

Intervista a Letizia Cortini, Alice Ortenzi, Luca Ricciardi

Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

Luogo: Sede AAMOD – viale Ostiense 106, Roma

Data: 10/09/2025

Partecipanti: Letizia Cortini (LC, AAMOD). Alice Ortenzi (AO, AAMOD), Luca Ricciardi (LC, AAMOD), Rossella Catanese (Università della Tuscia / SAFE), Valentina Valente (VV, Università della Tuscia / SAFE)

RC: Potete raccontarci la vostra storia?

LC: L'Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio nasce nel 1979, come associazione che eredita il patrimonio filmico dell'UniTeleFilm e del Partito Comunista. Fin da subito iniziano le pratiche per diventare fondazione culturale. Nel 1985 arriva il decreto del Presidente della Repubblica e quindi, con il DPR del 13 febbraio 1985, l'archivio assume lo statuto di fondazione culturale. Cesare Zavattini è il Presidente dal 1980 al 1988. Quando per malattia deve lasciare, gli subentra Nicola Tranfaglia. Il Presidente della Repubblica era Sandro Pertini, amico di Cesare Zavattini.

RC: Come siete arrivati a adottare la forma giuridica attuale?

AO: C'è stata una discussione sull'aggiornamento dello statuto nell'ambito dell'Assemblea dei Garanti dell'Archivio, un altro organo essenziale oltre al CdA.

LC: Non tutti erano d'accordo, inizialmente, ma alla fine i vantaggi hanno convinto un po' tutti, in particolare dal punto di vista dei sostegni e delle possibilità di allargare le iniziative anche in ambiti che fino a quel momento erano inusuali.

LR: Anche perché la legislazione sugli enti del terzo settore è nuova. Da quando questa legge è in essere, molti bandi hanno avuto come destinatari questo tipo di enti. Questo aspetto, insieme a quello fiscale e amministrativo (più complicato, ma più trasparente e con degli sgravi

fiscali), ci ha convinto a passare al nuovo status, che però non implica la perdita dello statuto di istituto culturale. Infatti, lo siamo ancora, sia nel quadro della Regione Lazio sia in quello del Ministero. Il passaggio è avvenuto nel 2021-2022.

AO: È previsto un monitoraggio dei bilanci che vanno depositati di anno in anno, pertanto è garantita una maggiore trasparenza.

LR: Il bilancio va scritto seguendo precise indicazioni e ci sono sgravi fiscali diversi. Nonostante comprenda tutti gli enti no-profit, dall'associazione sportiva all'istituto culturale, lo status di ente del terzo settore non altera la natura dell'istituzione; inoltre, amministrativamente e fiscalmente ha delle migliorie. Noi abbiamo dovuto modificare soltanto alcuni paragrafi dello statuto, ma gli obiettivi e gli scopi sono rimasti gli stessi. Macroscopicamente, ci sono delle finalità che vengono indicate, ma sono molto generali. Gli obiettivi specifici che trovate nello statuto sono gli stessi che abbiamo avuto fin dal 1985.

RC: Quali sono le ragioni ontologiche più profonde della vostra missione istituzionale? Questo cambiamento di oggetto sociale vi ha consentito di rileggere la vostra natura?

LC: Forse è un po' presto per fare questo tipo di riflessione. Storicamente parlando, c'è un "prima" molto lungo e una condizione attuale recentissima; dunque, dipenderà anche da quali saranno i progetti proposti e incentivati in futuro. Per ora si regge tutto sull'impianto precedente, ovvero i progetti che fanno capo al Ministero, alla Direzione Generale Cinema e Audiovisivo. A questi, se ne aggiungono altri che riguardano comunità e territorio, per i quali il focus non è più solo il cinema, ma anche attività di altro tipo, come richiede il terzo settore. Per ora rimangono ancora attività molto limitate e di nicchia, ma forse cominciano ad emergere altre iniziative con l'*Aperossa*, un progetto itinerante ("cinemobile") che porta il cinema fuori dalle sale, con proiezioni pubbliche nelle strade, nei quartieri e negli spazi urbani.

AO: Nel corso degli anni, per quanto gli scopi statutari siano inalienabili, al livello progettuale l'archivio ha seguito anche la forma di quelli che sono stati gli organi, che hanno in qualche modo preso delle decisioni sulle attività da svolgere. I filoni sono il riuso di immagini, la

commercializzazione, ma anche la coproduzione. Quest'ultima è stata presa in mano con più forza da quando Luca è una presenza fissa.

LR: Come dicevamo, l'adeguamento alle linee guida degli enti del terzo settore non ha comportato una revisione statutaria fondamentale e non è mutato negli scopi, anche se ci sono una serie di paragrafi aggiuntivi. Tra gli scopi che erano già presenti, abbiamo sottolineato maggiormente alcuni, come quello del riuso creativo. Ma aggiungo che la necessità di una revisione dello statuto alla luce dell'adeguamento che avremmo dovuto fare, ha fatto sì che si aprisse una discussione anche su altri aspetti. La revisione statutaria, infatti, da un lato ha significato alcuni tecnicismi, ad esempio la possibilità di convocare gli organi statutari con modalità aggiornate, dall'altro ci ha dato l'occasione di regolamentare la possibilità di ingresso nel CdA di un certo numero di lavoratori. Si tratta di un passaggio che considero fondamentale, perché negli ultimi 15 anni si è operato un effettivo e necessario coinvolgimento dei lavoratori nella direzione e nella gestione della Fondazione. Il nuovo statuto prevede ora la possibilità che un certo numero di dipendenti, sempre inferiore alla metà dei componenti, possa essere eletto nel CdA.

