluralità sarebbe possibile reinternalizzare nuove capacità e nuovi strumenti per interpretare il nostro presente.

La flessibilità è uno degli elementi chiave per promuovere inter-

34. Si veda Simondon Gilbert, *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Edition Aubier, Paris 2000, trad. it. DeriveApprodi, Roma 2001.

facce non universalizzanti, ma dinamiche e parziali, garantendo così la capacità di rispondere in modo adeguato alle modifiche contingenti e imprevedibili dei contesti di vita sociale e delle condizioni organiche dell'abitare sul nostro pianeta.

La lezione di Fontcuberta: il postarchivio tra la morte e l'oblio

Joan Fontcuberta, fotografo, artista e teorico della fotografia e del suo complesso rapporto con la memoria, si interroga nel suo libro, *Oltre lo specchio*[35] sulla condizione della fotografia come traccia della memoria prima e dopo l'avvento dell'intelligenza artificiale generativa. La relazione con la conservazione della memoria è stata sempre complessa per la fotografia e per ogni dispositivo per la registrazione dei fenomeni, sia perché c'è una materialità dissipativa del medium, sia perché ogni rappresentazione, riproduzione è sempre una ricostruzione, proprio come la memoria umana. Bisogna comprendere che tutto è destinato all'oblio, anche il ricordo di chi è morto:

> Non sono sufficienti né le stele funerarie, né i monumenti e neppure le immagini. Le facciamo con l'illusione di perdurare, di lasciare un'impronta del nostro passaggio sulla terra, un segno che alimenta la speranza di non essere dimenticati. O perlomeno di ritardare l'oblio, di rimandare la scomparsa della nostra sopravvivenza nel ricordo degli altri. Perché la vera morte è l'oblio. In cosmogonie lontane, come quella degli swahili dell'Africa centrale e orientale, lo spirito di quelli che muoiono rimane nel sasha, che è una forma di vita nella quale l'anima sopravvive fin quando rimane ospitata nelle memorie altrui. Solo quando il sasha scompare tutto finisce[36].

È in questo transito tra la morte e l'oblio che si colloca l'archivio. Come organizzare le nostre tracce, passate, riusate, o ricreate per non dimenticare? È questa la domanda che dobbiamo farci e che riguarda la postfotografia, o potremmo dire il postarchivio. L'attività di curatela e di contestualizzazione che è necessaria a non dimenticare non riguarda esclusivamente una memoria gelosa e meticolosa di quello

35. Joan Fontcuberta, *Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo*, 2024, trad. it, *Oltre lo specchio. La fotografia dall'alchimia all'algoritmo*, Einaudi, Torino 2024.
36. Ivi, p. 66.

che è stato, ma si deve reinventare in una capacità di riuso contestuale e ricostruzione per non dimenticare per non passare dalla morte alla dimenticanza. Anche rispetto alla nostra storia europea a 70 anni dalla fine della Seconda guerra mondiale siamo di fronte alla sfida della postmemoria, cioè la sparizione dei testimoni diretti di quel conflitto e la necessità di riabitare quelle memorie e ricostruirle in modo originale, mantenendo però una fedeltà sostanziale al passato perché le anime di chi ha visto e vissuto non siano tradite e obliate in quello che in swhaili è il *zamani*, cioè "lo spirito che non è più riconosciuto dai vivi e si avvia a durare in eterno"[37], ma senza comprensione da parte di chi resta. È il luogo dove si annida la ripetizione di ciò che non è compreso e messo in linguaggio, di cui parlava Freud nel saggio che ho citato in esergo. Proprio nello spazio tra la morte e l'oblio si crea la possibilità dell'archivio. L'archivio nell'era digitale deve reinventare sé stesso come postarchivio, uno spazio di curatela che serve ad allontanare l'oblio non in un freddo tentativo di conservazione – destinato comunque a fallire – considerata la materialità delle tracce e il loro inevitabile deterioramento anche o proprio per la conservazione. La sfida, la scommessa dell'archivio digitale è un costante e dinamico rinnovamento delle tracce che ne sappia riusare la memoria per non dimenticare, per far vivere l'anima di ciò che è stato nei vivi. Quando esiste la possibilità di una conservazione di ogni traccia nella forma del digitale, l'archivio è più che mai necessario per selezionare quelle da proteggere. Non possiamo dimenticare che il collo di bottiglia non consiste nel *repository* di informazioni, ma nella possibilità di consultarlo della nostra fragile capacità mentale di concentrarci a proteggere quello che conta. Il lavoro di curatela e di ricreazione archivistico è più vivo e più necessario che mai, proprio nell'era delle tracce sintetiche, nell'era della ripetizione ricreativa senza differenze.

Il compito storico di chi conserva o ricrea la documentazione, visto che ormai sono lo stesso soggetto potenzialmente, è mantenere l'anima di ciò che è stato viva per noi fruitori e fruitrici, in costante differimento dell'oblio, della fine, della perdita della memoria. Una perdita inevitabile, ma che è lecito allontanare fin dove è possibile. Tutta l'umanità è destinata alla fine a perdere la memoria nel tempo, proprio in una collettiva epidemia di Alzheimer, il problema è solo quando e quali esercizi fare per ritardare il momento in cui dimenticheremo.

37. *Ibidem*.

Thomas Sebeok era un linguista a cui fu chiesto negli anni ottanta da Ronald Reagan di fare parte di una commissione governativa che doveva stabilire quali segni avrebbero dovuto indicare la conservazione di rifiuti atomici per essere compresi da una umanità post *armageddon* nucleare, fatta di sopravvissuti che potrebbero aver perso le tracce dei linguaggi parlati in passato. Una commissione incaricata, insomma, di individuare un segno di pericolo universale. Sebeok[38] scrisse un libro frutto di quella consulenza per dimostrare che non era possibile un segno universale, ma solo una dinamica di traduzione del segno di pericolo nelle lingue ancora conosciute, da chi ne fosse capace. Una specie di riuso creativo dei linguaggi, ma che non può perdere le tracce, solo riattivarle dinamicamente. Linguisticamente non abbiamo segni comprensibili senza conoscenza contestuale e condivisione del sapere.

Per tutelare condivisione e contesto abbiamo bisogno di sensibilità, di pluralismo, di costruire una fiducia tra le generazioni, un testimone che scorre, senza fermarsi, senza imbalsamarsi, ma senza tradire l'anima di ciò che siamo stati, per non ripetere gli errori già commessi, dopo averli dimenticati.

Riusare le tracce, ricostruire i contesti, reinterpretare le fonti è il ruolo della curatela archivistica e di tali capacità abbiamo bisogno più di prima. Il digitale può essere un modo per reinterpretare le immagini, senza tradirne la storia, ma perché non tradisca la nostra memoria dobbiamo attivare una costante opera di ritessitura dei contesti, perché i documenti siano nella storia insieme a noi, e non fermi in un punto senza possibilità di collegamenti, eppure non perdano il rapporto con quello che è stato, e la sensibilità per uno scorrere incessante e irrefrenabile del tempo.

È interessante che anche i sistemi di intelligenza artificiale tentino di interpretare le orme lasciate dai soggetti coi loro dati nel passato per avere la capacità di fare previsioni corrette sul futuro[39]. Questi sistemi cercano un modo per costruire una curatela, tutta probabilistica, dei dati del passato ai fini di una capacità predittiva a cui vengono attribuite capacità oracolari. Il passato è messo al lavoro per predire o per

38. Si veda Sebeok Thomas Albert, *I think I am a verb*, Springer, Amsterdam 1986.

39. Si veda per es. Narayanan Arvind, and Kapoor Sayash, *AI snake oil: What artificial intelligence can do, what it can't, and how to tell the difference*, Princeton University Press, Princeton 2024.

prescrivere il futuro. I sistemi di intelligenza artificiale, quindi, contendono alle capacità curatoriali degli archivi, la messa a valore in termini di memoria e di comprensione delle tracce da interpretare. Ma seguono un procedimento completamente diverso. Promuovono un'istanza universalizzante rispetto alla comprensione dei dati, mentre per l'archivio è importante mantenere aperta la possibilità di una interpretazione plurale, diversa, dinamica. Non danno indicazioni su come abbiano costruito la proiezione, mentre l'archivio è vivo e vitale solo finché mantiene la traccia dei suoi criteri di interpretazione e perciò consente a noi tutti eventualmente di emendarli o recepirli secondo le nostre urgenze.

L'archivio è costantemente in lotta contro la standardizzazione e l'univocità dell'interpretazione. La memoria vive se è molteplice, se lascia spazio a ricostruzioni e a riscritture attive, critiche, pur mantenendo il rispetto e l'affidabilità. Per questo l'archivio è l'antidoto all'ideologia promossa dalle grandi narrazioni unilaterali dell'intelligenza artificiale. Abbiamo bisogno della curatela archivistica per un riuso artistico, memoriale, affidabile ma plurale delle nostre tracce. Crediamo di vivere nella fine delle ideologie, mentre il nostro mondo è posseduto da un'ideologia unica e invisibile che prescrive un immaginario dove prevale il dominio dei più violenti senza antidoti. Gli archivi non possono mai accettare questa ipotesi, pena la loro decadenza e completa inservibilità.

Contro le interpretazioni universali: la dimensione plurale degli archivi e l'imprevedibilità degli eventi futuri

Uno dei principali problemi dell'intelligenza artificiale rispetto all'assetto della memoria e della sua appropriabilità è il carattere universalistico e univoco delle interpretazioni che propone.

Nei contesti contingenti come quelli del mondo organico è importante avere l'elasticità per rimettere in questione le proprie conoscenze attraverso l'uso dell'immaginazione creativa, che è all'opera nell'attività selettiva e associativa della memoria volontaria e involontaria. Preservare questa capacità dinamica, relazionale e singolare insieme è l'unica possibile risposta a un sistema mediale che costruisce facilmente l'egemonia, presenta una visione del mondo prevedibile, orientata allo sguardo di chi è già privilegiato, e dispone i risultati, costruiti soggettivamente – come ogni sguardo organico o inorganico che sia –, come se fossero oggettivi, neutrali e astratti.

La dimensione singolare e storica dell'archivio dovrebbe invece guidare la nostra ricerca di mediazioni esterne produttive e non prescrittive per comprendere il mondo. L'archivio non ha l'ambizione di essere universale o totalizzante, ma si pone come uno sguardo storico, appassionato, sugli eventi che documenta. Un punto di vista che possiamo discutere e analizzare, ma che in primo luogo è una testimonianza particolare della storia. Come tale ci offre lo spazio per distanziarci, sia per il suo carattere istituzionale sia per la prospettiva particolare che lo definisce. Un archivio, per esistere non può mai essere compiuto, suggerisce Derrida, richiede un fuori da sé per poterlo interpretare e anche per poterlo criticare e superare:

> Niente archivio senza un luogo di consegna, senza una tecnica di ripetizione e senza una certa esteriorità. Niente archivio senza fuori. Se non c'è archivio senza consegna in qualche luogo esterno che assicura la possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della riproduzione o della ri-stampa (re-impression), allora ricordiamoci anche che la ripetizione stessa, la logica della ripetizione resta, secondo Freud, indissociabile dalla pulsione di morte. Quindi dalla distruzione. […] L'archivio lavora sempre e a priori contro sé stesso[40].

La formula dell'archivio e della sua preservazione consentirebbe alle memorie digitali di non essere totalizzanti e lasciare spazio alla molteplicità. Invece di colonizzare la memoria collettiva, come propongono alcuni sostenitori dell'IA generativa, dovremmo pensare a una pericoresi, una produzione di spazio nel quale far posto all'altro, al diverso al molteplice. Invece di proceduralizzare ogni risposta, bisognerebbe immaginare una molteplicità di soluzioni diverse per uno stesso problema, molte ricette per un piatto da cucinare sono meglio di una regola unica per la sua realizzazione, perché aprirebbero alla possibilità di modificarlo per adattarlo alle circostanze e alle disponibilità. Per innovare c'è bisogno di pluralismo, non di automatizzare le pratiche irrigidendole. Non perché ci sia un nostalgico ritiro verso il processo tradizionale delle nostre rimemorazioni, ma perché molteplicità e flessibilità si prestano a confrontarsi con la gestione dell'imprevedibile che è il liquido amniotico, nel quale viviamo in quanto esseri organici.

---

40. Si veda Derrida Jacques, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Roma 1996, p. 22.

III
Percorsi

Immaginare, testimoniare, interpretare. Il progetto e le forme di un cinema politico

a cura di Dario Cecchi e Pietro Montani

Ricordando
Marco Maria Gazzano

1.

Il gruppo di lavoro intitolato "Il progetto e le forme di un cinema politico" si è costituito nel 2017 presso l'AAMOD in occasione di un grande anniversario storico, il centenario della Rivoluzione di ottobre. Ci sembrò che il modo migliore per celebrarlo, per un archivio audiovisivo, fosse quello di prendere sul serio una famosa tesi di Walter Benjamin, parimenti rivoluzionaria. E cioè che con la comparsa delle immagini prodotte tecnicamente la funzione estetica dell'opera d'arte stava diventando secondaria e inessenziale, mentre se ne stava imponendo come prioritaria un'altra, quella politica. Benjamin aggiungeva che era il cinema il più genuino protagonista di questo cambiamento epocale. E individuava i suoi principali referenti nella cinematografia sovietica, di cui aveva potuto fare un'esperienza diretta insieme a un'accompagnatrice d'eccezione come Asja Lacis, che il filosofo aveva raggiunto a Mosca nel 1926. È bello immaginare Walter e Asja che discutono di Dziga Vertov e di Sergej Ejzenštejn, di Lev Kulešov e di Vsevolod Pudovkin (e molti altri ancora) "all'uscita dal cinema", e che si scambiano animati pareri su quale fosse, nei diversi casi, l'"indice politico" dei film che in quegli anni circolavano in URSS nelle sale e nei circoli operai, nelle fabbriche e nelle piazze. *Kinoglaz* e *Sciopero*, per citarne solo qualcuno, *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* e *La madre*…

Di quali "indici" avranno parlato i due innamorati? Ce lo siamo chiesti anche noi e abbiamo approfittato di una felice coincidenza, e cioè che i primi tre film appena citati erano usciti tutti nel 1924 (*La madre* uscì due anni dopo) e che, pur essendo indubitabilmente

film politici, non avrebbero potuto essere più diversi sul piano delle forme. Era facile, a questo punto, trovare un titolo per il lavoro del gruppo e, contestualmente, decretarne in qualche misura il destino: in quel titolo, infatti, si dichiara che non esiste "il" cinema politico, ma che ce ne sono molti, contraddistinti di volta in volta da un *progetto* più o meno esplicito e da *scelte formali* caratterizzanti. Detto altrimenti: che tipo di effetti politici ci si può aspettare dal cinema e quali sono le forme che nei singoli casi qualcuno ha escogitato per ottenerli? Nella prima "puntata» del nostro lavoro, quella del centenario, ci dedicammo in particolare ai tre grandi film del 1924, ma era già evidente che il gruppo era *destinato* a cercare altri riferimenti, e altri indici progettuali e formali del "politico" cinematografico, auspicabilmente abbastanza diversi l'uno dall'altro da supportare con argomenti la nostra convinzione che un cinema politico non smette di estendere e di rinnovare il suo repertorio di proposte proprio perché tra cinema e politica sussiste, per così dire, un'interazione originaria. Negli anni successivi i riscontri non mancarono, e se oggi siamo qui a riparlarne significa che ne avremo ancora per un po'.

Quali furono i risultati del primo anno di lavoro? È facile, a cose fatte, formalizzarli in tre diversi modelli semplici e coerenti. Ma fu lunga e appassionata la discussione, non priva di tensioni dialettiche, che ci avrebbe portato a configurarli. Partiamo dal *Kinoglaz* (*Cineocchio*) di Vertov, il film più esplicitamente progettuale dei tre presi in esame. La materia prima di un cinema politico, per Vertov, dev'essere il mondo reale posto sotto esame grazie alle proprietà specifiche della macchina da presa (la quale, non si dimentichi questo punto, di quel mondo fa parte). Più precisamente, il film prenderà le mosse da una condizione quanto più possibile im-mediata dell'ambiente vitale – *Žizn' vrasploch*, dice Vertov, la capacità di cogliere la vita in flagrante –, ma lo farà con la piena consapevolezza del fatto che la verità di quell'ambiente vitale non può essere altra, per il cinema, che una "cine-verità" (una *Kino-pravda*). La verità quale può emergere solo gradualmente grazie a un uso *critico* e *dichiarato* della mediazione cinematografica. Dove la parola "critico" va intesa nello stesso senso in cui Marx la intese nell'espressione "Critica dell'economia politica", cioè come un progressivo portare allo scoperto l'intima tessitura sociale e i relativi rapporti di potere che sostengono, pur senza mostrarsi direttamente, l'economia del plusvalore, del profitto e dello sfruttamento. Che questo lavoro critico specificamente condotto dal cinema dovesse anche essere "dichiarato", inoltre, si-

gnifica che in nessun momento alla forma-immagine sarebbe stato consentito di presentarsi *per virtù propria* come un documento veridico, essendo entrambi i requisiti (il carattere di *documento* e quello di *verità*) da concepire come il risultato – mai definitivo, sempre in movimento – di una mediazione tecnica in ogni momento esplicitata come tale (donde il continuo *sdoppiamento* delle immagini di Vertov, il loro presentarsi di volta in volta come oggetto e soggetto di visione). Ma perché questo risultato critico non avrebbe potuto legittimamente aspirare alla definitività di un'opera conclusa? Perché, ed ecco il secondo punto qualificante della proposta politica vertoviana, il responsabile di questa operazione non è un singolo cineasta ma una pluralità di soggetti (una "rete" dice talvolta Vertov) che, grazie alle risorse del cinema, si sarebbero messi in condizione di interagire condividendo esperienze reali (per esempio la grande diversità dei lavori che producono beni utili a una comunità) e sottoponendole a un confronto critico (per esempio sulle innovazioni tecniche e sulle forme di organizzazione interna) in via di principio interminabile.

Passiamo ora al film di Ejzenštejn, *Sciopero*, cui Vertov avrebbe mosso un duplice addebito: non solo quello di essere nella sostanza un plagio di *Kinoglaz*, al quale avrebbe rubato l'idea di usare pezzi di "vita colta in flagrante", ma anche quello di essere un plagio *snaturante*, visto che nel film di Ejzenštejn sussistono (e in realtà sono di gran lunga dominanti) sequenze di pura fiction, spesso pesantemente espressionistiche. La protesta di Vertov, pur totalmente fuori centro, era in realtà più che comprensibile dato che sia il *progetto* che le *forme* del cinema politico annunciati da *Sciopero* non avrebbero potuto essere più diversi dai corrispettivi vertoviani. Ejzenštejn rispose per le rime al rivale (ma in precedenza amico e collaboratore), facendogli sostanzialmente notare che la forma politica di *Sciopero* aveva fatto registrare un salto evolutivo rispetto all'"impressionismo ingenuo" di *Kinoglaz* (ma qui era lui ad essere in torto, o meglio in malafede). Come che sia, *Sciopero* – il primo film di Ejzenštejn, che veniva dalla regia teatrale – si colloca effettivamente su un piano del tutto diverso dal film programmatico di Vertov. Un piano che discende dalle raffinate e profonde competenze del pur giovanissimo regista (26 anni) in campo scientifico, filosofico e psicologico, come dimostra la sua ricchissima produzione di testi teorici, già cospicua in quel periodo. Occorre sapere, in particolare, che Ejzenštejn si era occupato in modo molto competente di estetica sperimentale, studiando il rapporto tra l'espressività dei gesti e la loro "azione efficace" (*vozdejstvie*), cioè

il loro impatto sulla psiche di chi li osserva (oggi parleremmo, del tutto appropriatamente, di "neuroni specchio" e di "embodied simulation"). Tra i suoi amici più stretti, inoltre, c'era Lev Vygotskij, il geniale psicologo che lo avrebbe messo a parte delle sue rivoluzionarie scoperte sull'apprendimento del linguaggio e sulla necessaria creatività con cui questo processo "naturale" viene implementato da ciascun singolo parlante. Nella fattispecie Ejzenštejn era interessato ai *processi di formazione dei concetti* e più precisamente al contributo fornito dall'immaginazione a questa basilare prestazione cognitiva. Un contributo intimamente connesso con l'emozione che si lega, in modo caratteristico, allo stato nascente delle nostre cognizioni, alla loro prima "formazione", dice Ejzenštejn introducendo, a sua volta, un concetto di primaria importanza estetica: *obrazovanie*. Meglio, un concetto che annoda in modo perspicuo l'estetico e il politico. Infatti: di quali concetti stiamo parlando? Be', per esempio del concetto di "sciopero". In che modo la nostra immaginazione elabora questo concetto? A quali gesti espressivi lo correla? E quali sono le emozioni che accompagnano e modulano questo processo? Quali le storie che potrebbero cooperare alla sua estensione nel territorio semantico di concetti contigui, come quello di "clandestinità" o "lotta di classe"? Non si potrebbe magari provare a "esporre e mostrare" (*izložit' i pokazat'*) questo stratificato lavorio dell'immaginazione in un film? Di più: il cinema non sarebbe forse la forma artistica più adatta per un'impresa del genere? Fu questa la posta in gioco del film con cui, in quell'anno fatidico, Ejzenštejn intervenne, da par suo, nella storia del progetto e delle forme di un cinema politico.

E Lev Kulešov? Il più accreditato (ma anche il più giovane) dei tre presentò una commedia irresistibile, piena di audaci invenzioni narrative, tutte giocate sulla potenza illusionistica delle immagini e sugli abbagli, talvolta esilaranti, che ne possono discendere. La storia si racconta in due parole: Mr. West, il presidente dell'YMCA (Young Men Christian Association) decide che è tempo di fare un viaggio a Mosca per mettere a punto un programma di relazioni ufficiali. Le sue intenzioni sono le migliori e lui per carattere è un entusiasta, ma non bisogna credere che sia così sprovveduto da non avvalersi dell'assistenza di Jeddy, un fedele amico che dev'essere stato un cowboy se è vero che usa le Colt con la stessa perizia con cui cavalca e lancia il lazo. È la moglie, in realtà, ad aver messo in guardia West dalle brutte sorprese che potrebbero aspettarlo facendogli vedere certi ritratti fotografici del bolscevico tipico che lei ha trovato in un tabloid. Immaginatevi un

energumeno barbuto con indosso una palandrana di ispido pelo di lupo della steppa, un martello in mano e una falce infilata nell'enorme colbacco e provate a dar torto alla allarmatissima Mrs. West. Arrivato a destinazione l'impacciato presidente dell'YMCA incappa in una banda di lestofanti, capeggiati da una coppia diabolica (la magnifica Aleksandra Khochlova e il travolgente Vsevolod Pudovkin) i quali vengono in possesso del tabloid che l'americano ha messo in valigia e si comportano di conseguenza: lo accusano di spionaggio e lo conducono davanti a un terrificante Tribunale del Popolo del tutto conforme all'iconologia del bolscevico introiettata dal poveretto. Se tutto andrà bene potrà cavarsela con una pesantissima ammenda pecuniaria. Ma i "bolscevichi" non hanno fatto i conti con Jeddy, che nel frattempo si scapicolla in calesse per le vie di Mosca (quelle vere) alla ricerca di Ellie, un'amica americana che alla fine troverà in un'austera biblioteca pubblica nella quale il cowboy, a scanso di equivoci, irromperà dall'alto usando il suo lazo come fa Tarzan con le liane e sfondando il lucernario di vetro. Ellie naturalmente è in contatto con i bolscevichi "veri", i quali provvederanno a liberare West giusto in tempo per somministrargli una scintillante parata sulla Piazza Rossa, un perfetto esempio di "estetizzazione della politica", degno pendant mediale del tabloid da cui tutto era partito. Quale sarebbe l'indice politico formale del film di Kulešov? Certo, un livello di decostruzione ironica degli stereotipi come quello raggiunto nell'invenzione narrativa principale del film (il finto tribunale del popolo) potrebbe forse già bastare. Ma il *Mr. West* di Kulešov merita un'analisi più attenta muovendo dalla scelta parodica radicale che lo attraversa da cima a fondo come un autentico principio costruttivo, un modo sistematico e inesorabile di formare l'immagine. In nessun momento, infatti, il film ci mostra il mondo così com'è, perché tutto quello che vediamo – perfino le scene "documentarie", che non mancano – è sistematicamente mediato da un altro sguardo o meglio, per usare un termine oggi corrente, da un altro *storytelling* che orienta e guida lo sguardo. Ciò significa che l'indice politico del film di Kulešov sta nell'istruzione, costantemente indirizzata al suo "spettatore modello", di collocarsi in una posizione decentrata rispetto allo sguardo inscenato narrativamente dal film e di avvantaggiarsi su un piano riflessivo di questo distanziamento (per di più godibilissimo). In *Mr. West*, in definitiva, Kulešov concepisce il politico come una *critica dello sguardo*, una messa in luce della sua intima condizione mediata – nella fattispecie *mediale*, se è vero che tutto nasce da un tabloid – e questo tratto lo avvicina improvvisamente e inaspettatamente a Vertov.

2.

Dopo l'evento inaugurale, dedicato alla Rivoluzione d'Ottobre, l'iniziativa è proseguita negli anni successivi, mantenendo, e intrecciando in modalità ogni volta diverse, il duplice riferimento alla teoria e alla storia del cinema. Se il 2017 era il centenario della rivoluzione in Russia, il 2018 non poteva che richiamare i cinquant'anni dal Sessantotto. Questa data ha significato molte cose e ha visto l'emergere di diverse spinte verso il cambiamento. Nella memoria collettiva resta però, innanzitutto, come l'anno del movimento studentesco e l'affacciarsi sulla scena della storia di un nuovo soggetto politico, che chiede una trasformazione radicale della società e dei costumi: i giovani. E, dopo l'emergere delle giovani generazioni, sarà un continuo affacciarsi di nuove soggettività collettive, intenzionate a riprendere il proprio posto nella politica, nella società e nella cultura: in primo luogo le donne, per arrivare poi a una serie di istanze e gruppi fino a quel momento emarginati. Anche il movimento operaio ritrova vigore, ripensando strategie e obiettivi della propria lotta, a partire dal 1968 e poi, in particolare in Italia, nel 1969, fino all'approvazione dello Statuto dei lavoratori. L'edizione 2019 del *Progetto e le forme di un cinema politico* è stata dedicata proprio alla rievocazione dell'"autunno caldo" delle lotte sindacali. Accanto alla parola "rivoluzione" entra così nel lessico politico della sinistra la parola "movimento", che avrà a partire da questo momento un'enorme fortuna, arrivando a volte perfino a soppiantare la sorella maggiore. Dal nostro punto di vista, quello di una ricognizione del progetto e delle *forme* di un cinema politico, lo slittamento semantico è significativo. La categoria di movimento trova nei film, che sono per definizione "immagini in movimento", un approdo naturale. E il cinema politico trova appunto un altro modo di esprimere la spinta verso la liberazione di nuove energie estetiche e simboliche, oltre che sociali e politiche. D'altronde, tra gli slogan del Sessantotto, "L'immaginazione al potere" è uno di quelli rimasti più profondamente impressi nella memoria collettiva. Il Sessantotto, come ha sostenuto Edgar Morin, ha aperto una "breccia", attraverso la quale sono passate e sono state incanalate diverse energie nuove.

Assistiamo parallelamente alla fioritura di un cinema militante, che non si limita a esercitare la funzione di registrazione dei fatti, ma interpreta in modalità inedite e originali l'idea di un impegno politico realizzato attraverso la produzione e la rielaborazione di imma-

gini. Diventa sempre più comune la pratica di ibridare il linguaggio del documentario con quello del cinema di finzione. L'etichetta di "regista militante" può essere applicata al lavoro di diversi autori: tanto quelli più direttamente impegnati in operazioni di racconto della realtà – pensiamo all'oggi celebrassimo Harun Farocki, ma anche a Ugo Gregoretti, Alberto Grifi (complice tra l'altro, con *Verifica incerta*, dell'incursione cinematografica di Gianfranco Baruchello) o a Chris Marker, per fare solo alcuni nomi – quanto quelli che sono classificabili nel novero del "cinema d'autore". Si tratta di nuovo di una lista infinita: Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, i fratelli Taviani, Pier Paolo Pasolini, per citare solo alcuni tra i giganti del cinema della seconda metà del Novecento. Si configura, ancora una volta, insomma, quella sorta di "divergente accordo" tra due diversi modi di usare le immagini in movimento, i quali sono anche due *progetti* possibili di cinema politico. Da una parte c'è l'idea, che possiamo far risalire a Vertov, di usare il mezzo cinematografico per aprire nuovi spazi condivisi e creare nuove reti e nuove relazioni tra soggetti diversi. Dall'altra c'è l'idea, che possiamo far risalire a Ejzenštejn, di mettere il cinema al servizio della messa in opera di forme originali di pensiero rivoluzionario. Il punto d'incontro tra queste due istanze, di volta in volta ripensate e rinegoziate, sta nella possibilità di portare avanti attraverso le immagini una critica della società, della politica e della cultura.

Il cinema politico del Sessantotto e dei decenni successivi non si è tuttavia limitato ad attualizzare il progetto, o meglio i progetti, di un cinema rivoluzionario dell'inizio del Novecento. Attraverso la messa in opera di forme originali di uso dell'immagine vengono elaborate anche nuove strategie di partecipazione alla vita collettiva e di trasformazione della realtà. La critica di Guy Debord alla società contemporanea – l'ormai famigerata "società dello spettacolo" – e in generale tutto il suo lavoro teorico e artistico assumono un valore paradigmatico. Nella sperimentazione dei linguaggi, verbali e visuali, occorre infatti cercare la possibilità di creare "situazioni" di sovvertimento dell'ordine esistente. Il lavoro con le immagini va di pari passo. Verso le immagini prese in sé stesse Debord conserva una diffidenza platonica: sono simulacri, il cui consumo, nella spirale feticista del capitalismo avanzato, ha sostituito il consumo delle merci. Nondimeno il lavoro con esse può produrre effetti di *détournement*, di "sottrazione" di un oggetto dal suo contesto originario. La successiva ricontestualizzazione di un'immagine ha infatti

lo scopo di produrre "interferenze" cognitive, estetiche e simboliche nella mente dello spettatore, che viene messo nella condizione di elaborare un punto di vista critico sulla realtà. È possibile insomma immaginare strategie all'interno di quella che Umberto Eco chiama "guerriglia semiologica": un riuso creativo dei messaggi diffusi dai media, i quali diventano materia per una modificazione del senso comune attraverso il libero sovvertimento del loro significato originario. Non è un caso, forse, se proprio un "creativo", per quanto geniale e anticonformista, come Bruno Bozzetto, realizza nel 1968 *Vip - Mio fratello superuomo*: un film d'animazione che, pur mimando il linguaggio e l'estetica della pubblicità, è in realtà una satira corrosiva della società dei consumi.

Dopo il Sessantotto cambia anche il linguaggio dell'estetica e della teoria dei media. Diventa sempre più difficile distinguere tra il lavoro di artisti e registi e la produzione di immagini, che si amplia grazie alla diffusione di dispositivi come apparecchi fotografici e cineprese e alla crescente alfabetizzazione visuale, promossa da media come il cinema e la televisione; potremmo parlare con Vertov di una sorta di "cinematizzazione" diffusa, largamente informale e organizzata secondo logiche di condivisione orizzontale, ovvero dirette dall'alto in modo occulto. Studiando fenomeni come il design, la fotografia dilettante e perfino la recente diffusione dell'informatica, il filosofo Vilém Flusser conia il neologismo tedesco *Einbildner*: termine polisemico, che può significare sia l'elaboratore di immagini che il soggetto capace di immaginare figure – ma anche spazi, processi e strategie operative – o l'"informatore", nel senso di colui che trasmette un'informazione e in questo modo implementa il funzionamento di un sistema di comunicazione. Con una felice intuizione, Flusser mantiene l'ambiguità anche su un altro punto decisivo: non è chiaro se il termine si riferisca ai soggetti umani che producono, trasformano e fanno circolare immagini, o alle tecnologie che rendono possibili tali operazioni e che un giorno potrebbero realizzarle in autonomia. In altre parole, il cinema politico diventa in prospettiva il luogo in cui è possibile anticipare le innovazioni di INTERNET, della disintermediazione digitale e forse, con un pizzico di audacia, dell'intelligenza artificiale generativa. Il cinema di Farocki, che è uno straordinario punto di sintesi e di riformulazione di tutte queste istanze, è senza dubbio un cinema di *Einbildner*.