Un altro aspetto importante, seppur non inerente alla modifica statutaria, è che i lavoratori progressivamente sono quasi tutti entrati a far parte dell'Assemblea dei Garanti, che è, diciamo così, l'organo che raccoglie i "soci" della Fondazione: una settantina di persone che in origine costituì l'associazione. L'ingresso avviene progressivamente e per cooptazione, attraverso la presentazione del nuovo garante da parte di due membri, che deve essere approvata dall'assemblea.

Quindi, quasi tutti i lavoratori sono progressivamente entrati a far parte dell'Assemblea dei Garanti, con conseguente diritto di voto per quanto riguarda gli organi, l'approvazione del piano di attività e del consuntivo, nonché tutte le funzioni dell'assemblea dei soci. Di norma lo si diventa quando si ricopre una funzione stabile, dunque quando si ha anche una prospettiva all'interno dell'archivio.

L'ultimo ingresso è stato l'anno scorso: due dipendenti dell'archivio che hanno fatto prima un tirocinio e poi un contratto di apprendistato, che presto si trasformerà in contratto a tempo indeterminato. Sono parte attiva dell'archivio da almeno tre anni, quindi, sono entrati fra i garanti.

Può accadere che persone già garanti siano venute a lavorare in archivio, come nel mio caso, in cui la richiesta è avvenuta da parte del CdA dell'epoca, nel 2016.

VV: Quali sono state le ricadute delle influenze politiche e culturali?

LR: Collaboro con l'Archivio in diverse forme da più di vent'anni: ho cominciato a fare delle piccole collaborazioni nel 2003. nei primi dieci anni del 2000, l'Archivio ha vissuto una fase di profondo conflitto politico, culturale, generazionale ed economico. Il problema si può leggere anche attraverso la conflittualità interna alla sinistra tra Rifondazione Comunista e DS, già a partire dagli anni '90. Quel tipo di conflittualità si è sviluppata al livello politico, ma ha avuto un suo riflesso all'interno dell'assemblea dei garanti che aveva una composizione fortemente legata alla militanza anche nei partiti.

A questo si aggiunge un conflitto generazionale fra le figure che hanno guidato l'archivio alla fine del secolo scorso (anni '80 e '90) e una parte delle nuove leve. Si è sviluppato un classico conflitto di potere fra alcuni membri; conflitto, a mio parere, non dissimile da quanto è successo in altre strutture della sinistra, negli stessi anni. Tutto questo nel quadro di una profondissima crisi economica e di una crisi di identità politica.

Le figure che lavoravano dentro l'archivio negli anni '80 e '90 hanno dimostrato una grandissima capacità di comprendere il presente e, conseguentemente, elaborare un'idea di archivio che fosse sempre capace di ricercare, di costruire legami, di essere parte vitale dei movimenti. Nei primi anni Duemila questo aspetto si è progressivamente indebolito, e la struttura si è, diciamo così ripiegata su sé stessa, alimentando una perdita di orientamento e una crescente conflittualità interna. Questo ha significato anche la crisi di una chiara identità politica e culturale, la difficoltà a reperire risorse economiche, una notevole crisi gestionale. Tanto che attorno agli anni 2009-2010 si è rischiato il fallimento della Fondazione. Si è usciti da questa fase con grande fatica, innanzitutto economica: sono stati attivati contratti di solidarietà per i dipendenti, che sono la ragione degli attuali contratti part-time. I contributi erano pagati pienamente dall'Inps, ma il tempo di lavoro era dimezzato. La crisi economica è durata diversi anni. Per fortuna, l'Archivio è stato in grado di reagire: Ugo Adilardi, nel 2010 ha preso in mano la direzione dell'archivio, accettando la presidenza in un momento molto difficile, in cui era anche rischioso assumersene la responsabilità legale, operando una forte ristrutturazione gestionale ed economica, aprendosi ai contributi di tanti, attivando molte collaborazioni. Poi Vincenzo Vita, diventato Presidente nel 2016, ha assecondato l'inserimento all'interno del

processo decisionale di una parte dei lavoratori, favorendo un rinnovamento generazionale e superando i conflitti del passato. Lo ha saputo fare in modo composto, mediando, evitando la conflittualità che aveva caratterizzato gli anni precedenti.

L'Archivio è fondato su una profonda idea di militanza e partecipazione, anche a livello gestionale; lo dimostra l'esistenza di un'assemblea di garanti di circa 70 persone. Tuttavia, nei primi anni Duemila, l'impegno politico e l'agire collettivo ha spesso lasciato il posto ad una malintesa idea di potere e di influenza personale. Un riflesso, mi pare, della crisi della partecipazione che è evidente in tutta la società. Questo ha reso necessario operare una sorta di trasferimento di una parte delle procedure decisionali da una struttura assembleare a una struttura di carattere più esecutiva, quella composta dai lavoratori della Fondazione e dai collaboratori più stretti. Forse quell'assemblea, un tempo percorsa da un forte desiderio di militanza e di partecipazione, ha visto un progressivo disimpegno, diventando per alcuni un luogo di pura presenza, per altri un luogo di cui non colgono più l'utilità. Ne risulta una forte dissociazione tra un organo decisionale ampio ma poco impegnato e una struttura operativa vivace e appassionata, una sorta di scoordinamento.