Non deve stupire allora se l'edizione del 2020 – un'edizione pionieristica, tenutasi integralmente online a causa della pandemia – ha

portato lo sguardo sul "cinema dei movimenti" nelle sue molteplici configurazioni contemporanee. Si tratta di un cinema che va oltre i formati e i linguaggi codificati, riconoscendo in una pratica sperimentale dell'intermedialità e dell'interattività le cifre più autentiche del racconto del reale attraverso le immagini, come avevano già compreso artisti e cineasti all'avanguardia come Paolo Rosa e il gruppo di Studio Azzurro, Gianni Toti o Cesare Zavattini. Il cinema dei movimenti mostra come questa pratica sia possibile anche con le ultime tecnologie e come in questo modo si dia vita, per citare Walter Benjamin, a un tipo nuovo di "politicizzazione dell'arte", ossia a un uso consapevolmente critico e rivoluzionario dei mezzi a disposizione per produrre, trasformare e diffondere le immagini. Non va però dimenticato che Benjamin pensa questo concetto in una relazione dialettica con quello di "estetizzazione della politica". Benjamin, nel momento in cui scrive il saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* a metà degli anni trenta del secolo trascorso, associa il primo concetto alla forza rivoluzionaria del comunismo e il secondo alla spinta reazionaria del fascismo. Le cose non hanno però poi smesso di apparire sempre più sfumate e complesse, con riferimento sia a quel periodo storico che alle epoche successive. La doppia "intelligenza", storica e teorica, che funge da bussola alla nostra iniziativa, ci ha permesso così di muoverci liberamente, prendendo a spunto altri anniversari – nel 2022 è stato il centenario della marcia su Roma – o la valorizzazione di materiali unici conservati dall'AAMOD, come nel caso, nel 2023, della retrospettiva sui movimenti di liberazione delle ex colonie portoghesi in Africa e sui suoi echi nel cinema e nella comunicazione. In tutti questi casi è apparso chiaro come fosse necessario indagare a diversi livelli le immagini in movimento, per vedere non solo in che modo si sono prestate a servire come strumenti di propaganda o di contro-informazione, ma anche come hanno contribuito a costruire un immaginario o a far immaginare la possibilità di un'alternativa e di un cambiamento. Tutte queste spinte trovano nella (per ora) ultima puntata del *Progetto e le forme di un cinema politico* un ideale punto di raccordo. Nel 2024 abbiamo deciso di ricordare il centenario della morte di Lenin, che ha avuto un'eco profonda nel cinema sovietico: basti pensare a *Tre canti su Lenin* di Dziga Vertov, forse il più conosciuto tra i film dedicati alla figura del leader rivoluzionario. Ma abbiamo scelto anche di ricordare il centenario di *Kinoglaz*, il film più sperimentale dello stesso Vertov: la realizzazione, parziale ma tangibile, della sua idea

di “cogliere la vita in flagrante” attraverso un sistema di “film che producono film” virtualmente all’infinito, attraverso la cooperazione di una rete di “cineocchi” sparsi su tutto il territorio dell’Unione Sovietica. E ci è parso giusto esplicitare come questa idea anticipi le forme di condivisione e riuso delle immagini rese oggi possibili dalla rete. E fino a che punto queste forme d’uso delle immagini accennino oggi a un nuovo progetto di cinema politico.

Archivi, cinema, musica. Riscoprire la città e la memoria collettiva

a cura di Aurora Palandrani

Il progetto L'Aperossa nasce nel 2014 da un incontro e un'idea. Pino Bertucci porta in AAMOD un disegno, un'ape attrezzata con uno schermo, un cortile con tante sedie vuote. Da qui partirà tutto, grazie a Ugo Adilardi – allora presidente della Fondazione – e Paolo Di Nicola: una piccola ape bianca arriva dalla Toscana pronta per essere trasformata.

È proprio in Toscana che L'Aperossa farà le sue prime uscite, nell'aprile del 2014, con un ciclo di iniziative itineranti, in collaborazione con l'Istituto Ernesto De Martino.

Arriva l'estate e L'Aperossa mette al suo centro l'obiettivo di portare il cinema e la cultura fuori dagli spazi convenzionali, per incontrare le persone nei luoghi della quotidianità: piazze, cortili, giardini, parchi urbani e periferie. Un'Ape Piaggio rossa trasformata in un originale cinemobile: compatta, agile e facilmente trasportabile, L'Aperossa è simbolo di un cinema che si fa vicino, accessibile e condiviso. Il progetto nasce dall'esigenza di restituire valore alla memoria audiovisiva conservata nell'archivio dell'AAMOD, coinvolgendo le comunità in esperienze culturali partecipate, capaci di connettere il passato con il presente. L'Aperossa è quindi molto più di una rassegna estiva: è uno spazio mobile di incontro, riflessione e narrazione collettiva, che percorre la città con un carico di immagini, storie e voci.

L'Aperossa ha fatto tappa in numerosi quartieri di Roma e del Lazio, ma anche in altre regioni, sempre con il sostegno di istituzioni come il Ministero della Cultura, il Comune di Roma, le Municipalità e una rete crescente di associazioni, scuole, biblioteche, cineclub e comitati di quartiere. Un'attenzione particolare è riservata alla valorizzazione del territorio: ogni tappa viene pensata in dialogo con il contesto urbano e sociale che la ospita, cercando di riscoprire le storie spesso dimenticate dei luoghi, dei lavoratori, delle lotte collettive e delle trasformazioni urbane.

Dal 2019 L'Aperossa – diventata un vero e proprio brand e ormai tra le iniziative simbolo dell'estate romana – prende una nuova forma e sceglie di "fermarsi a casa" nel cortile della Centrale Montemartini, proprio di fronte la sede dell'AAMOD. Un gesto fondamentale per costruire e rafforzare l'identità del territorio, creare legami con la realtà che ci ospita, offrire la nostra proposta culturale.

Il cuore pulsante de L'Aperossa è proprio l'Archivio Audiovisivo, che in queste occasioni prende vita attraverso proiezioni all'aperto di film documentari, laboratori didattici per bambine e bambini, visite guidate e percorsi di narrazione nel quartiere, live performance e spettacoli teatrali.

Tutte le iniziative de L'Aperossa sono gratuite e accessibili con l'obiettivo forte di abbattere le barriere – economiche, geografiche, sociali – che spesso separano le persone dall'offerta culturale. In questo modo, L'Aperossa contribuisce a formare nuovo pubblico, a stimolare la partecipazione attiva e a ricostruire il senso di comunità attorno alla visione collettiva di un film o alla condivisione di un racconto.

L'Aperossa rappresenta anche una sfida: quella di ripensare il ruolo degli archivi nella società contemporanea. Non più solo luoghi statici di conservazione, ma centri dinamici di produzione culturale, che si muovono, si raccontano e si fanno strumento di trasformazione sociale.

In 10 anni di attività L'Aperossa ha ospitato moltissimi artisti tra i quali: Massimo Zamboni, Chiara Tagliaferri, Anna Foglietta, Syria, Roberto Gatto, Peppe Servillo, Paolo Fresu, Danilo Rea, Rachele Bastreghi, Ascanio Celestini, Emiliano Torquati, Ramberto Ciammarughi, Diana Tejera, Marcello Allulli, Alessandro D'Alessandro, GANG, Daniele Vicari, Francesco Munzi, Ivano De Matteo, Ned Ludd.

L'Aperossa nel suo viaggio ha esplorato tanti luoghi e territori. In Toscana, ha raggiunto Castiglione d'Orcia, San Quirico, Montalcino, Asciano, Rapolano T., Monteriggioni, Colle Val D'Elsa, San Gimignano, Poggibonsi, Viareggio, Pietrasanta, Massa Carrara, Sesto Fiorentino.

A Roma, prima di stabilizzarsi nel piazzale della Centrale Montemartini (Ostiense), ha raggiunto quartieri e rioni da Trastevere al Pigneto, San Lorenzo, San Basilio, Magliana, Pietralata, Cinecittà, Tufello, Garbatella, San Paolo e Testaccio.

Raggiungere sempre di più un nuovo pubblico e creare una comunità.

Il Cineforum Palestina: memoria, cultura e resistenza

a cura di Milena Fiore e Monica Maurer

Tra le iniziative più tenaci promosse dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, il Cineforum Palestina ha rappresentato per anni uno spazio di intensa riflessione politica e culturale.

Nato con mezzi poveri ma con uno spirito profondamente militante, il cineforum ha dato voce a una cinematografia marginalizzata, ma molto vivace e attiva: quella palestinese. Il Cineforum è sempre stato organizzato da un collettivo interno all'AAMOD, coordinato da Monica Maurer, in collaborazione con la Rete Romana per la Palestina, composta da varie realtà associative con un obiettivo condiviso: dare spazio a chi spazio non aveva, raccontare la ricchezza, la varietà, la forza della nuova cinematografia palestinese e riscoprire anche i film del passato.

Questo impegno si intreccia profondamente con il lavoro di Monica Maurer, che tra il 1977 e il 1982 ha collaborato con la Palestinian Film Unit legata all'OLP (Organizzazione per la Liberazione della Palestina), documentando una realtà fatta di scuole, ospedali e fabbriche nei campi profughi palestinesi di Nahr-el-Bared e Rashidiye. In quegli anni, Monica ha raccolto circa sessanta ore di girato in 16mm e realizzato sei film sulla diaspora palestinese in Libano, in collaborazione con il Palestinian Cinema Institution: materiali che fanno ora parte di uno specifico fondo conservato in Archivio.

L'urgenza di questo lavoro di conservazione, tutela e divulgazione di tale importante patrimonio filmico è dovuta anche al fatto che l'archivio cinematografico dell'OLP – costruito a Beirut negli anni '70 e primi anni '80 – fu rubato dall'IDF (Israel Defense Forces) durante l'invasione israeliana del Libano nel 1982: un atto di violenta appropriazione culturale per cancellare la storia e l'identità palestinese. Sebbene vi siano stati alcuni recuperi parziali, la questione dell'Archivio filmico palestinese è tuttora irrisolta.

Tra i principali sostenitori del Cineforum Palestina vi è stato Ugo Adilardi che, insieme a registi come Luigi Perelli, aveva già realizzato documentari sulla Palestina alla fine degli anni sessanta, prima di Settembre Nero e dell'espulsione dell'OLP dalla Giordania. Questi film, oggi custoditi dall'AAMOD, sono stati riscoperti e diffusi grazie al lavoro del Cineforum, che ne ha promosso la visione e la condivisione pubblica.

L'Archivio conserva anche tutto il girato del film *Tall el Zaatar*, realizzato da Jean Chamoun, Mustafa Abu Ali e Pino Adriano all'indomani del massacro avvenuto nel campo profughi di Tall al Zaatar nell'estate del 1976. Il recupero di questo film e dei materiali originali rappresenta una delle azioni più significative e diffuse del Cineforum.

Durante la guerra civile libanese, in assenza di possibilità tecniche per lo sviluppo e il montaggio della pellicola girata in loco, Chamoun e Abu Ali si rivolsero, tramite un contatto del Partito Comunista libanese, alla Unitelefilm (UTF), casa di produzione cinematografica del PCI con sede a Roma. L'UTF fece sviluppare il materiale nei laboratori di Cinecittà e mise a disposizione una moviola per il montaggio in 16mm. Da questo intervento nacquero copie in lingua araba, inviate all'Istituto di Cinema Palestinese a Beirut, e una versione italiana curata dal coautore Pino Adriano, spesso proiettata alle Feste dell'Unità e nei Circoli Arci.

Il lavoro di digitalizzazione è stato reso possibile anche grazie all'impegno dell'artista palestinese Emily Jacir, Leone d'Oro alla Biennale di Venezia 2007 con *Materials for a Film*. Oggi, tutto il materiale relativo a *TAZ* è conservato presso l'AAMOD e depositato anche all'Institute of Palestine Studies (IPS), importante centro studi e archivio con sedi a Beirut e Ramallah, dove è accessibile a storici, ricercatori, studenti e cineasti. Questo è particolarmente rilevante per le giovani generazioni, che non dispongono di testimonianze audiovisive dirette su eventi di cui spesso hanno solo sentito parlare.

Per celebrare il recupero di *TAZ*, sono state organizzate proiezioni pubbliche molto partecipate, tra cui una ad Amman – introdotta da uno dei protagonisti del film – e una a Beirut, alla presenza di alcuni superstiti, in sale cinematografiche che hanno registrato grande affluenza e attenzione da parte dei media locali.

Il Cineforum Palestina è cresciuto nel tempo, diventando un appuntamento fisso: ogni primo giovedì del mese, un film palestinese veniva proiettato presso la sede dell'Archivio, spesso accom-

pagnato da incontri, dibattiti e ospiti. Nonostante l'assenza di un budget strutturato, la partecipazione è andata progressivamente aumentando, coinvolgendo università, scuole, circoli culturali e formando una comunità affettiva e militante, non strutturata ma coesa, che ha continuato a portare il cinema palestinese in giro per Roma e oltre.

Tra i film proposti nel corso degli anni figurano opere fondamentali della cinematografia palestinese, tra cui: *La memoria fertile* di Michel Khleifi (il primo film palestinese girato nei Territori nel 1980), *Route 181* di Michel Khleifi e Eyal Sivan, *3000 Nights* di Mai Masri, *Women in Struggle* di Buthina Canaan Khoury, *Infiltrators* di Khaled Jarrar, *A World Not Ours* di Mahdi Fleifel, *We Cannot Go There Now, My Dear* di Carol Mansour, *Palestina in fiamme* e *Ricordo Abu Ammar* di Monica Maurer, *Jerusalem Bride* di Sahera Dirbas, *The Fading Valley* di Irit Gal, *Salt of This Sea* di Annemarie Jacir, *Love, Theft and Other Entanglements* di Muayad Alayan, *Nun wa Zaytun* di Emtiaz Diab, *The Kingdom of Women* di Dahna Abourahme, *Ritorno ad Haifa* di Kassem Hawal, *The Long March of Return* di Ugo Adilardi, *Al-Fatah - Palestina* di Luigi Perelli (quest'ultimo prodotto dall'Ufficio Cinema del PCI nel 1970).

I temi affrontati attraversano le ferite aperte del popolo palestinese a partire dalla Nakba. Non è un caso che alcune proiezioni siano state organizzate in occasione della Giornata della Terra o in omaggio ai prigionieri politici palestinesi in sciopero della fame, e che spesso al termine dei film vi siano stati collegamenti via Skype con i registi, come nel caso di Carol Mansour, Rashid Masharawi o Khaled Jarrar, a testimonianza della vitalità e dell'urgenza di un confronto diretto e senza mediazioni.

Uno degli episodi più emblematici della storia del Cineforum è legato alla proiezione del film *3000 Nights* di Mai Masri: quando, dopo un intervento dell'ambasciata israeliana, il teatro Palladium ritirò il proprio supporto all'iniziativa, l'AAMOD reagì prontamente. Mai Masri era già a Roma e il film doveva essere mostrato. In poche ore vennero organizzate nella Sala Zavattini dell'Archivio quattro proiezioni consecutive, con file lunghissime e la sala sempre gremita. Quando il Palladium concesse una nuova data, anche questa ulteriore proiezione fu sold out.

Nel 2024 il Cineforum Palestina si è rinnovato con nuove iniziative, tra cui la rassegna online *Provoked Narratives*, promossa dal Palestine Film Institute, iniziative in cui il cinema torna a essere voce dei

corpi e dei territori oppressi. Il Cineforum Palestina è tutto questo: un esercizio collettivo di visione e solidarietà, un gesto culturale e politico che intreccia cinema, storia e lotta per la giustizia, mirando a far uscire dall'invisibilità un intero popolo, con i suoi drammi ma anche la sua antichissima cultura. Perché, come dice una voce nel film *Jerusalem, the East Side Story* di Mohammed Alatar: "Se vuoi distruggere un popolo, distruggi prima la sua storia, poi le sue immagini, infine la sua voce".