RC: Tornando alle infrastrutture di conservazione. Qual è lo stato giuridico e cosa ci potete dire della destinazione dello stabile? Voi cosa sapete del luogo che conserva le pellicole e quindi gli originali a Pomezia?

AO: Non sappiamo molto, soprattutto non conosciamo la temperatura e umidità relativa. Questo è piuttosto grave, perché sono molti gli archivi che si servono di quegli spazi...

LC: Si tratta di grandi magazzini che fanno servizio di movimentazione. Noi siamo approdati a questo spazio in quel periodo di crisi, in una situazione per cui non sapevamo come fare per pagare i magazzini per il patrimonio, che nel frattempo era depositato in un garage seminterrato a Pomezia, che ha anche subito allagamenti. Grazie a Ugo Adilardi ci siamo rivolti ad Agostino Attanasio – sovrintendente dell'Archivio Centrale dello Stato – che accettò che tenessimo il deposito a Pomezia. Le collezioni, dunque, si trovano lì a fronte di una sorta di scambio.

AO: Ci siamo occupati della catalogazione del fondo Usis e Cassa del Mezzogiorno (due raccolte dell'ACS), già oggetto di un lavoro condotto da Ansano Giannarelli. Abbiamo provveduto inoltre a mettere a disposizione copie d'accesso online, sia sul loro canale Youtube che sul nostro.

LC: La convenzione stabiliva anche tutta una serie di collaborazioni e responsabilità. Abbiamo organizzato anche dei seminari insieme.

RC: Ecco, in generale gli archivi hanno anche delle policy diverse relativamente alla preservazione fotochimica. Voi con il fatto che delegate la conservazione avete chiaramente altre priorità. Tuttavia, vorremmo conoscere le vostre aspirazioni: molti desidererebbero fare preservazione fotochimica, duplicazione, ma sanno che è insostenibile economicamente e magari si occupano solo delle questioni di accesso, digitalizzazione.

LC: Noi per questo tipo di operazioni ci affidiamo ai laboratori di Cinecittà. Poi sono entrate Alice Ortenzi e Simona Debernardis, che si occupano anche di questo.

AO: Inoltre, negli anni è anche cresciuta l'attenzione per le operazioni di ricognizione ed ispezione. Ancora non abbiamo un piano sul lungo termine per poter mappare esattamente lo stato attuale. Queste operazioni sono iniziate nel 2017, anticipando di poco il primo bando Digitalizzazione del Ministero. Siamo andati a fare il ricondizionamento di alcune scatole e da qui è partito un interesse verso tali questioni.

LC: Va detto che negli anni '90 ci fu una prima migrazione di tutti i materiali con il telecinema, quando c'era ancora il garage sotterraneo a Pomezia. In parte, questo è stato realizzato in collaborazione con la Cineteca Nazionale, ed è materiale che abbiamo usato fino al 2017.

AO: Devo dire che sull'implementazione dell'accesso online tramite piattaforme come YouTube noi siamo stati abbastanza pionieri. Abbiamo iniziato nel 2012, quando solo il LUCE aveva un player integrato. All'epoca si faceva un enorme lavoro di metadattazione, tagging. Nel 2017 è stata resa pubblica anche la banca dati, i link per l'accesso ai documenti sono

riportati nelle schede e viceversa: nelle descrizioni youtube e vimeo c'è un rimando alla scheda di catalogazione.

LC: Io ho lavorato al LUCE prima di venire qui; il loro portale aveva un player integrato dal 1998. Noi abbiamo certamente implementato con l'idea di mettere in relazione le schede di catalogazione con il materiale online (anche sulle piattaforme), cercando di dargli sia trasparenza che sintesi.

LR: Proprio questo processo di rendere accessibile online il patrimonio audiovisivo è stato uno dei nodi per rilanciare l'archivio. Nel 2010-2011, gli anni in cui eravamo nel baratro e in bilico tra lasciare tutto o ricominciare, Letizia, Aurora ed io andammo a parlare con Regesta, la società che gestiva il catalogo e la nostra banca dati integrata nel sito. Abbiamo cominciato a ragionare insieme e il primo video che abbiamo caricato su YouTube risale al 2012. Tra l'altro, abbiamo dovuto affrontare la questione nell'Assemblea dei Garanti, poiché non tutti ne comprendevano l'importanza e alcuni si opponevano in virtù di una difesa del diritto d'autore e di questioni legate al copyright.

AO: Anche sull'autorialità abbiamo un dibattito interno legato alla diffusione di alcuni documenti. Ad esempio, secondo una persona che ha realizzato un film, andrebbe mostrata solo l'opera, non i materiali di lavorazione.

LC: Anche i fotografi la pensano così, come tutti gli autori.

AO: Tuttavia, nel momento in cui avviene il riconoscimento di quel bene come archivistico, le cose cambiano e la situazione si capovolge. Si passa da un'attenzione di tipo autoriale, in cui solo l'opera possiede valore, ad un'attenzione di tipo archivistico, in cui tutti i documenti assumono valore. Si tratta di due approcci molto diversi.