Oggi, in questo momento tragico per la Palestina, tale memoria è ancora più urgente. Gaza è devastata da mesi di bombardamenti ininterrotti, con migliaia di vittime civili, interi quartieri rasi al suolo, scuole e ospedali distrutti, e una catastrofe umanitaria senza precedenti. Ma alla distruzione fisica si accompagna, ancora una volta, l'attacco sistemico alla cultura, all'identità, al diritto stesso di esistere del popolo palestinese. Il Cineforum, con la sua dimensione radicale e popolare, ha cercato e continua a cercare di affermare il diritto a una narrazione autonoma. Per questo oggi il nostro impegno prosegue anche attraverso la collaborazione al Gaza International Festival for Women's Cinema, un'iniziativa che – tra le distruzioni e i massacri che Israele sta ancora perpetrando – vuole contribuire alla creazione di uno spazio per i racconti e gli sguardi delle donne palestinesi, dentro e fuori Gaza. Un progetto internazionale che per l'Archivio rilancia lo spirito del Cineforum: fare del cinema uno strumento di lotta, di memoria, di liberazione.

UnArchive/Premio Zavattini

a cura di Aurora Palandrani e Antonio Medici

Il Premio Cesare Zavattini nasce nel 2016 su iniziativa della Fondazione AAMOD – Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico – con l'intento di valorizzare il patrimonio degli archivi audiovisivi attraverso lo sguardo innovativo delle nuove generazioni. Intitolato a Cesare Zavattini, il Premio si propone fin dall'inizio come un'opportunità per giovani filmmaker under 35 non solo di esplorare e reinterpretare il passato, ma anche di raccontare il presente tramite il riuso creativo delle immagini d'archivio.

Il progetto si inserisce all'interno della costellazione UnArchive (comando informatico traducibile con "estrai da un archivio"), lanciata dall'AAMOD, che si propone di promuovere il potenziale delle immagini d'archivio come strumento creativo e di avvicinare il pubblico, soprattutto le nuove generazioni, al ricchissimo patrimonio audiovisivo dell'AAMOD e degli archivi in generale.

Nel corso degli anni, il Premio è cresciuto, diventando un punto di riferimento nel panorama del cinema del reale e sperimentale in Italia. Ogni edizione prevede un bando pubblico, dedicato a giovani filmmaker (professionisti e non, di qualsiasi nazionalità, di età compresa tra i 18 e i 35 anni), al quale possono partecipare con un progetto di cortometraggio, della durata massima di 15 minuti, che preveda l'utilizzazione, anche parziale, del materiale filmico della Fondazione AAMOD, degli archivi partner o di altri archivi. I documenti filmici possono essere cercati attraverso i database presenti nel sito della Fondazione AAMOD e degli archivi partner e visualizzati sui rispettivi canali YouTube o web.

Tra i progetti pervenuti, una giuria composta da cinque importanti personalità del cinema italiano sceglie nove finalisti, i cui autori e autrici hanno la possibilità di partecipare a un percorso formativo e di sviluppo condotto da affermati professionisti. Al termine, è previsto un pitch con la giuria, in cui i partecipanti presentano il dossier di sviluppo e il teaser del loro progetto.

La giuria quindi seleziona, tra i finalisti, tre progetti vincitori che, oltre a utilizzare liberamente per usi culturali il materiale filmico

dell'AAMOD e degli archivi partner, ricevono servizi gratuiti di supporto per la realizzazione dei cortometraggi e la somma di 2.000 euro per ciascun progetto realizzato.

In quasi un decennio di attività, il Premio Zavattini ha prodotto oltre quaranta cortometraggi, tra progetti vincitori e menzioni speciali, e ha soprattutto contribuito a formare una preziosa rete di autori e autrici sensibili alle potenzialità creative e di senso connesse con il riuso delle immagini d'archivio, sostenendo opere capaci di interrogare il presente, dando nuova vita a preziosi e poco noti patrimoni di memoria collettiva.

Il direttore artistico del Premio Cesare Zavattini è Antonio Medici.

Suonare le immagini d'archivio. La residenza artistica Suoni e Visioni

a cura di Giacomo Ravesi

Suoni e Visioni è una residenza per giovani artisti dedicata al riuso del cinema d'archivio connesso con la sperimentazione musicale. Nata nel 2019 e giunta oggi alla sua quarta edizione, la residenza artistica rientra nella costellazione familiare di Unarchive: sorella minore, forse più libera e scapestrata, del precedente e già riconosciuto Premio Cesare Zavattini, workshop di formazione e sviluppo per la realizzazione di progetti di riuso creativo del cinema d'archivio.

La proposta formativa di Suoni e Visioni si concentra sulla funzione di ricerca e ampliamento sensoriale che la musica può avere nei confronti del cinema d'archivio attivando un processo di risemantizzazione e intensificazione delle immagini filmiche che si avvale nella nostra attualità di uno scenario audiovisivo altamente spettacolare e performativo, perfettamente integrato con le sensibilità e gli sviluppi più recenti della musica contemporanea, della tecnologia digitale e del sistema dei media.

In ambito contemporaneo, infatti, il confronto fra materiali filmici d'archivio e la sperimentazione musicale sta producendo esperienze che intendono la pratica del *found footage* film secondo logiche, estetiche e prassi di derivazione musicale e che avvicinano le forme espressive dell'artista e del filmmaker a quelle del DJ e del VJ: valorizzando il concetto di *sampling* e le formulazioni storiche e teoriche della *plunderphonics* e della musica elettronica ed elettroacustica, in particolare nella loro derivazione nostalgica e anacronistica, quali l'hauntologia, la sampledelia e la cultura della vaporwave.

Si tratta di un necessario allargamento del campo teorico e metodologico sostenuto in prevalenza dalle riflessioni prodotte nell'ambito delle teorie mediali ed estetiche dei "remix studies", della "convergenza digitale", della "postproduction" e della "software culture". In campo musicale inoltre le riconfigurazioni teoriche contemporanee dei concetti di "liveness" e "performance" hanno assecondato operazioni sonore che prevedono il superamento della

distinzione tra esecuzione e testualità musicale, a favore di un'esperienza musicale che valorizzi l'ibridazione e la mediatizzazione dei linguaggi e dei generi artistici incoraggiando forme di fruizione plurali, condivise e socializzate. Allo stesso modo, le pratiche del *found footage* film nel contesto della cultura digitale contemporanea hanno incontrato un'enorme espansione di campo basato su forme complesse di appropriazione, rielaborazione e ri-montaggio di immagini preesistenti, recuperate da archivi mediali eterogenei e secondo logiche *grassroots* che riscrivono le forme abituali della testualità: agevolano la contaminazione fra i linguaggi e le forme comunicative, ampliano lo sviluppo di prodotti artistici e culturali transmediali e riconfigurano il concetto di opera, d'autore e di spettatore, dislocandoli fuori dai sistemi di visione ordinari.

Alla luce di tali orizzonti culturali ed espressivi, Suoni e Visioni offre un percorso – tra formazione frontale e tutorato – finalizzato alla realizzazione di brevi opere audiovisive (della durata massima di 20 minuti) incentrate sull'incontro tra immagini cinematografiche del passato e musica contemporanea. La residenza è rivolta ad artisti residenti in Italia (anche se di nazionalità non italiana) che non abbiano compiuto il 36° anno di età. Tra gli aspiranti partecipanti vengono selezionati 6 artisti – 3 nel ruolo di filmmaker e 3 nel ruolo di compositore – che collaborano, ciascuno nella propria autonomia artistica, alla realizzazione del cortometraggio, senza alcun vincolo tematico, di genere o di fruizione.

La residenza, della durata complessiva di 15 giorni, si sviluppa in tre settimane non consecutive e si articola attraverso due principali attività: una di formazione "frontale", con masterclass e docenze di artisti e professionisti affermati; l'altra a carattere "esperienziale" e laboratoriale, durante la quale i giovani artisti lavorano in coppia (un filmmaker e un compositore) allo sviluppo e alla realizzazione dell'opera audiovisiva di cortometraggio. Così facendo, i partecipanti affinano un bagaglio di conoscenze in campo culturale, estetico e professionale volto a valorizzare sia le potenzialità artistiche connesse al riuso creativo del cinema d'archivio, sia quelle legate alla composizione musicale per il cinema, attribuendo a questa un ruolo non ancillare ma di primo piano nell'elaborazione estetica dell'opera filmica.

Nel corso degli anni hanno partecipato in qualità di relatori, professionisti come Simone Memè, Giorgio Giampà, Ginevra Nervi, Danilo Torre, Alessandro Amaducci, Davide Manuli, Virginia Eleu-

teri Serpieri, Eleonora Manca, Giulia Tagliavia, Ilaria Fraioli, Walter Fasano, Erika Manoni, Rä di Martino. Nelle fasi laboratoriali sono state, invece, coinvolte in qualità di tutor esperti, personalità quali Francesca Fini, Økapi (Filippo Paolini), Gianluca Abbate, Valerio Vigliar.

Successivamente alla residenza, molti dei cortometraggi realizzati sono stati oggetto di un'intensa attività promozionale e distributiva in eventi dedicati, come festival, rassegne, esibizioni e musei. Alcune opere si sono inoltre trasformate per adattarsi a forme diverse dalla visione monocanale, allestendo spettacoli performativi di proiezione ed esibizione musicale dal vivo.

In conclusione, le sperimentazioni prodotte all'interno della residenza Suoni e Visioni sembrano inseguire l'utopia di un'avanguardia contemporanea, che vuole raggiungere, sia a livello tecnologico sia estetico, una configurazione sinestetica: una "visione sonora" che prediligendo una forma espansa, interdisciplinare e ambientale, testimonia eloquentemente una sensibilità audiovisiva in completo rinnovamento.

UnArchive Found Footage Fest

a cura di Gabriele Ragonesi

Disarchiviazione

> *Fare un film utilizzando immagini di repertorio*
> *non significa carpire la vita che dorme nei fortini*
> *delle cineteche, ma spogliare la realtà della sua apparenza,*
> *ridandole l'aspetto grezzo che basta a sé stessa*
> *e cercando al contempo l'aspetto in cui essa avrà termine.*
>
> J.L. Godard

Con questa citazione di Jean-Luc Godard, Marco Bertozzi e Alina Marazzi, direttori artistici delle prime tre edizioni di UnArchive Found Footage Fest, l'ultimo nato della costellazione portata avanti negli anni dell'AAMOD, inauguravano l'edizione 2024 del festival.

È superfluo sottolineare quanta eco ci sia, nelle parole del maestro francese (che, ironia della sorte, ci ha lasciato alle soglie della prima edizione quasi come un padre putativo che consegna testimone ed eredità), di quelle pronunciate da Cesare Zavattini nell'ipercitato intervento del 28 gennaio 1980, alla presentazione delle attività dell'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio:

> Un archivio più del presente che del passato, dove i materiali […] sono percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare una informazione più libera fin dalla sua radice […]. Ogni copia della "pizza", come si chiama in gergo, potrà essere rimanipolata, rimontata, per poi rifluire nel nostro Archivio […]. Non è un cinema di spettatori, ma una delle varie maniere di fare cinema insieme.

Tra questi rimbalzi tematici, politici ed estetici di due maestri, UnArchive Found Footage Fest appare da subito non solo come un ultimo figlio pensato, programmato, voluto al fianco dei suoi fratelli maggiori, il Premio Zavattini e la residenza artistica Suoni & Visioni, ma anche soprattutto la naturale prole di una gestazione che festeggia i suoi quaranta anni nel 2025.

UnArchive Found Footage Fest è così uno degli esempi di quanto i propositi di Zavattini continuino a provocare e stimolare la progettualità dell'AAMOD. Al pubblico dell'Archivio, e all'Archivio stesso, sembra così manifestarsi l'urgenza di quei materiali, allora impazienti e oggi al servizio di nuove costruzioni di senso, che propongono visioni alternative del reale e contribuiscono all'emancipazione individuale e sociale.

UnArchive Found Footage Fest assume la forma di punto d'arrivo e insieme stazione di rilancio delle pratiche legate al *found footage*, per il quale sono stati ricercati – e riscontrati – riverberi e collaborazioni di soggetti nazionali e internazionali animati da finalità analoghe, nella consapevolezza che il grande tema dei patrimoni audiovisivi e cinematografici, della loro conservazione, diffusione e riuso nell'era digitale, abbraccia un grande bacino di realtà archivistiche-cinematografiche.

Non solo un festival di cinema, quindi, ma un festival che dal riuso del cinema si proietta nelle innumerevoli possibilità espressive oggi praticate in Italia e nel mondo anche grazie alla contaminazione tra i generi, l'ibridazione dei linguaggi e l'innovazione tecnologica al servizio della creatività.

Dunque, pur essendo il cinema protagonista indiscusso del festival – tra l'altro anche con un concorso internazionale di alto profilo – le opere in mostra assumono forme e modalità di fruizione diverse, a volte impreviste e sorprendenti: una giostra del *found footage*. L'intento ultimo è quindi quello di ricercare, organizzare e mostrare opere italiane e internazionali che, a partire dalla pratica del *found footage*, costruiscano forme, estetiche, linguaggi in modo libero, sinergico, sperimentale, forse anche spericolato, interrogandosi e interrogandoci sul senso e la funzione degli archivi, della memoria e aiutandoci a leggere in modo critico e consapevole il nostro presente.

Giostra

Fin dal *Fest* che chiude il suo nome, UnArchive è prima di tutto una grande festa delle immagini e degli archivi. Una giostra che sì mantiene al suo interno una competizione, ma che lo fa senza la corsa all'anteprima festivaliera, ma piuttosto nella spinta ai panorami più aperti e diversificati possibili del mondo, per esplorare opere e autori ai bordi del visibile. Così il programma è sempre variegato, tra cortissimi e lunghissimi, performance con proiezioni e musica dal vivo, incontri e installazioni anche esterne alla sala cinematografica.

Il programma di UnArchive ha proposto ogni anno più di 100 opere, presentate in location diverse aumentate negli anni che ospitano lungometraggi, cortometraggi, lavori di carattere installativo e performativo.

Il Concorso internazionale al Cinema Intrastevere

Al centro del programma di UnArchive rimane il Concorso, rivolto a opere audiovisive che presentano forme innovative di riuso creativo di materiali d'archivio, prodotte nei tre anni precedenti alla data dell'edizione, giudicate da una giuria internazionale che assegna premi al Miglior lungometraggio, al Miglior cortometraggio e il premio UnArchive al riuso creativo, trasversale a tutte le opere, e da una giuria composta da studentə universitarə che, guidatə ogni anno da un documentarista diverso (Daniele Vicari, Giovanni Piperno, Agostino Ferrente) assegna omonime menzioni.

Le opere vincitrici dei primi due anni sono state:

Three Minutes: A Lengthening (Bianca Stigter, 2021) – Premio UnArchive 2023

Et j'aime à la fureur (André Bonzel, 2021) – Miglior lungometraggio 2023

Incident (Bill Morrison, 2023) – Miglior cortometraggio 2023

Gli ultimi giorni dell'umanità (Enrico Ghezzi, Alessandro Gagliardo, 2022) – Menzione speciale 2023

Amor (Virginia Eleuteri Serpieri, 2023) – Premio UnArchive 2024

Between Revolutions (Vlad Petri, 2023) – Miglior lungometraggio 2024

Solaris Mon Amour (Kuba Mikurda, Laura Pawela, Marcin Lenarczyk, 2023) – Miglior cortometraggio 2024

Film Negativo/Positivo (Federica Foglia, 2024) – Menzione speciale 2024

Le sezioni Fuori concorso al Cinema Intrastevere

Tra le proiezioni speciali le opere più recenti di riuso creativo di maestri del cinema (documentario e di finzione): negli anni sono state presentati film di Werner Herzog, Aleksandr Sokurov, Louise Burque, Sergei Loznitsa, Eyal Sivan, Bill Morrison, Kamal Aljafari, Andreij Ujică, Edgar Reitz.

A queste si affiancano le sezioni ormai consolidate: "Frontiere" che riflette sulle frontiere del found footage in chiave geopolitica ed estetica – l'esplorazione entra nelle maglie dell'intreccio tra storia e contemporaneità, valicando regimi politici e confini geografici; "Panorami italiani" che si addentra nelle pratiche, le esperienze e le estetiche dell'immaginario italiano che affonda nei materiali d'archivio.

Nel corso dei tre anni di vita del festival, sono andati via via creandosi spazi fuori concorso per opere legate da affinità tematiche; nell'edizione 2024 sono state presentate: "Processi d'archivio" con *Trial film* che portano il pubblico direttamente dentro le aule dei tribunali grazie alle immagini d'archivio di alcuni tra i famosi processi della storia (*The Kiev Trial* di Loznitsa, *Uno specialista* di Sivan, *The Trial* di Ulises de la Orden) interrogando la natura umana, le radici della violenza, l'idea di male e giustizia; "AAMOD Reloaded" una selezione delle ultime e principali live performance prodotte dall'Archivio riproposte in forma monocanale.

Le Carte blanche al Cinema Intrastevere e a Scena, Spazio della Regione Lazio

In tutte e tre le sue edizioni, UnArchive è stato accompagnato da Philippe-Alain Michaud, filosofo e storico dell'arte, direttore del Dipartimento di cinema sperimentale del Centre Pompidou, al festival in veste curatoriale con una selezione di *found footage* film conservati dalla prestigiosa istituzione culturale francese, in un programma diviso generalmente in due movimenti: "Cornell et all(ievi)" e "American Distopies"; "L'Histoire" e "Les histoire"; i due film di

Ken Jacobs *Tom Tom The Piper's Son* (1969-71) e *Star Spangled to Death* (1956-60/2003-04) – quest'ultimo, l'opera magna del maestro americano dalla mastodontica durata di 435 minuti, proiettata integralmente nel nostro paese per la prima volta.

Selezioni provenienti dai festival di riuso creativo del mondo al Cinema Intrastevere

Nell'ottica della collaborazione, la cooperazione e la presentazione internazionale, nel corso dei suoi tre anni di vita UnArchive Found Footage Fest ha guardato a quelle realtà che nel mondo si dedicano al cinema che viene dalle immagini ritrovate: ha ospitato fin dalla sua prima edizione il film vincitore del prestigioso IDFA ReFrame Award del festival del documentario di Amsterdam, al quale si è aggiunta una selezione di cortometraggi di riuso di autrici peruviane proposta da MUTA Festival Internacional de Apropiación Audiovisual di Lima nella seconda edizione, fino al californiano Festival of (In)Appropriation, il catalano Memorimage Festival Internacional de Cinema de Reus e il portoghese Family Film Project, andando a costituire una vera e propria sezione autonoma dal titolo "Best of Fest", a sottolineare anche la vicinanza nell'attitudine alla giostra prima che alla *kermesse*.

Riuso di classe al Cinema Intrastevere e a Scena

Fin dalla sua nascita, ad UnArchive Found Footage Fest è stato dato ampio spazio ad una selezione di opere di riuso creativo provenienti da residenze artistiche e percorsi formativi italiani ed europei, che ha preso il nome di "Riuso di classe" e che, giunta a più di 40 opere presentate in un'unica edizione, si è costituita come rassegna autonoma, diventando di fatto la quarta stella della costellazione della disarchiviazione dell'Aamod.

Le live performance all'Alcazar Live e allo Zalib

Con i cineconcerti dedicati all'interazione tra musica dal vivo e immagini del passato, la giostra di UnArchive esce dalle sale cine-

matografiche per approdare alla scena iper-contemporanea dell'Alcazar Live, di Zalib e, location speciale per *darker*, l'opera realizzata dai due candidati oscar David Lang e Bill Morrison, all'Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone.

Unarchive Expanded al Tempietto del Bramante e a Vicolo Moroni

L'audiovisivo che viaggia oltre le mura, animando una sezione dedicata a proposte di cinema espanso, dove si rinnova il dialogo tra spazi e immagini, con l'istallazione di opere al confine tra esperienza cinematografica e video arte: al tempietto del Bramante, dopo aver accolto l'opera in realtà virtuale *Mani Materia Memoria* del videoartista Leonardo Carrano, è stato dedicato un intero spazio allo storico collettivo Lo Studio Azzurro; Vicolo Moroni invece, che già ospita il Cinema Intrastevere, è stato negli anni sempre più colonizzato dalle immagini d'archivio, innestatesi nelle opere installative proposte nella casa d'artista di Caterina Borelli e quella realizzata all'interno dello spazio moroni1art.

Panel, tavole rotonde, Masterclass all'Accademia di Spagna, all'Orto Botanico, al Cinema Intrastevere e al Centro Sperimentale di Cinematografia

UnArchive Found Footage Fest vuole essere uno spazio di dialogo sul presente e il futuro delle immagini d'archivio. Per questo, nella cornice dell'Accademia di Spagna per i primi due anni e all'Orto botanico nel terzo, si sono tenuti una serie di incontri di accompagnamento e riflessione alle giornate del festival.

Panel dedicati all'intera filiera del riuso dalla conservazione al restauro, ai percorsi formativi dedicati al *found footage*, agli orizzonti de-coloniali e de-colonizzanti delle immagini d'archivio, all'interazione tra archivi e animazione e, tema portante di questi nuovi anni venti, tra archivi e intelligenza artificiale; incontri che hanno visto confrontarsi studiosə, artistə, cineastə, scrittorə a fianco di tavole rotonde dedicate alle pratiche artistiche contemporanee con glə artistə presentə ogni anno al festival.

Masterclass realizzate in collaborazione con università, scuole di cinema e accademie d'arte (Università IULM, CSC Centro Speri-

mentale di Cinematografia, NABA Nuova Accademia di Belle Arti) gettano infine ampi sguardi sul lavoro con i materiali d'archivio. Negli anni sono stati raccontati gli approcci, dalla voce delle autrici e autori stessi, di: Bill Morrison, Radu Jude, Sergei Loznitsa, Eyal Sivan, Andreij Ujică, Federica Foglia illustrando al pubblico del festival come, partendo dalle immagini del passato, si possa problematizzare e interrogare la forza e la carica del Punto di Vista, rendendo la pratica del riuso un paradigma attraverso il quale considerare tutto il cinema.

Immagini dalla città sommersa

Il primo festival italiano dedicato al *found footage* e alle sue molteplici forme di riuso si consolida così come un appuntamento unico nel panorama attuale, sia nazionale che internazionale.

La risultante è stata la creazione, nel corso dei suoi tre anni di vita, di una comunità nata dall'incontro e il confronto tra i diversi soggetti che compongono un variegato arcipelago di realtà attente, per ragioni diverse, alle pratiche del *found footage*, ma spesso poco comunicanti tra loro: istituzioni archivistiche, gruppi di ricerca, collettivi artistici, autori, studiosi, operatori culturali. Esistono molte realtà infatti che si dedicano con passione al tema, ma che spesso sono chiuse in propri percorsi sia di ricerca ed elaborazione, sia di promozione e divulgazione. Si tratta di favorire l'incontro tra soggetti diversi, la ricerca pratica e teorica condivisa, con particolare riguardo verso le forme di ibridazione del cinema con le altre forme espressive che sperimentano nuovi linguaggi e formati, anche attraverso l'uso di nuove tecnologie.

UnArchive Found Footage Fest è prima di tutto un grande evento pubblico che costruisce un'identità più chiara e una maggiore visibilità per un fenomeno complesso e ancora troppo poco conosciuto. Le grandi potenzialità del riuso d'archivio non sono infatti sufficientemente conosciute spesso neanche da molti addetti ai lavori del mondo del cinema e dell'arte. Conseguentemente, nei sei giorni di festival nel cuore di Roma si assiste alla scoperta o riscoperta delle opere di *found footage* da parte di un pubblico più ampio, generalista, da sempre abituato a immaginare il riuso del materiale d'archivio solo attraverso i modelli del documentario televisivo.

Questa identità e collettività pone infine l'accento su un ultimo

dato: la comunità del riuso non solo si è dimostrata *impaziente* di ottenere uno spazio di dialogo, ma anche che tale spazio, andandosi a configurare in una città come Roma, è a sua volta impaziente di riprendersi luoghi che sembrano dimenticati quanto le immagini che lo compongono; solo scorrendo l'elenco delle location che nei tre anni si sono via via affastellate nella "scenografia" del festival, si nota presto come UnArchive sembri contenere in sé una forza centrifuga che dalle sale del Cinema Intrastevere in Vicolo Moroni si espande verso l'intero quartiere di Trastevere. Un'area che sta subendo un profondo fenomeno di gentrificazione, perdendo alcuni dei suoi aspetti più originali per lasciar spazio a strutture ricettive e a locali legati alla ristorazione e al divertimento notturno. Un quartiere sempre più frequentato e adibito ai turisti e sempre meno ai cittadini, esempio e modello di una mutazione che attraversa trasversalmente sommergendole tutte le città europee.

Anche la natura stessa di alcune location sembrano affacciarsi dalla città sommersa per riemergere con la sua antica anima che sembra ormai un fasto dimenticato: l'Alcazar Live prima di tutte, che da cinema è divenuto locale musicale e che nei sei giorni del festival torna a essere popolato dalle immagini in movimento, non più su uno schermo, ma sincreticamente legate alla nuova forma del vecchio teatro.

La comunità delle immagini del passato, muovendosi in questi spazi, guarda al futuro non solo attraverso le pratiche di riuso creativo che la attraversano, ma anche nell'alternativa alla sommersione che in UnArchive ha trovato una bandiera.

Fondo Migranti. Le nuove misure del mondo

a cura di Matteo Angelici

La migrazione è un processo sociale che fa da sempre parte della storia dell'umanità, che trasforma le società e i rapporti sociali, le culture e le identità tradizionalmente intese.

Negli ultimi tempi stiamo assistendo a crescenti e diffuse conflittualità socioeconomiche, squilibri climatici e instabilità politiche. In alcune aree del mondo, queste circostanze sono costanti e particolarmente violente. E ciò porta inevitabilmente agli spostamenti di popoli.

Spostamenti che portano con sé la sofferenza di chi è costretto a fuggire, a viaggiare a lungo e pericolosamente, superando frontiere e respingimenti, nonostante il rischio di subire abusi, soprusi fino al pericolo di perdere la propria vita.

Le loro storie e i loro ricordi sono spesso l'unica cosa che gli rimane da difendere e tutelare, che nessuno può rubare e sottrarre.

Quindi custodire la loro memoria, proteggerla e preservarla diventa fondamentale e rilevante soprattutto per un archivio come l'Aamod.

L'idea della raccolta dei video è nata dopo la visione di un cortometraggio proiettato all'interno del nostro festival Unarchive (edizione zero) nel 2021: *Safari njema*. Il film diretto da Guido Massimo Calanca e Daniele Vicari racconta l'odissea di Uriel, dall'Africa all'arrivo in Sicilia, passando per la violenza estrema di un centro di detenzione libico. Il racconto di Uriel, nel film, rivive grazie alle immagini crude realizzate da decine di migranti che realmente hanno vissuto e auto-documentato il loro viaggio.

La visione di quelle immagini straordinarie e spesso dolorose, ci ha spinto come Archivio a capirne di più, a pretenderne la custodia, la difesa. Alcune di queste immagini utilizzate erano state precedentemente raccolte da giornalisti e attivisti italiani.

Tra questi c'era anche la scrittrice attivista Sara Fratini "Sarita" e con lei è iniziata questa attività di ricerca, tutela e conservazione dei materiali audiovisivi dei migranti.

Ad oggi, il fondo è suddiviso in due parti. La prima (di 112 brevi video per una durata pari a 10 ore e 30 minuti circa) è il deposito dei video girati dai migranti stessi attraverso i propri dispositivi (smartphone, telefonini) catturando e documentando le avventure dei loro tragitti: avventure e soprattutto disavventure, ingiustizie, soprusi e prevaricazioni. Sono immagini relative alla rotta libica e la permanenza nei campi libici, tra il 2018 e il 2023.

La seconda parte avviata nel 2023 è costituita dai documenti realizzati dagli operatori delle Ong (Mediterranea, Open Arms, Colibrì) per 100 video della durata complessiva pari a 40 ore e 45 minuti circa. Le riprese filmate in mare (su navi e aerei) raccontano cosa accade nel Mare Mediterraneo, con tutte le sue contraddizioni: i salvataggi e i respingimenti, la vita e la morte. Sono testimonianze di un'importanza concreta, tangibile, tristemente attuale.

Tutti i materiali depositati sopracitati sono stati schedati, catalogati, acquisiti legalmente dagli autori con accordi specifici.

La raccolta di questi materiali non solo è indispensabile per la rilevanza storica e politica finalizzata alla salvaguardia e alla memoria dei migranti, ma anche per la sua valenza giudiziaria e legale. È una fonte, la cui analisi e comparazione con altro materiale aiuta la ricostruzione obiettiva dei fatti e delle storie.

Il fondo è già presente sulla nostra piattaforma xDams con la descrizione del contesto e degli ambienti, ed è a disposizione di chi voglia conoscere, approfondire o raccontare il tema: ricercatori, giornalisti, registi, studiosi.

L'uso o il riuso di tale materiale renderà viva la memoria, darà voce e dignità alla loro storia. Aiuterà il ricordo dell'assurdità e tragicità di questi avvenimenti e di un periodo storico che speriamo chiameremo presto, passato.

NOTE BIOGRAFICHE

Matteo Angelici è laureato in Economia politica, con Master in progettazione e cooperazione allo sviluppo. Ha lavorato per 2 anni nell'Ong ICS (Consorzio Italiano di Solidarietà), e 5 anni nell'associazione Arci Nazionale, occupandosi di progetti di cooperazione e di promozione culturale. Dal 2012 è nella Fondazione AAMOD e si dedica alla progettazione e gestione dei progetti, relativi alla valorizzazione culturale audiovisiva (L'Aperossa, Unarchive Found Footage Fest, Premio Cesare Zavattini…). Dal 2018 è nel coordinamento della Fondazione e nel Consiglio di Amministrazione. Dal 2022 è nel Comitato degli Istituti Culturali della Regione Lazio.

Marco Bertozzi è professore ordinario di Cinema documentario e sperimentale all'Università Iuav di Venezia. Fa parte del gruppo di autori che contribuisce alla rinascita del documentario italiano con un forte impegno teorico – in libri quali *Storia del documentario italiano*, *Recycled cinema*, *Documentario come arte* –, didattico (al Centro Sperimentale di Cinematografia, al DAMS di Roma3, al CISA di Locarno, all'Università Paris 8 e all'Università del Québec a Montréal), curatoriale (Villa Medici, Archivio audiovisivo del movimento operaio, Cinémathèque québécoise, Museo M9 di Mestre) e realizzativo – in documentari come *Appunti romani* (2004), *Il senso degli altri* (2007), *Predappio in Luce* (2008), *Profughi a Cinecittà* (2012), *Cinema grattacielo* (2017), presentati in festival nazionali e internazionali. Conduce *Cortoreale. Gli anni del documentario italiano*, una serie televisiva per RAI Storia e fa parte dell'equipe – con Studio Azzurro e altri – che progetta il Fellini Museum di Rimini. Il suo ultimo libro è *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita* (2021). Nel 2022 è meritevole del Premio del Ministro della Cultura per la critica d'arte, assegnatogli dall'Accademia dei Lincei alla presenza del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella. Dal 2023, con Alina Marazzi, dirige Unarchive Found Footage Fest.

Rossella Catanese è ricercatrice presso l'Università della Tuscia e docente a contratto presso NYU Florence, specializzata in Storia del cinema, avanguardia e restauro di film. Tra le sue pubblicazioni, *Bill Morrison, "Decasia: The State of Decay": L'alchimia della rovina* (Mi-

mesis, 2023), *From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media* (Cambridge Scholars Publishing, 2019, curato con F. Scotto Lavina e V. Valente), *Futurist Cinema: Studies on Italian Avant-garde Film* (Amsterdam University Press, 2018) e *Italian Experimental Cinema and Moving-Image Art: New Paths, New Perspectives* (Palgrave Macmillan, 2025, curato con J. Malvezzi). Coordina l'unità di ricerca dell'Università della Tuscia del progetto PRIN 2022 PNRR *SAFE - The SustainAbility of Italian Film hEritage. Archival Infrastructures, Digital Preservation, Stewardship Strategies*. Nel 2023 ha ricevuto il Sixth Duchamp Research Grant indetto dallo Staatliches Museum Schwerin.