LR: Si tratta di una delle rivendicazioni più innovative che l'archivio, sin dalla sua costituzione, ha sostenuto, anche nei primi convegni sul modello d'archivio. L'idea di ottenere il riconoscimento del bene culturale per le

immagini in movimento e di conservare, catalogare, di trattare nello stesso modo anche i girati e i non finiti, ha rappresentato per noi un'innovazione rispetto ad altre cineteche.

LC: Abbiamo un sistema di catalogazione condiviso con il LUCE; di fatto siamo ospiti, ma anche qui c'è uno scambio. Su tutta una serie di cose siamo stati utili anche a loro. Per esempio, sulla catalogazione in qualche modo abbiamo anticipato una serie di tematiche che non erano ancora affrontate.

Anche questa idea di fare rete tra le istituzioni, di collaborare, prima non era molto considerata. C'è stato un momento, con Ansano Giannarelli in particolare, in cui ci cercavano tutti perché questa idea di lavorare insieme piaceva anche ad altri. Magari non avevamo soldi e venivamo aiutati, d'altro canto noi aiutavamo a capire e portare avanti delle istanze molto avanzate. C'è stato un momento d'oro in cui non c'erano conflitti.

LR: Penso che questo sia legato al fatto che l'archivio aveva una grande attività teorica di elaborazione; questo ha creato una sua capacità magnetica rispetto ad altri archivi che avevano anche bisogno di un certo know-how che si andava sviluppando. Secondo me è una cosa simile a quella che poi è avvenuta nuovamente con le attività legate al riuso creativo che l'AAMOD ha lanciato. Il nodo cruciale è stato la digitalizzazione, il rendere accessibile i materiali online, perché senza quello il riuso è vincolato a pratiche molto più complicate (consultando DVD o andando a selezionare i materiali in moviola). Effettivamente su una serie di attività abbiamo una grossa rete di istituzioni che ci riconoscono un primato in questo campo.

LC: Va detto che ci riconoscevano anche il fatto che eravamo tra i pochi, all'epoca, a saper trattare un patrimonio audiovisivo in senso propriamente archivistico.

RC: Sulla preservazione fotochimica, anche voi avete comunque lavorato a ripulire dei film, ripristinarli e rimettere mano sul materiale fotochimico. Vi poniamo delle domande più tecniche sulle vostre prassi in termini di uso di prodotti chimici, dispositivi di protezione e gestione dei rifiuti.

AO: Facendo semplicemente riparazione, ispezione, controllo, identificazione, l'uso di chimici è minimo. Al massimo si procede a una pulizia manuale, quindi alcol isopropilico, oli essenziali, nulla di dannoso. Purtroppo, ad essere dannoso è quello che troviamo all'interno delle scatole aprendo i film. Noi purtroppo non abbiamo aspiratori né cappe.

LC: Però vorremmo averle. È un obiettivo che non so quando riusciremo a realizzare.

AO: Anche perché, nel ragionare in modo collettivo sul lavoro di tutto quanto l'archivio, trovo profondamente ingiusto che ci siano delle persone sottoposte a un rischio per la salute. È anche un'urgenza che mi vede direttamente coinvolta. Quindi, usiamo delle maschere con doppi filtri della 3M, non con continuità su tutto lo svolgersi del lavoro, ma in casi particolari dove rileviamo un rischio potenziale. Ultimamente abbiamo subito maggiormente la presenza di muffa, trattando un archivio molto importante dell'Audiovisual Editorial Program, dove tutti i materiali presentavano muffe. Quindi, maschere con doppi filtri, sia per il particolato che per i vapori organici, inorganici e gas acidi. Inoltre, c'è un enorme problema per quanto riguarda le modalità di utilizzo, perché non esistono delle indicazioni chiare sulla prassi d'utilizzo e sulla "scadenza" del prodotto. Tra le cose di cui ci siamo dotati finora, c'è anche una piccolissima cappa di aspirazione, ma in realtà non risolve molto. Questa piccola cappa è soltanto su un tavolo sui tre che sono in funzione attualmente. Anche se esiste un locale dedicato, non presenta tutte le specifiche richieste.

LC: Tutto ciò rientra sempre nel discorso su come utilizzare le risorse destinate al patrimonio e cercare di incentivare l'attenzione su questi aspetti da parte dell'intera struttura, cosa che ancora qui stenta a decollare. Ritengo che ciò dipenda, almeno in parte, da una questione di scarsa consapevolezza.

AO: Ci vorrebbe un approccio scientifico; prima, per esempio, le operazioni di ripristino meccanico della pellicola venivano effettuate in

moviola. Ad oggi abbiamo anche un problema di tipo filologico su alcuni film, perché lavorando in moviola vuol dire che sono stati presi in analisi unicamente gli elementi positivi; quindi, spesso e volentieri il negativo non corrisponde minimamente al premontato. È il caso di molti materiali d'archivio *non-theatrical*, in particolare quelli custoditi all'interno di un'istituzione come la nostra che ha fatto moltissimo riuso nel passato.

LC: Facevamo un riuso legato a una necessità politica, prima ancora che culturale.