Dario Cecchi insegna Estetica presso la Sapienza Università di Roma. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Filosofia presso l'Università di Bologna. È stato visiting fellow presso l'EHESS di Parigi e l'Università di Jena e ha insegnato presso l'Università della Calabria Si occupa di estetica post-kantiana e pragmatista, oltre che di teoria della ricezione, con particolare interesse per il cinema, in particolare il cinema documentario e politico e il cinema iraniano. Il suo ultimo libro si intitola *L'esperienza dell'altro. Vedere, narrare, immaginare* (Quodlibet 2025).

Letizia Cortini è archivista e storica. Lavora presso la Fondazione Aamod, occupandosi del trattamento del patrimonio audio-visivo, librario, archivistico. Collabora con la Società Napoletana di *Storia Patria* e con l'Archivio Luce. Esperta formatrice nell'ambito del Piano Nazionale Cinema e Immagini per la scuola. Dal 2009 al 2017 titolare dell'insegnamento Storia e fonti del documento audiovisivo presso la SSAB - La Sapienza. Svolge attività di formazione e consulenza presso archivi e biblioteche con patrimoni audiovisivi e fotografici. Partecipa alla realizzazione di progetti di recupero e valorizzazione di tali fonti. Tra i più recenti: *Memorie audiovisive del cattolicesimo*, promosso dalla Fondazione MAC, inserita nel Comitato scientifico. Curatrice scientifica e docente nelle prime due edizioni (2024 e 2025) del corso "Digital Humanities - Archivisti di audiovisivi" (160 ore per edizione), promosso da LuceLab - Cinecittà.

Milena Fiore lavora alla Fondazione AAMOD, dove ricopre il ruolo di responsabile dell'area tecnica ed è componente dell'Assemblea dei garanti. Opera come video editor e digital archive technician, occupandosi dell'intero workflow tecnico legato alla gestione dei

materiali audiovisivi, con particolare attenzione all'organizzazione e alla conservazione digitale secondo gli standard internazionali. Le sue attività comprendono il file management, il controllo qualità dei materiali digitali, la preparazione dei contenuti per la fruizione pubblica, la gestione operativa delle copie digitali e il supporto tecnico generale alle attività dell'Archivio. Ha curato il montaggio di numerosi progetti a carattere storico, politico e sociale, oltre che di live performance. Tra i lavori più significativi realizzati per l'AAMOD: *Il Mediterraneo, l'Italia e la Grande guerra* in occasione della mostra "La Grande Guerra. L'Italia e il Levante" dell'Archivio Centrale di Stato, *Cent'anni dopo*, *Nakba* e *Yom al-Ard* di Monica Maurer; *Gramsci*, in collaborazione con la Fondazione Gramsci; *Senza rossetto* di Silvana Profeta; *Working Class Heroes* di Giandomenico Curi; *Sulle terre d'Argentina* di Paolo Di Nicola; e il film collettivo *Fuori campo*, prodotto per il Master in Cinema del Reale dell'Università Roma Tre. Attualmente sta lavorando al film *Shooting Revolution* di Monica Maurer. Ha inoltre collaborato come assistente al montaggio e ricercatrice a film come *Arrivederci Saigon* di Wilma Labate e *Pagine Nascoste* di Sabrina Varani. La sua attività si estende anche alla formazione e ai laboratori audiovisivi, in particolare con l'associazione CroMA, con una forte attenzione all'elaborazione della memoria collettiva e sociale attraverso le immagini.

Filippo Maria Gori (Fiesole, 8/05/1994) è regista e fotografo. Laureato in Discipline dello spettacolo e della comunicazione e Antropologia culturale ed etnologia, lavora come filmmaker, fotografo e formatore di Video Partecipativo e Cinema del reale. Come autore ha curato regia, fotografia, scrittura e montaggio dei suoi progetti, fra cui figurano i documentari *E tu come stai?* (2022, 63° Festival dei Popoli), *Appunti cormorani* (2021), *Come se niente fosse* (2020).

Alexander Höbel è professore associato di Storia contemporanea all'Università di Sassari, fa parte del Comitato editoriale della rivista *"Studi Storici"* e della redazione romana di *"Historia Magistra"*. È autore dei libri *Il PCI di Luigi Longo (1964-1969)* (Edizioni scientifiche italiane 2010) e *Luigi Longo, una vita partigiana (1900-1945)* (Carocci 2013) e di numerosi saggi sulla storia del movimento operaio, del comunismo e dell'Italia contemporanea. Ha curato vari volumi, tra i quali Enrico Berlinguer, *La pace al primo posto. Scritti e discorsi di politica internazionale (1972-1984)* (Donzelli 2023).

Vittorio Iervese è professore in Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha svolto ricerche sulla cultura visuale, la gestione dei conflitti, la comunicazione interculturale. È stato Presidente del *Festival dei Popoli – Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale*. Attualmente dirige il *LAMA – Laboratorio Analisi dei Materiali Audiovisivi* ed è membro del DHMORE- Centro interdipartimentale sulle Digital Humanities dell'Università di Modena e Reggio Emilia.

Fiona Macmillan è professoressa ordinaria di Diritto commerciale presso l'università Roma Tre. La sua ricerca si concentra sulla proprietà intellettuale, il patrimonio culturale e il diritto economico internazionale. Tra le sue monografie figurano *Intellectual and Cultural Property: Between market and community, Routledge 2021 (Proprietà intellettuale e culturale: tra mercato e comunità),* e *Western dualism and the Regulation of cultural Production, Brill 2021 (Dualismo occidentale e regolamentazione della produzione culturale).*

Monica Maurer è una regista e giornalista indipendente. Negli anni '60 ha iniziato a lavorare come giornalista per diversi quotidiani tedeschi e per la rivista radicale statunitense *Ramparts*. A partire dagli anni '70 si è dedicata alla regia di documentari, diventando una figura centrale nel racconto audiovisivo della lotta palestinese. Tra il 1977 e il 1982 ha collaborato con la Palestinian Cinema Institution e il Dipartimento Informazione della Mezzaluna Rossa Palestinese (PRCS), realizzando numerosi film legati alla resistenza, alla vita quotidiana sotto occupazione e alla solidarietà internazionale. Tra i suoi titoli principali: *Palestine Red Crescent* (1978), sulla rete medica e sociale della resistenza palestinese; *Children of Palestine* (1979), dedicato ai diritti dei bambini palestinesi sotto occupazione; *The Fifth War* (1980), sul conflitto del Libano del 1978, con la partecipazione di Vanessa Redgrave; *Ashbal* (1981, inedito), sui centri di addestramento giovanili della resistenza; *Why?* (1982), sul lungo assedio di Beirut; *War Lab* (1984), sui conflitti in Medio Oriente come laboratori di sperimentazione per l'industria bellica. Dal 2000 ha lavorato con l'artista palestinese Emily Jacir per salvare, restaurare e digitalizzare i materiali girati a Tel al Zaatar, uno dei più importanti documenti visivi della memoria collettiva palestinese. Il loro lavoro si è concluso nel 2014 con la donazione dell'intero archivio al *Institute for Palestine Studies* (IPS) di Beirut e Ramallah. Attualmente è impegnata

nella digitalizzazione del proprio archivio filmico e nello sviluppo del film *Shooting Revolution*, una testimonianza audiovisiva sulla rivoluzione palestinese degli anni '70 in Libano. È stata componente del Consiglio Direttivo dell'AAMOD – Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

Antonio Medici, critico e storico del cinema, è stato docente di Cinematografia Documentaria presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Roma Tre (2005-2012) e di "Archivi Audiovisivi" presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia (2006-2012). Tra i fondatori della Scuola d'Arte Cinematografica Gian Maria Volonté, un centro di alta formazione professionale della Regione Lazio, ne è il Coordinatore generale dalla sua istituzione nel 2011. Dal 2016, progetta e dirige il Premio Cesare Zavattini. Tra le sue pubblicazioni: *Il cinema saggistico di Ansano Giannarelli* (Lindau, 2017), *Neorealismo* (Audino, 2008), *L'alfabeto dello sguardo. Capire il linguaggio audiovisivo (*con D. Vicari, Carocci, 2004; 2018), *Gillo Pontecorvo. Giovanna, storia di un film e del suo restauro* (Ediesse, 2002).

Pietro Montani, è professore onorario alla Sapienza Università di Roma, dove ha insegnato Estetica per molti anni. La sua riflessione verte sui rapporti tra tecnologie, sensibilità e immaginazione. È curatore dell'edizione italiana delle *Opere scelte* di S. M. Ejzenštejn (9 voll., Marsilio 1981-2020) e degli scritti teorici di D. Vertov (*L'occhio della Rivoluzione*, Meltemi 2011). Tra i suoi ultimi libri: *Emozioni dell'intelligenza*, Meltemi 2020; *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Mimesis 2022; *Bellezza*, RCS 2023; *Immagini sincretiche*, Meltemi 2024.

Teresa Numerico è professoressa associata di Logica e Filosofia della Scienza all'Università di Roma Tre, dove insegna dal 2008. È stata ricercatrice all'università di Salerno (2005-2008) e ha avuto una Leverhulme Fellowship alla South Bank University (2004-2005). Si occupa di filosofia della tecnologia, politica dell'intelligenza artificiale, nuova epistemologia digitale delle scienze umane e sociali. Tra i suoi libri: *Alan Turing e l'intelligenza delle macchine* (FrancoAngeli, 2005), *Web Dragons* (con M. Gori e I. Witten; Morgan Kaufmann, 2007), *L'umanista digitale* (con D. Fiormonte e F. Tomasi; Il Mulino, 2010; trad. ingl. aggiornata, *The digital humanist*; Punctum Books, 2016) e *Big Data e Algoritmi* (Carocci, 2021). Il prossimo libro sarà

una riflessione critica sulla filosofia dell'intelligenza artificiale in collaborazione con Donald Gillies. Ha una figlia adolescente, Maia, che considera il suo successo più straordinario.

Aurora Palandrani (1971) lavora da anni nell'organizzazione di eventi e rassegne di cinema documentario e di finzione. Dal 1999 al 2001 ha collaborato con l'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini coordinando retrospettive nazionali e internazionali. Dal 2001 è attiva nella Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico nell'area comunicazione, promozione ed organizzazione culturale. Ha coordinato numerose iniziative tra cui *Il Primo maggio sullo schermo*, *Cile 40 anni dopo* e *Cineforum Palestina*. È impegnata, in particolare, nei progetti *UnArchive* e *L'Aperossa.* Dal 2018 fa parte del Consiglio di Amministrazione e del Coordinamento AAMOD.

Gabriele Ragonesi è catalogatore, documentalista e ricercatore presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, oltre che programmer e membro del Comitato di selezione di UnArchive Found Footage Fest. Per l'Aamod ha curato il primo volume dei "Quaderni", *Pier Paolo Pasolini* (Effigi 2024) e ha collaborato alla programmazione della rassegna *Il progetto e le forme del cinema politico.* Dal 2024 è tutor del Master in Audiovisual Archive Production dell'Università Uninettuno. Collabora come ricercatore con istituzioni e centri di ricerca audiovisivi, è redattore della rivista "err. scritture dell'imprevisto" (Orthotes Editrice) e ha pubblicato per Le Edizioni della Biennale di Venezia (*Venezia 1 nell'Anno 0. La Mostra del Cinema ufficiosa e dimenticata dopo la Biennale del Dissenso*, 2022).

Giacomo Ravesi è professore associato presso il Dipartimento Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. I suoi ambiti di ricerca prevalenti riguardano il cinema e il video d'avanguardia e sperimentale, le relazioni fra cinema e arti visive, il video musicale, il riuso d'archivio, il documentario e il cinema d'animazione contemporaneo. È autore dei volumi: *Le maschere di Dioniso* (2021), *L'Atalante. Immagini del desiderio* (2016) e *La città delle immagini* (2011). È film programmer per Festival cinematografici e curatore di mostre, rassegne e performance live. È componente della Commissione di valutazione del *Piemonte Doc Film Fund – Fondo regionale per il documentario* (Film Commission Torino Piemonte) e fa parte dell'Accademia del Cinema Italiano – Premi David di Do-

natello, dove è stato giurato della Commissione di Selezione per le opere documentarie (2019-2024). Dal 2024 è nel Consiglio d'Amministrazione della Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

Monica Repetto è regista, sceneggiatrice e produttrice. Fondatrice con Pietro Balla della casa di produzione *Deriva Film*, ha diretto documentari selezionati in festival nazionali e internazionali, tra cui *Thyssenkrupp Blues* (Premio Mediterraneo Film Festival) e *1974-1979. Le nostre ferite* (finalista Nastri d'Argento), oltre alla serie *Il corpo dell'amore* (Rai3, Diversity Media Awards). Collabora con broadcaster come Rai, Discovery-Warner e Fox. Autrice e docente, lavora sul riuso creativo degli archivi, la memoria collettiva e le rappresentazioni di genere.

Luca Ricciardi (1975) è autore, producer, operatore culturale. Si muove a cavallo tra cinema e storia, occupandosi in particolare di documentario e di *public history*. È stato per diversi anni *head of development* per DocLab, sviluppando e realizzando documentari e programmi televisivi per il mercato italiano e internazionale. Dal 2016 è responsabile delle produzioni e coordinatore delle attività per l'AAMOD, dove dedica particolare attenzione a progetti di riuso creativo degli archivi (la piattaforma UnArchive). Programma rassegne e festival e svolge occasionalmente l'attività di tutor e docente.

Silvia Savorelli, regista di film documentari, docente in corsi e seminari universitari. Ha pubblicato saggi e articoli sul cinema documentario. Lavora da trent'anni in archivi di film, come la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Fondazione Home Movies, Archivio nazionale del film di famiglia di Bologna. È presidente di Sguardi in camera, associazione che si occupa di archivi visivi privati.

Paola Scarnati nel 1979 ha promosso la costituzione dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (Fondazione riconosciuta con DPR 1985, membro della FIAF) che ha diretto per molti anni. Ha rappresentato l'Italia nel Consiglio d'Amministrazione della Map Tv (Memoria-archivi-programmi) programma Media dell'UE. Ha fatto parte del Consiglio Nazionale dell'Ucca (Unione dei Circoli Cinematografici dell'Arci). Nel 2016 ha ricevuto

il *Sigillo della Pace* del Comune di Firenze per l'attività svolta per la conservazione della memoria audiovisiva del nostro paese e la sua utilizzazione in ambito formativo e di ricerca per il cinema e la storia delle donne. Dal 2016 al 2019 ha promosso e fatto parte della Direzione del Premio Cesare Zavatini/Unarchive, iniziativa dell'Aamod. All'Aamod, promuove e coordina *Il progetto e le forme di un cinema politico*. Promuove e partecipa alle attività editoriali dell'AAMOD.

Valentina Valente è assegnista di ricerca presso l'Università della Tuscia per il progetto PRIN 2022 PNRR *SAFE - The SustainAbility of Italian Film hEritage. Archival Infrastructures, Digital Preservation, Stewardship Strategies* ed è docente a contratto di Storia della fotografia e del cinema all'Università San Raffaele, nonché di Didattica del cinema e dei media alla Sapienza. Coordina inoltre il laboratorio di fotografia presso l'Università Roma Tre. Dopo aver conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Padova, ha curato diverse pubblicazioni nell'ambito degli studi sul cinema. I suoi interessi di ricerca spaziano dal cinema della Nouvelle Vague all'intertestualità, dall'iconologia ai visual studies, dalla media education alla storia della fotografia. Ha anche collaborato al progetto Italian Cinema Audience dell'Oxford Brookes University.