AO: Oltretutto, non avendo una politica sulla realizzazione di duplicati, spesso quelle due o tre copie custodite di un unico film magari venivano mostrate in moviola più volte; non esisteva una scheda tecnica dello stato di conservazione del film, non era dettagliato in nessun modo rispetto ai danni. Quindi tutto questo workflow che prima non esisteva qui in archivio è stato introdotto negli ultimi anni; stiamo provando ad incentivarlo il più possibile, perché delegare poi a terzi anche in fase di rimediazione è problematico, sia sui metodi di lavoro, sia sulla coerenza del nostro catalogo.

VV: Puoi darci un'idea di questa incoerenza?

AO: Nel caso di un film finito, va presa visione anche della copia positiva, la copia-proiezione, inevitabilmente, perché altrimenti non abbiamo neanche elementi e parametri per poter lavorare sul film. Adesso, avendo stabilito questo parametro, noi ci siamo ritrovati circa il 30% di materiali che non corrispondevano a quello che era il vecchio telecinema e la copia positiva.

Un caso specifico: c'era una copia, un negativo, un positivo all'interno della stessa scheda. In un caso si trattava di quello che era stato catalogato come "Convegno contro le basi Nato", a Livorno nel '69. Dopo un piccolo lavoro di ricerca, anche sul contesto visionando tutti gli altri materiali che erano stati catalogati separatamente ma appartenenti allo stesso corpus di immagini, siamo riusciti a identificare tre documenti che erano stati erroneamente attribuiti ad altri. Queste sono cose che accadono nel momento in cui hai accesso all'elemento, perché altrimenti

la catalogazione si è basata soltanto su un dato parziale, che è solo uno degli elementi prodotti dal processo fotochimico.

LC: Le pellicole negative giacevano non trattate nel magazzino conto terzi di Cinecittà, “sequestrate” perché noi non avevamo i soldi per poterle riscattare, quindi abbiamo dovuto trattare (ed è cosa recentissima) la possibilità di riaverle finalmente.

VV: Questa dislocazione forzata in questo modo crea dei problemi anche a quello che è il processo di digitalizzazione e quindi di catalogazione.

LC: Fortunatamente, il Ministero ha sovvenzionato progetti di recupero. Il trasferimento è stato svolto alla luce di questi progetti di digitalizzazione, collaborando con il laboratorio di Cinecittà.

AO: Loro hanno lavorato alle digitalizzazioni dei nostri progetti, e il recupero di tutti quanti gli elementi in pellicola è avvenuto due estati fa.

LR: Va detto che nei bandi per la digitalizzazione è previsto che ci sia una collaborazione con un laboratorio o ente professionale. Dunque, il fatto di rivolgersi al laboratorio di Cinecittà Luce è stato di fatto un valore di scambio, perché hanno lavorato e sono stati pagati.

AO: Inoltre hanno attinto anche a quel materiale. Questo ha voluto dire che noi abbiamo potuto fruire nuovamente di tutta una serie di film che non avevamo neanche mai visto. Spesso erano anche edizioni per i premi qualità, quindi non avevano una copia di proiezione disponibile, di conseguenza noi non avevamo elementi relativi a quei titoli e li abbiamo recuperati grazie a questi finanziamenti.

LC: È da poco che stiamo riemergendo e gettando le basi, visto che ci sono anche le professionalità giuste per poter operare sempre al meglio, in questo senso.

RC: Qual è la vostra filosofia nelle vostre pratiche di digitalizzazione e preservazione digitale? Quali sono le ragioni per cui avete iniziato a digitalizzare e quali le pratiche attuali?

AO: Noi internamente ci occupiamo di parte del processo. Per quanto riguarda il video magnetico abbiamo un laboratorio esterno che in casi particolari si occupa di tutto il flusso di lavoro, non soltanto di una porzione. Franco De Luca, per esempio, ha un laboratorio attrezzato anche per baking e spazzolatura, quasi tutti a Roma si rivolgono a lui. Educare un laboratorio esterno alle pratiche d'archivio non è mai una cosa semplice; infatti, non abbiamo mai trovato laboratori preparati a fare questo. Le digitalizzazioni dalla pellicola inizialmente venivano effettuate presso LVR, laboratorio di Luciano Vittori, e attualmente anche per il grosso dei progetti di digitalizzazione a Cinecittà, viene usato il Blackmagic come prima scelta, mentre se ci sono delle problematiche si utilizzano anche altri scanner. Le motivazioni sono principalmente la preservazione a lungo termine (per quanto possibile) e l'accesso. In passato ci sono stati anche problemi di competenze interne; noi abbiamo una grossa parte di scansioni fatte in HD, soltanto con set unici e a 25 fotogrammi al secondo.

RC: Tornando ai finanziamenti per la digitalizzazione, quali sono stati i bandi principali?

AO: Principalmente attingiamo al bando ministeriale per la digitalizzazione. La Regione Lazio ci permette di lavorare su singoli titoli relativi al territorio regionale.

LC: Inoltre la Direzione Generale Archivi ha sovvenzionato un progetto sul tema dei movimenti politici; ormai sono tre anni che partecipiamo e per ora ancora resistiamo.

LR: Poi ci sono delle piccole cose più territoriali. I bandi regionali sono finanziamenti non enormi, che ci permettono di fare lavoro su alcuni titoli. Quello della DGA è abbastanza corposo e include anche la catalogazione.

LC: Siamo gli unici della DGA finanziati sull'audiovisivo, ma ci sono molti paletti. Ogni volta che riceviamo il finanziamento dobbiamo sensibilizzarli sul fatto che le norme del bando riguardano documenti cartacei e non sono adeguate ai nostri supporti. E ogni volta vanno sottoposti i documenti, ma loro ci pregano sempre di avvicinarci il più possibile alle richieste, dunque alleghiamo documentazione extra-cinematografica.

AO: Inoltre, esistendo il progetto triennale di digitalizzazione del Ministero, a cascata abbiamo applicato quel metodo a tutti gli altri progetti di digitalizzazione. Dal primo anno al secondo anno, in particolare, i parametri sono cambiati e non prevedevano copie d'accesso destinate al pubblico, ma noi ne abbiamo fatte comunque.

LR: Inoltre quel bando, nonostante sia per l'audiovisivo, è comunque immaginato per i film finiti. Quindi la richiesta di sottotitolare e audiodescrivere il materiale, per quanto riguarda i girati, è una richiesta senza senso. Abbiamo fatto una riunione su questa problematica dell'audiodescrizione, con la rete delle cineteche italiane coordinata dalla Cineteca Nazionale. Nel caso di una delle cineteche, è stato un problema economico enorme; loro non avendo immaginato di poter fare pressioni spiegando le ragioni e ottenendo una deroga all'audiodescrizione sui girati, hanno digitalizzato con gli stessi costi molti meno titoli di quanto avrebbero potuto.

AO: Inoltre, non c'è stato un criterio di suddivisione delle operazioni di preservazione attiva e delle operazioni di restauro. Era un unico calderone in cui alcune cineteche hanno presentato restauri completi di uno o due titoli, con tanto di lungo lavoro di reperimento copie e altri come noi che invece hanno scelto di mettere in sicurezza il maggior numero di materiali possibile.

LR: Va detto che le cineteche che hanno portato restauri sono quelle che hanno già un processo di digitalizzazione molto avviato e finanziamenti d'altro genere.

LC: Però c'è da dire anche che noi abbiamo un patrimonio che è stato realizzato da militanti che operavano con gli strumenti che avevano a disposizione, spesso rimediati e con pellicole a basso costo, dunque anche di minor qualità, con bagno di sviluppo a fine giornata. Non si tratta di un patrimonio su cui fai "il restauro più bello del mondo". Nel nostro caso, dunque, la riflessione è diversa. Dal punto di vista storico e politico, però, il nostro patrimonio è di un'importanza unica. L'archivio è arrivato fino ad ora ed è unico al mondo, però non tutti riescono a capirne il valore. Abbiamo anche un meraviglioso materiale extrafilmico legato al patrimonio audiovisivo, che non tutti conservano.

Va sottolineata anche la delicatezza di un patrimonio di questo tipo perché è politico, di militanza, di propaganda e frutto di grandi passioni. Bisogna fare attenzione a conservarlo al di là dei vari periodi storici e della complessità delle diverse stagioni politiche.

RC: Proprio sulla base di queste criticità che avete rilevato anche nei finanziamenti cosa potrebbe secondo voi essere migliorato nel futuro?

LR: Avrebbe senso che il Ministero si prendesse carico di costruire e gestire dei magazzini a norma, per tutti, dove le cineteche pubbliche e private (visto che comunque parliamo di un patrimonio che è riconosciuto di valore storico) potessero portare i materiali in sicurezza. Noi siamo dentro i metri lineari dell'Archivio Centrale di Stato, quindi in qualche modo già lo Stato si è fatto carico della conservazione del nostro materiale.

LC: In tutte le riunioni delle cineteche, da anni ribadisco la necessità di finanziare non solo la digitalizzazione, ma anche e soprattutto la costituzione di almeno tre depositi a norma per le pellicole, in ambienti diversificati, al nord, al centro e nel meridione. È importante digitalizzare, ma ci sono anche le pellicole da preservare. Gli archivi vengono sempre ultimi rispetto alle attività delle istituzioni. Credo derivi da una difficoltà nel sapersi orientare e saper gestire i contenuti. A mio parere anche la mancanza di standard univoci, la complessità, il fatto che tali standard cambino nel tempo crea un senso di insicurezza e di difficoltà nella gestione.

LR: Si tratta anche di un paradigma culturale per cui il bene digitalizzato è il bene utilizzato: è il nuovo originale. Non funziona così dal punto di vista degli archivisti, ma funziona così dal punto di vista politico e ministeriale. Se promuovere un bando digitalizzazione significa dare valore alla rimediazione del patrimonio, non prevedere bandi per la conservazione significa non dar valore ai supporti originali.

AO: Per il nostro ambito è proprio l'oggetto ad essere rilevante

LC: E bisognerebbe fare pressione in questo senso, perché c'è una mancanza di prospettiva in questi bandi.

LR: Quello che auspico per il futuro è una maggiore attenzione al contenuto dei film e alla metadatazione. Ad eccezione di quelle griglie in cui si chiedono gli elenchi del materiale digitalizzato, è tutto prettamente tecnico e funzionale alla digitalizzazione. Mentre la DGA richiede anche la catalogazione.