Vincenzo Vita, giornalista, è Presidente dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, nonché componente dell'Associazione per il rinnovamento della sinistra e dei Garanti di Articolo21. Deputato con l'Ulivo nel 1996, è stato Sottosegretario del ministero delle Comunicazioni fino al 2001. Dal 2003 al 2008 ricoprì la carica di Assessore alla cultura della Provincia di Roma. Dal 2002 al 2003 componente del consiglio di amministrazione del "Palaexpo" di Roma. Da 2002 al 2007 ha tenuto corsi come docente a contratto presso l'Università di Sassari sulle teorie dei media. Senatore del Pd nel 2008, è stato Vicepresidente della Commissione Istruzione e Cultura. Ha scritto diversi testi sulla comunicazione e collabora con *il manifesto* e *Critica Marxista*.

Indice dei nomi

A

AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) 7-9, 39-41, 42n, 43n, 44n, 47-48, 49n, 50-51, 53, 56, 58-59, 69, 78, 83n, 99n, 102n, 106-107, 108n, 109, 110n, 111-126, 137, 154n, 155n, 156n, 157n, 163n, 194n, 198, 204n, 209, 218, 269, 279-280, 309, 317, 319-323, 325-326, 331-332, 334-335, 339, 341-342, 344, 346-348
Abbate, Gianluca 166n, 329
Abourahme, Dahna 323
Abu Ali, Mustafa 322
Accardi, Carla 187, 188n
ACLI (Associazioni Cristiane Lavoratori Italiani) 27, 112
Adilardi, Ugo 9, 34, 99n, 121, 123, 125, 158, 319, 322-323
Adriano, Pino 322
AGER (AGroalimentare E Ricerca) 117
Agnelli, Gianni 113
Akerman, Chantal 187
Al-Badri, Nora 238
Alatar, Mohammed 324
Alayan, Muayad 323
Albonetti, Guido 34, 114, 117-120
Aleksandrov, Grigorij Vasil'evič 91
Aleramo, Sibilla 189
Alessi, Danilo 28, 32-33
Aljafari, Kamal 334
Allulli, Marcello 165n, 320
Altobelli, Argentina 124
Amaducci, Alessandro 328
Amendola, Giorgio 69, 74
Anderlini, Luigi 28n
Andreazza, Fabio 55n
Andriani, Pier Paolo 113
Andriani, Silvano 27, 28n, 69, 74
Antelli, Franco 25, 28n
Antoniazzi, Luca 277n
Antonicelli, Franco 22
Arduini, Laura 35
Arfé, Gaetano 26, 28n
Arfuso, Noemi 178-181
Arisi, Giulia 243n
Armand, Louis 285n
Arnone, Giovanni 26-28, 69, 74
Argentieri, Mino 23-24, 26, 28n, 87n, 114, 145n
ASAMO (Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio) 33, 39-41, 43n, 44, 46, 48, 50n, 53, 54n, 55-56, 58, 62, 63n, 64n, 65-67, 69-70, 75, 77-78, 83n, 107, 153n, 156, 157n, 204n
Assmann, Aleida 266n, 269n
Assmann, Jan 259
AST (Acciai Speciali Terni) 122

B

Baker, Sarah 266n
Baldacci, Beatrice 173, 176-177
Baldini, Lucia Maria 168
Barbagallo, Francesco 33

Barbanente, Mariangela 123
Barnes, Julian 201, 202n
Baron, Jaimie 221n
Baron, Jason R. 248n
Barthes, Roland 181
Bartoccioni, Luigi 112
Baruchello, Gianfranco 315
Bassolino, Antonio 112
Bastreghi, Rachele 320
Baudrillard, Jean 195, 206n
Beck, Ulrich 263n
Bedei, Elena 112, 125n
Bellini, Dario 125n
Bellocchio, Alberto 118
Bellocchio, Marco 315
Bellour, Raymond 205
Benaglia, Sara 250n, 254n, 258n
Bene, Carmelo 203
Benjamin, Ruha 288n
Benjamin, Walter 66, 96, 201, 203-204, 223n, 309, 317
Benocci, Mario 17
Berger, John 252n
Berlinguer, Enrico 8, 343
Bernardini, Carlo 7, 26, 33-34, 36, 69, 74
Berns, Thomas 298n
Bertelli, Linda 223n
Bertieri, Claudio 33
Bertini, Antonio 21, 107
Bertinotti, Fausto 113
Bertolucci, Bernardo 22, 315
Bertolucci, Giuseppe 22
Bertozzi, Marco 162, 167, 205n, 207n, 208n, 331
Bertucci, Pino 122, 125n, 319
Besser, Howard 275
Bettinelli, Philippe 245n
Beverly, Singer 228n
Bevilacqua, Angelo 18
Bianchi, Paola 126
Bianchi, Sandro 35, 111
Birri, Fernando 113
Bizzarri, Libero 55
Bocchetti, Alessandra 21-22
Bolter, Jay-David 254n, 261
Bonadonna, Federico 136n
Bonanni, Paola 188n
Boni, Piero 119
Bonzel, André 333
Borelli, Caterina 336
Borgna, Gianni 112, 121
Boursier, Giovanna 117-118
Bovara, Francesco 194
Bozzetto, Bruno 316
Bragaglia, Paolo 21
BR (Brigate Rosse) 194
Branca, Antonello 55
Brier, Stephen 251n
Brodescu, Alberto 161n
Brodolini, Giacomo 113
Broeren, Joost 261n
Brogi Taviani, Franco 107
Brucciani, Olga 100n
Brunow, Dagmar 277
Burque, Louise 334

C

Cacciani, Patrizia 61n
Cacioppo, Sara Manuela 185
Calanca, Guido Massimo 339
Calopresti, Mimmo 9, 121, 123
Canaan Khoury, Bouthina 323
Caneppele, Paolo 47n, 56n, 57n
Capponi, Claudio 165n
Caputo, Annalina 248n
Carbém Emmanuela 248n

Carbone, Mario 19, 22, 107, 123
Caronia, Elena 125n
Carpi, Fabio 192, 202
Carpitella, Diego 28n
Carrano, Leonardo 336
Carucci, Paola 58-59
Castellano, Carlo 213n
Castellina, Luciana 116, 121, 133n, 168
Castronuovo, Ferruccio 18
Castronovo, Valerio 109, 112
Casula, Carlo Felice 30, 34, 42n, 123
Catanese, Rossella 56n, 60n, 161n, 260n, 271n, 276n
Cattelan, Maurizio 229
Cau, Maurizio 161n
Cavalli, Patrizia 181-184
Cavallotti, Diego 45n, 52n, 53n, 55n, 276n
Cavatorta, Silvano 31
Cecilia, Bruna 20, 35
Celestini, Ascanio 320
Ceriani Franchetti, Gaia 125n
Cesareo, Giovanni 26-27, 28n, 31, 33, 44n, 45n, 49n, 69, 74-75, 109, 112
Ceste, Armando 114
CGIL (Confederazione Generale Italiana del Lavoro) 26-27, 35, 107, 109, 111, 113-124
Chamoun, Jean 322
Chiarante, Beppe 26, 28n, 69, 74
Chiesa, Guido 123, 133n
Chun, Wendy 259n, 298n
Ciammarughi, Ramberto 165n, 320
Cini, Daniele 111
Cipriani, Ivano 26-27, 28n, 69, 74
CISL (Confederazione Italiana Sindacati Lavoratori) 27, 107, 120
CNEL (Consiglio Nazionale Economia e Lavoro) 109, 112, 114, 121
Coccia, Emanuele 197
Cofferati, Sergio 119, 193
Comolli, Jean-Luis 222n, 106
Conforti, Michele 28n, 33, 64n, 65
Conti, Laura 26, 28n
Cooke, Simon 264n
Cornellier, Bruno 225, 226n
Corsi, Barbara 61n
Cortini, Letizia 8, 42n, 44n, 45n, 56n, 57n, 61n, 108n, 123, 153n
Costanzo, Maurizio 193
Cranz, Alex 292n
Craxi, Bettino 7-8
Crescenzi, Isa 112
Cristianini, Nello 262n
Cro.M.A. (Cross Media Action) 124
Crudetti, Davide 191-193
Cuno, James 240n
Curi, Giandomenico 124, 125n, 162n, 342
Curzi, Sandro 17

D

D'Albergo, Salvatore 28n, 69, 74
D'Alessandro, Alessandro 165n, 320
D'Autilia, Gabriele 51n
D'Elia, Tommaso 125n
D'Ignazio, Catherine 288n
D'Isa, Francesco 262n
Dagna, Stella 57n, 276n
Dagna, SImona 57n
Davis, Paul K. 297n
DC (Democrazia Cristiana) 8, 21, 42n
De Cesare, Giovanni 113
De Céspedes, Alba 188, 196
de la Orden, Ulises 334
De Lillo, Antonietta 114
De Luna, Giovanni 30, 41n

De Kosnik, Abigail 254n, 255n, 266n, 268, 269n
De Masi, Domenico 109
De Matteo, Ivano 320
De Rita, Giuseppe 112
De Santcis, Filippo Maria 28n, 69, 74
De Santis, Giuseppe 50n
Debord, Guy 105-106, 164, 176, 315
Dentoni Litta, Antonio 58, 60
Derrida, Jacques 233, 260, 282, 305
Di Carlo, Carlo 22, 45n
Di Giammatteo, Farnaldo 28n, 33
Di Nicola, Paolo 18, 34-35 , 116, 124, 124n, 319, 342
Di Vittorio, Giuseppe 111, 112n, 113
di Martino, Rä 329
Dirbas, Sahera 323
Dolci, Danilo 23
Dore, Giulia 243n
Dottorini, Daniele 203n, 205n, 255n
Doubrovsky, Serge 171-172, 178, 181
Dovženko, Aleksandr 20

E

Eco, Umberto 316
Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič 20, 85, 91, 93, 309, 311-312, 315, 345
Eleuteri Serpieri, Virginia 329, 333
Endrigo, Sergio 201
Engels, Friedrich 105n, 191
Ernaux, Annie 184-186, 188
Erway, Ricky 248
Esposto, Donato 115

F

Fantoni, Gianluca 42n
Fantoni Minnella, Maurizio 101n
Farocki, Harun 315-316
Fasano, Walter 329
Fei-Fei, Li 290
Fernex, Bruno 27, 28n
Ferrara, Giuseppe 22
Ferrari, Daniela 256n
Ferrario, Davide 162n
Ferraris, Maurizio 224n
Ferraro, Renato 28n, 113
Ferri, Franco 26
Fgaier, Sara 162n
FIAF (International federation of Film Archives) 8, 35, 53-54, 55n, 59n, 347
FIAT (Fabbrica Italiana Automobili di Torino) 107-108, 114-115, 120, 123, 131, 137
FILTEA (Federazione italiana lavoratori tessili e abbigliamento) 119
FIM (Federazione Italiana Metalmeccanici) 21, 119-120
Finzi, Luciana 24
FIOM (Federazione Impiegati Operai Metallurgici) 21, 35, 111, 115, 117-120, 124
Fiore, Milena 112n, 124, 125n
Fiormonte, Domenico 345
Fini, Francesca 166n, 329
Finn, Ed 298n
Flaherty, Robert 87, 225
FLAI ((Federazione Lavoratori dell'Agro Industria) 122
Fleifel, Mahdi 323
Flusser, Vilém 316
Foà, Arnoldo 87n
Foa, Vittorio 119
Foglia, Federica 334, 337
Foglietta, Anna 320
Foley, Thomas 265

Folens, Chloé, 42n
Forleo, Massimo 120
Forni, Arvedo 119
Fontcuberta, Joan 299, 301
Foscarini, Fiorella 264n
Fossati, Giovanna 46n, 47n, 60n, 273
Foucault, Michel 181, 254n, 255, 297n
Fraioli, Ilaria 162n, 329
Frammartino, Michelangelo 205
Freccero, Carlo 176
Frescani, Elio 42n
Fresu, Paolo 320
Freud, Sigmund 281, 295, 302, 305
Frodon, Jean-Michel 245n

G

Gaeta, Franco 26, 28n
Gagliardo, Alessandro 333
Gagnon, Dominic 225. 227-228, 230
Galante Garrone, Carlo 22
Galiero, Simon 226
Galilei, Galileo 286
Gallozzi, Gabriella 124
GANG 320
Ganino, Giovanni 43n, 88n, 100n, 104n
Garcia Marquez, Gabriel 113
Gary, Marcus 292n
Gasparini, Philippe 172, 178n
Gatti, Marcello 87
Gatto, Roberto 320
Gaudichaud, Franck 42n
Gauthier, Guy 222n
Gazzano, Marco Maria 42n, 133n, 309
Gelmetti, Vittorio 99n
Gerard, Sophie 228n
Ghezzi, Enrico 333
Ghiglia, Benedetto 28n, 69, 74
Ghione, Paola 117
Giammarini, Alfredo 194
Giai, Adriana 113
Giampà, Giorgio 328
Giannarelli, Ansano 8-9, 22-29, 33-34, 42n, 43n, 44n, 46, 50, 53, 55n, 56-57, 59n, 64n, 65-66, 69, 74, 80, 81-104, 106-113, 115-118, 120-124, 128n, 138n, 154n, 159n, 345
Gigerenzer, Gerd 287n, 297n
Giglioli, Daniele 195
Gillies, Donald 345
Gilliland, Anne J. 249n
Giugni, Gino 113
Giuliani, Gianfranco 112
Giurato, Blasco 18, 107
GKN 125, 131-132, 134, 136, 143-148, 12
Godard, Jean-Luc 315, 331
Gobetti, Paolo 22
Gori, Filippo Maria 125, 131n
Gori, Lorenzo Enrico 131n, 132-133
Gori, Marco 345
Gosfilmofond 43n
Gramsci, Antonio 8, 23, 43, 342
Grateful Dead 210
Gregoretti, Ugo 21-22, 24, 107, 113, 123, 157n, 315
Grierson, George 89
Grifi, Alberto 315
Grusin, Richar 254n, 261
G8 (di Genova) 154, 205

H

Habib, André 226
Hagener, Malte 262n
Halbwachs, Maurice 267
Harbo, Tenna Foustad 251n

Harter, Hélène 42n
Hawal, Kassem 323
Heftberger, Adelheid 276n
Hegel, Friedrich 185
Heller, Franziska 262n
Herzog, Werner 334
Hicks, Michael Townsen 293n
Higgins, Edward Tory 268
Hildebrandt, Mireille 298n
Hinton, Geoffrey E. 290n
Höbel, Alexander 112n
Hoelzl, Ingrid 254
Hui, Kyong 298n
Humphries, James 293n
Husserl, Edmund 256

I

IDF (Israel Defence Forces) 321
IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam) 335
Iervese, Vittorio 49n, 250n, 251n, 254n, 255n, 256n, 258n, 265n, 268n
Ingrao, Pietro 26-27, 28n, 69, 74
Ingravalle, Grazia 276n, 278n
Iovine, Maria 188-190, 206n
IPS (Institute of Palestine Studies) 322
IRES (Istituto Ricerche Economiche e Sociali) 115
Irit, Gal 323
Istituto Ernesto De Martino 125, 132, 134, 319
Istituto Gramsci 26-27, 33, 77
Istituto Luce 18, 33-34, 37, 50n, 194, 197
Istituto Romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza 34
Ivens, Joris 20

J

Jacir, Annemarie 323
Jacir, Emily 322, 344
Jacobs, Ken 335
Jaillant, Lise 248n
Jakubowski, Andrzej 263n
Jarrar, Khaled 323
Jenkins, Henry 261n
Jude, Radu 337
Jussi, Parikka 56n

K

Kafka, Franz 294-295
Kandel, Eric 285n
Kapoor, Sayash 303n
Kant, Immanuel 255
Kessler, Claudia 264n
Ketelaar, Eric 249n, 250n
Khleifi, Michel 322
Klein, Lauren F. 288n
Khochlova, Aleksandra 313
König, Claudia 253n
Koutstaal, Wilma 296n
Kress, Gunther 252n
Krizhevsky, Alex 289, 290n
Kromer, Reto 275
Kulešov, Lev 93, 309, 312-313

L

Labate, Silvia 343
Lacis, Asja 309
Lai, Maria 189
Lama, Luciano 109
Lancialonga, Federico 42n
Landini, Maurizio 119
Lang, David 336