LC: Poi loro catalogano nuovamente tutto questo materiale. Noi abbiamo dato l'accesso al nostro database, ma non è una buona ottimizzazione del lavoro, fa perdere molto tempo.

LR: L'altro tema di cui abbiamo parlato spesso in merito ai bandi di digitalizzazione è il fatto che i finanziamenti non possono essere utilizzati per dotarsi di strumenti tecnici come scanner o lavatrici. È un bando che sostanzialmente va a finanziare indirettamente gli archivi, favorendo il lavoro di digitalizzazione, ma di fatto finanzia i laboratori di postproduzione.

AO: Le uniche attrezzature che potevano essere acquistate sono le infrastrutture per la conservazione. Quindi le uniche cose che siamo riusciti ad acquistare sono LTO8 e una SAN. Noi conserviamo tutto all'interno di una SAN dotata di un'interfaccia per ricerca e la metadatazione dei materiali.

Tutto parte dalla *naming convention*: quando questa è chiara, possiamo collegare ogni documento al sistema di catalogazione in xDAMS.

Utilizziamo infatti il codice identificativo che viene attribuito automaticamente a ogni documento nel momento in cui viene inserito e questo garantisce un legame inequivocabile. Quindi, avendo fatto questo lavoro di progettazione sulla naming convention, noi abbiamo nel gestionale soltanto dati anagrafici (banalmente la regia e il titolo), il supporto di conservazione per il lungo termine quindi l'LTO di riferimento dove viene conservato, perché noi nella SAN non conserviamo tutto il corredo, ma soltanto un ProRes l'H.264 e il Wave come file separato. Dovremmo intendere il nostro archivio digitale come se fosse un archivio corrente, perché poi questi materiali vengono continuamente sollecitati: prima venivano sollecitati i Beta SP dove erano i telecinema, attualmente vengono sollecitati direttamente i ProRes presenti nella SAN. A fronte di questo conserviamo su LTO 8 soltanto ciò che viene prodotto nell'ambito dei progetti di digitalizzazione, perché ancora non abbiamo provveduto a fare un backup del video analogico.

Nella SAN troviamo sia le scansioni 2 o 4K, per quanto riguarda la pellicola e conserviamo poi l'SD di tutti i materiali che stiamo acquisendo e per i quali non abbiamo copia di backup. Invece, per la parte relativa alla pellicola, alla scansione, tutto ha un backup, conservato in duplice copia: una presso Cineteca Nazionale e l'altra presso di noi. Per quelli che sono i bandi non del Ministero, sia Regione Lazio che DGA, produciamo la seconda copia anche se non ce la richiedono.

RC: Le linee guida FIAF non sono adeguate a prodotti non fiction e non theatrical; quali soluzioni avete individuato?

LC: Una volta quando ci si riuniva con le cineteche si diceva: arriviamo a un punto in comune catalogazione, seguiamo un modello. Tuttavia, i patrimoni, le finalità e i diritti sono molto diversi e penso che forse sia giusto che ognuno abbia creato un sistema a misura del proprio patrimonio. Restando nell'orizzonte dei punti di riferimento della FIAF, nel nostro caso le ISAD (le regole archivistiche che seguiamo sia noi che il Luce), per noi va bene così, perché un domani grazie a XML sarà possibile comunque dialogare con altri sistemi. Noi siamo molto attenti alla descrizione dei contenuti, ci abbiamo sempre dedicato tempo.

LR: Anche questo nasceva dalla già da un'idea di archivio rivolto all'uso e riuso dei materiali. La descrizione dettagliata dei contenuti consentiva di individuare scene o sequenze utili in modo più rapido, a partire dal testo e senza dover ripassare in moviola tutto il materiale.

LC: E non solo questo: la descrizione serve anche a restituirgli questo valore storico-politico forte. È giusto anche che possa emergere una dimensione che è nella natura dell'archivio.

VV: Avete già sperimentato o avete idea di sperimentare delle forme di intelligenza artificiale per poter magari individuare degli elementi?

AO: Abbiamo iniziato con piccole riflessioni. Sicuramente una cosa che per noi sarebbe molto utile è un'applicazione per quanto riguarda la ricerca, per i problemi di coerenza tra elementi. Per noi sarebbe molto utile applicare dei sistemi di ricerca all'interno delle immagini così da essere aiutati nella fase di identificazione. Anche nell'esempio citato sull'analisi dei filmati della base NATO di Livorno; Non escludiamo che per il sistema di catalogazione, se continueremo a essere ospiti dell'Archivio Storico LUCE, è possibile che in automatico avremo un passaggio a un X-DAMS implementato con IA.

VV: Come considerate la sostenibilità del vostro archivio?

AO: C'è sicuramente un enorme dispendio a livello di energie lavorative: gran parte del dispendio di energie riguarda le comunicazioni laboratorio-archivio. Sia nelle comunicazioni che nella dispersione di informazioni che spesso "scivolano" via. Per quanto riguarda lo sfruttare al meglio lo spazio di archiviazione, noi sicuramente non siamo ligi, non facciamo economia, nonostante ne avremmo bisogno, perché non abbiamo spazio infinito di archiviazione e dovremmo stare un po' più attenti. Banalmente, ne è la prova il fatto che conserviamo all'interno della SAN il medesimo film che è stato acquisito da SD con quello che era il master di telecinema degli anni '90 e 2000 e in più ad oggi ci ritroviamo con una scansione HD che ancora non stiamo buttando via. Dello stesso titolo spesso ci ritroviamo molte copie, ma anche se potrebbe essere considerato uno spreco di

spazio, è corretto conservare tutte le manifestazioni che ha avuto il film nel tempo un po' per la ricezione del film stesso, ma anche per documentare le pratiche d'archivio. Si tratta di una sorta di reference del futuro per quanto riguarda anche le eventuali alterazioni, manipolazioni dell'elemento originale tra una fase di rimediazione e l'altra. Ci è capitato di avere dei rulli incompleti a posteriori: riprendendo lo stesso identico rullo a distanza di anni si possono individuare degli ammanchi; dunque, quella che sembra una dispersione di spazio d'archiviazione si rivela utile.

VV: Dichiarate di non avere una collection policy formalizzata e accessibile perché in effetti quello che avete nell'archivio ha già le sue policy, sentite che ci sia bisogno di indicazioni relativamente alla vostra mission?

LC: Il patrimonio si va incrementando anche con collezioni o documentazione di tipo diverso da come era in origine; quindi, ci sarà da fare una riflessione che ancora non abbiamo realizzato. Ad esempio, per decisioni relative all'acquisizione o meno di collezioni o interi archivi: volta per volta si discute collettivamente sul da farsi. Vari punti di vista poi concorrono alla scelta o meno di acquisire. Per esempio, non abbiamo formalizzato mai dei punti fermi. A volte avviene in maniera molto naturale: ad esempio, se Giovanni Piperno propone di donare il suo fondo è chiaro che si accetta, poi si decide come fare a gestirlo.

AO: Penso sia importante formalizzare delle policy in particolare sulle nuove acquisizioni.

LC: Personalmente sono un po' più flessibile, perché penso che in alcuni casi potrebbe rischiare di escludere.

LR: Certamente c'è una guida, che è dettata dalla storia dell'archivio. Poi ogni cosa richiede un compromesso perché bisogna capire da dove viene se ci sono i diritti e una serie di cose che vanno valutate. Non sempre una condizione prevede una risposta perché uno potrebbe decidere di acquisire del materiale anche senza diritti per un valore di documentazione, oppure siccome mancano i diritti di un altro materiale,

decidere di non acquistarlo. Sono scelte che si fanno di volta in volta in base alla percezione, ma anche in base alla realtà quotidiana dell'archivio. Noi, per esempio, per policy non formalizzata non acquistiamo dietro pagamento.

AO: Ci sono tanti archivi che acquistano collezioni. Noi non acquistiamo; magari abbiamo altri tipi di accordi sullo sfruttamento commerciale a posteriori.

LR: Un'altra cosa che accade in caso di associazione in produzione: si stilano degli accordi per cui otteniamo il girato delle interviste inserite all'interno del film a fronte della cessione di immagini dell'archivio per quell'opera. Avviene in genere quando viene chiesta una collaborazione dell'archivio a titolo gratuito per la realizzazione di un film che sta raccogliendo contenuti di interesse per il nostro archivio. Cerchiamo di non assecondare il concetto assoluto di gratuità. Quando sosteniamo un progetto, proviamo ad individuare delle possibilità di scambio. In alcuni casi acquistiamo il girato con delle politiche di sfruttamento del materiale che prevedono un embargo di alcuni anni. Ciò comporta anche tutto un lavoro ulteriore, però al contempo ci permette in qualche modo di risultare in coproduzione. L'abbiamo fatto in diversi casi, per esempio sul film *Kissin' Gorbačëv*, ci sono interviste ai CCCP molto interessanti.

AO: Ci sono anche delle specifiche attività. Ad esempio, da qualche anno stiamo attenzionando il quartiere Magliana di Roma e se troviamo documentazione che lo riguarda la acquistiamo. Abbiamo fatto attività di proiezione sul territorio e stiamo dando continuità a progetti anche condividono i risultati delle attività con le scuole.

VV: Quanto impattano sul vostro lavoro le attività educative con le scuole come i CIPS, Cinema e Immagini Per la Scuola?

LC: Quei bandi li facciamo attraverso delle collaborazioni con altri tipi di finanziamenti, con il fine di educare ad un principio di conservazione della memoria.

Da noi vengono classi di scuole superiori e medie, ma anche dall'università. Le cose che abbiamo fatto con i più piccoli erano relative ai CIPS. Abbiamo anche un “filo diretto” con alcuni ragazzi dell'ISS Cine-Tv Roberto Rossellini, perché spesso vengono in archivio; a volte torna anche la stessa classe, quindi abbiamo anche provato a diversificare le attività proposte. Col Rossellini abbiamo provato a proporre un progetto inserendo un elemento contemplato nell'offerta formativa, legato alla preservazione e al restauro di film. Da lì è nata l'idea di fare degli incontri sull'archivio e dei laboratori il restauro di un film realizzato insieme ai ragazzi.

RC: Sono emerse priorità diverse rispetto alle questioni di percezione e gli obiettivi di sostenibilità ambientale del proprio ente; volete dirci qualcosa sulle pratiche di autovalutazione ecosostenibili? Che cosa pensate di implementare per il futuro?

LC: Non vi abbiamo ancora dedicato una riflessione approfondita, anche perché su tante cose navighiamo a vista.