Lasagni, Maria Cristina 11
Latour, Bruno 251n
Latsis, Dimitrios 276n
Lazinger, Susan S. 246n
Ledda, Romano 17, 28n, 69, 74
LeDoux, Joseph 285n, 296n
Lehn, W. Vom 264n
Lejeune, Philippe 172,176
Lemieux, René 226
Lenarczyk, Marcin 334
Liberati, Andrea 122
Liberovici, Sergio 87n
Lippolis, Mario 164n
Lisa, Paolo 56n
Lizzani, Carlo 110, 112, 121
Lombardi, Maria Luisa 57n
Longo, Luigi 343
Lonzi, Carla 188n, 189
Lorenzini, Ennio 19, 22
Loridan, Marceline 20
Lotti, Denis 52n, 53n, 55n, 57n, 276n
Lopatto, Elizabeth 292n
Lovink, Geert 260n
Loznitsa, Sergei 334, 337
Ludd, Ned 320
Lumière, fratelli (Louis e Auguste) 85, 114
Lumière, Louis 85, 89, 94
Lupo, Nicodemo 124

M

Maccanico, Antonio 7, 37
MacGregor, Neil 240n
Mahesh, Gopalakrishnan 247
Malaspina, Luciano 19
Malfatti, Matisa 28n
Manacorda, Daniele 233n
Manacorda, Gastone 112
Manca, Eleonora 329
Mancuso, Vincenzo 122
Mangini, Cecilia 22, 107, 162n, 220
Manoff, Marlene 249n
Manoni, Erika 329
Mansour, Carol 323
Manuele, Franca 125n
Manuli, Davide 328
Marabella, Selenia 251n
Maramma, Alberto 18
Marazzi, Alina 167, 211, 220, 331, 341
Marcelli, Maurizio 115n
Marcellino, Nella 119
Marcias, Peter 126
Margarese, Ivana 185
Marianetti, Agostino 28n
Mariani, Andrea 52n, 53n, 55n, 276n
Marietti, Bruno 112
Marino, Valerio 33, 37
Marker, Chris 212, 245-246, 250, 269, 315
Marotta, Angelo 116
Martina, Anna 28n
Martini, Mia 179-180
Marx, Karl 105n, 191, 310
Masecchia, Anna 177n
Maselli, Citto 9, 22, 24, 26-27, 32
Maselli, Francesco 28n, 69, 74, 112
Maslej, Nestor 289n
Mastroianni, Roberto 18
Massumi, Brian 160n, 161n
Matuszewski, Bolesław 54
Maurer, Monica 321, 323, 342
Mazza Galanti, Carlo 190
Mbembe, Achille 281
McLuhan, Marshall 258-259, 288n
Meccia, Gianni 201

Medici, Antonio 8, 40n, 42n, 44n, 99n, 106, 108n, 111n, 114n, 115n, 116n, 117, 118n, 119n, 121n, 123, 128n, 130n, 154n, 162, 326
Mekas, Jonas 210-211
Méliès, Georges 85-86, 94
Mellara, Michele 168
Meloni, Gaia Siria 186-188
Memè, Simone 328
Merlini, Giovanni 194
Merz, Ursula 264n
Metz, Randal (Rafi) 246
Meschini, Federico 273
Micciché, Andrea 162n
Micciché, Lino 33
Michaan, Alexandre 245n
Michaud, Philippe-Alain 334
Mida, Massimo 19
Mikurda, Kuba 334
Milocco, Viola Giulia 195-196
Minotti, Davide 206n
Minzolini, Michele 162n
Miracapillo, Valeria 206n
Miscuglio, Annabella 22, 109-112
Mitchell, Melanie 288n
Mittal, Rekha 247
Mizruchi, Susan Laura 264n
Modolo, Mirco 233n
Moggia, Fabrizio 18
Mofokeng, Santu 265
Montaldo, Giuliano 109, 112
Montanari, Elisabetta 115
Montani, Pietro 162n, 204-206
Montini, Flavia 167
Morante, Elsa 183
Morbidelli, Mauro 42n, 117-118, 120, 122
Moretti, Nanni 191, 193
Morrison, Bill 333, 334, 336-337
Munzi, Francesco 320
Murphie, Andrew 161n
Mussi, Fabio 26, 28n, 69, 74
Musso, Stefano 114

N

Napolitano, Riccardo 19-21, 24, 27, 28n, 33, 69, 74
Narayanan, Arvind 303n
Natoli, Claudio 30
Natoli, Dario 24, 28n, 63n
Negro, Paola 28n
Nefertiti 231-232, 238-242
Nelles, Jan Nikolai 238
Nelli, Piero 101n
Némirovsky, Irène 188
Neri, Marco 125n
Nervi, Ginevra 328
Nieborg, David B. 258n
Nieri, Luigi 121
Nisato, Lucia 35
Norman, Kenneth A. 296n
Numerico, Teresa 284n, 289n

O

Occhetto, Achille 21, 191
OCLC (Online Computer Library Center) 248
Olesen, Christian 273-274, 276n
Olivetti Synthesis 19n
Olivieri, Claudio 123
Olmi, Ermanno 110
OLP (Organizzazione per la Liberazione della Palestina) 321-322
Onorato, Virginia 123
Orsini, Valentino 110
Ortoleva, Peppino 30, 33, 64n, 65, 109, 112
Osoba, Osonde 297n

Ottolenghi, Franco 69, 74
Ovidi, Ottone 42n
Ozban, Esra 252n
Ozu, Yasujirō 187

P

Paci, Paolo 125n
Paggi, Leonardo 28n
Pagliero, Vincenzo 49n
Pajetta, Gian Carlo 25-27, 28n
Palaia, Francescopaolo 112n
Palandrani, Aurora 123
Pallicca, Simone 125n
Palmieri, Mariangela 42n
Pancioni, Daniela 188n
Pannone, Gianfranco 118, 123, 126
Paolini, Filippo (Økapi) 166n, 329
Papa Francesco 227
Papadopoulos, Kostas Andén 205n
Parascandolo, Renato 28n, 108
Parentini, Sara 199
Parolo, Lisa 45n
Pavis, Mathilde 237, 238n
Pavolini, Luca 24, 26-27, 28n, 69, 74
Pasolini, Pier Paolo 45, 168, 195, 198, 315, 346
Pawela, Laura 334
Payne, Nathaniel 248n
PCI (Partito Comunista Italiano) 8, 17-23, 25-28, 32-33, 41n, 42n, 83n, 107, 111-112, 154, 168, 191, 343
Peci, Patrizio 194
Peci, Roberto 194
Pedote, Gianfilippo 126
Pelillo, Marcello 298
Pellegrini, Edoardo 107
Perelli, Luigi 18, 21, 28n, 34, 107, 110, 112, 123, 322-323
Pertini, Sandro 7, 36-38
Petrelli, Antonietta 205n, 207n
Petri, Elio 19, 22
Petri, Vlad 333
Petrucci, Chiara 260n, 271n
Piccione, Sergio 34
Pieroni Bortolotti, Franca 28n
Pietrangeli, Paolo 22, 34, 120
Pinori, Pino 18
Pinotti, Andrea 223n, 256n, 257n
Piperno, Giovanni 168, 333
Piperno, Marina 101, 103
Pittorru, Fabio 20
Pizzinato, Antonio 119
Platone 255, 282, 285n
Polizzi, Rosalia 22
Polley, Sarah 177
Polo, Gabriele 115
Pontecorvo, Gillo 19, 119, 345
Previtali, Giuseppe 277n
Procacci, Giuliano 28n, 69, 74
Profeta, Silvana 342
Prolo, Maria Adriana 22
PSI (Partito Socialista Italiano) 8
Pudovkin, Vsevolod 20, 91, 93, 309, 313
Pugno, Bruno 28n
Pugno, Emilio 114
Pullano, Fausto 115

Q

Quaini, Federica 195

R

Ragazzi, Renzo 20
Raghavan, Prabhakar 292n
Ragonesi, Gabriele 45n, 223
RAI 21, 23-24, 31, 54n, 108, 121, 153, 174, 192, 202n, 341, 347

Ramírez, Antonio Ramos 42n
Ravasio, Marco 145n
Ravera, Camilla 113
Ravesi, Giacomo 161n, 165n
Rea, Danilo 320
Reagan, Ronald 8, 303
Redgrave, Vanessa 344
Redondi, Emanuele 165n
REIAC film (Realizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici) 55, 58n, 87n, 99n, 101n, 103, 108
Reitz, Edgar 334
Rémi, Marie 254
Renaud, Nicolas
Repetto, Monica 218
Resta, Giorgio 233n
Revelli, Marco 114
Reynolds, Malvina 201
Ricciardi, Luca 122-123
Ridi, Silvano 26
RIDM (Montreal International Documentary Festival Festival) 226
Rigden, John S. 262n
Rizzi, Anita 125n
Rodotà, Stefano 28n
Rohrwacher, Alice 220
Romanò, Angelo 28n
Romeo, Ilaria 112n
Roncaglia, Gino 191n
Roose, Kevin 293n
Rosa, Paolo 317
Rosenzweig, Roy 263
Rossi, Annabella 26, 28n
Rossanda, Rossana 106, 114
Rossetti, Alessandro 113
Rossi, Alessandro 168
Rossi, Bruno 34
Rossi, Umberto 33
Rossin, Federico 87n
Rouvroy, Antoinette 298n
Ruggeri, Fedele 119

S

Sabattini, Claudio 119
Saber, Dima 252n
Sacerdoti, Bruno 111
Sacco, Daniela 229n
Salvetti, Dario 133
Samir 126
Sanchez, José Antonio 229n
Sanguineti, Edoardo 28n
Sani, Massimo 28n
Santini, Velia 99n
Sansone, Antonio 19
Sansone, Novella 26
Santalena, Elisa 42n
Sarr, Felwine 236, 237n
Satta Flores, Stefano 34
Savorelli, Silvia 84n, 108n, 117-120, 121n 123, 124n
Savoy, Bénédicte 236, 237n
Scantamburlo, Teresa 298n
Scardella, Petra 126
Scarnati, Paola 7, 9, 11, 28n, 40, 42n, 43n, 44n, 45n, 46, 46n, 69, 74-75, 83, 93, 111n, 115, 116n, 117, 119, 121n, 122-123, 125, 133n, 153n, 154n, 162, 347
Schacter, Daniel L. 296n
Scheda, Rinaldo 28n, 114
Schellino, Carlo 99n
Scola, Ettore 9, 22, 24, 27, 28n, 69, 74
Sebeok, Thomas Albert 303
Sepe, Daniele 118
Serandrei, Mario 19, 50n

Servillo, Peppe 320
Severi, Alberto 107
Seveso, Simone 125n
Scherffig, Clara Miranda 225n
Shibler, Boris 264n
Shumailov, Ilia 299n
Shumaylov, Zakhar 299n
SI Cobas (Sindacato Intercategoriale Cobas) 142
Siani, Alessandro 126
Simondon, Gilbert 300n
Simoni, Paolo 162n
Simpson, Moira G. 240n
Siti, Walter 189-190, 191n
Sivan, Eyal 163, 323, 334, 337
Slater, Joe 293n
Smith, Levi H. 264n
Sokurov, Aleksandr 334
Solidarnosc 8
Solinas, Franco 119
Somaini, Antonio 223n
Sorlin, Pierre 42n
Spiegelhalter, David 298n
Spina, Sergio 107
Spinelli, Lorenzo 181-184
Spivak, Gayatri Chakravorty 105, 228
Spriano, Paolo 26-27, 28n, 31, 39, 69, 74-75
Stiegler, Bernard 282, 285
Stigter, Bianca 333
Striano, Carlo 112
SUDD (Sindacato Unione Democrazia Dignità) 142
Sutskever, Ilya 289, 290n

T

Tagac, Tania 225
Tagliaferri, Chiara 320
Tagliavia, Giulia 329
Tanferna, Gabriele 28n, 33
Taviani, Ermanno 42n, 117, 133n
Taviani, Paolo 19, 315
Taylor, Diana 230n
Tchertkoff, Wladimir 107
Tejera, Diana 320
Terlizzi, Cosimo 168
Thatcher, Margaret 8
Thylstrup, Nanna Bonde 264n
Togliatti, Palmiro 113
Tomasi, Francesca 345
Torquati, Emanuele 165n, 320
Torre, Danilo 328
Torri, Gianfranco 125n
Tortora, Riccardo, 28n
Tortorella, Beppe 26-27
Tosi, Virgilio 28n, 64n, 65n
Toti, Gianni 317
Tovoli, Luciano 18
Tranfaglia, Nicola 9, 30, 50, 78, 112-113
Trentin, Bruno 26-27, 28n, 69, 74-75, 113
Tripodi, Pierfrancesco 194
Trump, Donald 251
Turing, Alan Mathison 284, 345

U

UIL (Unione Italiana del Lavoro) 27, 107, 120
UILM (Unione Italiana Lavoratoi Metalmeccanici) 21,119-120
Ujica, Andreij 334, 337
UNESCO (Organizzazione Educativa, Scientifica e Culturale delle Nazioni Unite) 28, 240, 242, 271-272

UTF (Unitelefilm) 41, 43n, 45, 46n, 47, 49n, 53, 55, 66-68, 322
Uva, Christian 42n

V

Valacchi, Federico 39
Valletta, Vittorio 113
Vallor, Shannon 298n
Vancini, Florestano 110
Vanni, Luciano 26-27, 28n, 32, 35, 74
Varani, Sabrina 343
Varda, Agnès 177
Vargas, Leticia 113
Veltroni, Walter 121
Venturini, SImone 55n, 58
Verga, Luigi 99n
Verrini, Sara 61n
Vertov, Dziga 20, 44n, 93, 309-311, 313, 315-317, 345
Vicari, Daniele 9, 115, 123, 320, 333, 339, 345
Vigliar, Valerio 166n, 329
Villari, Lucio 33
Villari, Mimmo 179-180
Vinchito, Angie 222
Visconti, Luchino 49n
Vita, Vincenzo Maria 11, 28n, 125, 158n
Vivaldi Vera, Esteban 122
Voir, Edda 35
Volontè, Gian Maria 107, 344
Volpi, Grazia 22
von Neumann, John 284
Vrdoljak, Ana Filipa 240n
Vygotskij, Lev Semënovič 290, 311

W

Wagner, Roger 245
Wallace, Andrea 237
Wiggers, Kyle 292n
Witten, Ian H. 345

Y

YMCA (Young Men Christian Association) 312-313

Z

Zaagsma, Gerben 264n, 265n
Zamboni, Massimo 168, 320
Zanchi, Mario 250n, 254n, 258n
Zavattini, Cesare 7, 9, 21-23, 26, 28n, 31-34, 36-37, 43n, 44, 44n, 47-48, 50, 69, 74, 75, 81, 102, 107, 109, 156-157, 162, 170-171, 192, 202, 204, 317, 325, 331
Zemeckis, Robert 181
Zennaro, Alfredo 20
Zerocalcare 191, 193
Zhao, Yiren 299n
Zigaina, Giuseppe 195, 198
Zimmermann, Patricia R. 267n
Zimmermann, Yvonne 262n

Finito di stampare
luglio 2025
per conto di

Effigi

Matteo Angelici, Marco Bertozzi, Rossella Catanese, Dario Cecchi, Letizia Cortini, Milena Fiore, Filippo Maria Gori, Alexander Höbel, Vittorio Iervese, Fiona Macmillan, Monica Maurer, Antonio Medici, Pietro Montani, Teresa Numerico, Aurora Palandrani, Gabriele Ragonesi, Giacomo Ravesi, Monica Repetto, Luca Ricciardi, Silvia Savorelli, Paola Scarnati, Valentina Valente, Vincenzo Maria Vita.

annali25 | 2025

Per consultare i fondi
e le collezioni dell'Aamod
inquadra il QR code

Archivio **A**udiovisivo
del **M**ovimento **O**peraio
e **D**emocratico ETS
Via Ostiense 106, 00154 Roma – Italia
Tel. (39) 06 57289551 – 06 5742872
06 57305447 – Fax (39) 06 5758051
info@aamod.it – www.aamod.it

Effigi

9 791257 390204

€ 20,00