

Enrico Menduni
Università Roma Tre

Fonti dirette e indirette negli studi di storia della radio e della televisione

(consegnato il 27 aprile 2007)

in: "Le carte delle immagini. I documenti cartacei e iconografici nel processo produttivo degli audiovisivi. Uso e conservazione", a cura di Andrea Torre. *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico*, 10/2007 [ma 2008], pp. 31-49.

Sommario:

- 1. Radio e Tv *versus* cinema: senza esempi condivisi**
- 2. Radici profonde di una sottovalutazione**
- 3. La conservazione del trasmesso: nessun obbligo**
- 4. Conservare i media di flusso**
- 5. L'assenza di un supporto materiale**
- 6. Studiare su fonti indirette**
- 7. Una postilla: tutto cambia con il digitale**

1. Radio e Tv *versus* cinema: senza esempi condivisi

La condizione di chi studia e insegna i media elettronici, cioè la televisione e la radio,¹ è del tutto peculiare anche rispetto a chi pratica discipline affini. Mi spiegherò con qualche esempio. Un convegno internazionale di studiosi del cinema è composto da persone che hanno in comune la conoscenza di un numero notevole di testi filmici che vengono considerati la base della disciplina. Forse solo alcuni degli intervenuti hanno visto il cinema comico uzbeko o alcuni rari documentari tibetani ma sicuramente tutti conoscono *Spellbound*, *Roma Città Aperta* o *La Grande Illusion*, testi filmici che hanno circolato nei rispettivi paesi e sono presenti nelle cineteche. La discussione tra studiosi si svolge all'ombra di questi grandi esempi condivisi.

Un convegno analogo di studiosi della televisione è composto da persone che conoscono prevalentemente la televisione del loro paese, e sono in grado di mostrare ai colleghi soltanto qualche fotogramma di trasmissioni d'epoca. Terminati i lavori, la sera a cena ciascuno racconta ai colleghi com'era la televisione italiana (francese, portoghese) scoprendo magari reciproche analogie e facendo ricorso soprattutto a ricordi personali, senza una conoscenza testuale diretta delle

¹ I «media elettronici» sono la radio e la televisione, e non altri, e si chiamano così perché entrambi utilizzano le proprietà delle valvole termoioniche, o tubi a vuoto, o valvole elettroniche (*tube* in inglese in questo caso si traduce con «valvola»). Il primo *tube* per la comunicazione fu l'Audion, o triodo, inventato dall'americano Lee De Forest nel 1906, senza il quale non ci sarebbe stata la radio come la conosciamo oggi: permise infatti in modo affidabile la diffusione della voce umana e della musica. I successivi dispositivi elettronici della radio e della tv, compreso il transistor e il microchip, sono tutte derivazioni e potenziamenti dell'invenzione di De Forest.

esperienze scopiche del collega di un altro paese. Dopo cena ciascuno avrebbe modo di riflettere su come i soli frammenti condivisi siano gli intarsi di serie televisive americane collocati all'interno della programmazione delle tv pubbliche europee già dagli anni Cinquanta. Certo dovendosi recare per studio in Spagna o in Germania lo studioso italiano potrà documentarsi sulla radio e la televisione del paese che lo ospiterà, ma lo potrà fare quasi esclusivamente su fonti scritte: testi storici sui media di quel paese. Sarebbe come poter leggere la storia del neorealismo, senza avere accesso ai film neorealisti.

Questa disparità è in parte il frutto di uno sviluppo degli studi sui media elettronici più recente di quelli sul cinema e meno basato sulla lettura sui testi, in quanto fortemente pervaso dalla sociologia. A lungo si sono studiati prevalentemente gli effetti dei media, la loro ricezione, l'organizzazione istituzionale e i rapporti con la sfera pubblica e sulla vita privata, prescindendo abbondantemente dalla natura di ciò che mettevano in onda, cioè documenti audiovisivi o sonori. Essendo queste competenze di analisi testuale abbastanza esterne alla "cassetta degli attrezzi" dello scienziato sociale (per riprendere una metafora cara al pragmatismo sociologico)² raramente si è realizzato un approccio interdisciplinare che comprende l'analisi testuale del contenuto delle trasmissioni, applicando le metodologie messe a punto dagli studi di cinema,³ più anziane e sperimentate e più vicine ad un ambito umanistico e letterario.

Un altro fattore di questa disparità risiede nella forte connotazione nazionale e linguistica dei media audiovisivi: mentre l'universo dei film visti in Italia è largamente sovrapponibile, almeno per i testi principali, con quello visto in Francia, la televisione italiana è cosa diversa dalla televisione francese.

La ragione più importante della disparità sopra richiamata risiede tuttavia nella circostanza, molto dolorosa per noi, che gran parte dei contenuti trasmessi dalla radio e dalla televisione fino a tempi recenti non sono stati conservati e sono irrimediabilmente perduti, mentre i pochi conservati sono generalmente consultabili con difficoltà. Giova ricordare a questo proposito che nello studio dei media a stampa la sociologia è stata da subito affiancata da discipline di analisi testuale di provenienza letteraria, che ha potuto tranquillamente lavorare in quanto le collezioni dei giornali sono conservate almeno nelle grandi biblioteche nazionali di cui ogni paese si è dotato, anche quando la testata è estinta.

Ragioneremo a lungo sulle motivazioni e le circostanze di tale grave perdita (in un'epoca che ama definirsi della "riproducibilità tecnica"⁴), ma ci sia consentito un ulteriore esempio. Un docente di letteratura italiana che intenda svolgere un corso sull'Orlando Furioso nella prima lezione indica ai suoi allievi le edizioni migliori dell'Ariosto, che sono reperibili nelle principali librerie e in tutte le biblioteche. Dalla successiva lezione il docente parlerà sapendo che gli studenti possono seguire direttamente sul testo la sua riflessione critica. Il docente di storia della radio e della televisione non può fare altrettanto: spesso fa riferimento alla sua memoria di ex spettatore, o di ex bambino, per illustrare una radio e una televisione recuperabili solo attraverso fonti indirette, o si affanna a mostrare in aula i pochi testi di cui può disporre. Questa situazione degli studi è stata caratteristica degli ultimi vent'anni, che peraltro sono il periodo in cui sono maturate – con colpevole ritardo – le

² Si veda ad esempio Jon Elster, Come si studia la società, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 11: "Una cassetta portautensili contenente gli strumenti – i dadi e i bulloni, gli ingranaggi e le rotelle delle scienze sociali – che potremo utilizzare per chiarire fenomeni anche molto complessi."

³ Mi riferisco alle metodologie di analisi del film che gli studi cinematografici hanno messo a punto a partire dagli anni Sessanta soprattutto per iniziativa di Christian Metz e Raymond Bellour. Per i quali rimando a Metodologie di analisi del film, a cura di Paolo Bertetto, Bari-Roma, Laterza, 2006 e a Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni, a cura di Giulia Carluccio e Federica Villa, Roma, Carocci, 2006.

⁴ Per queste tematiche mi permetto di rinviare al mio: La comunicazione nell'era della sua deperibilità tecnica, in "Lo Spettacolo", rivista della Siae, Anno LI, n. 1, Gennaio-Marzo 2001, pp. 15-26.

riflessioni sui media elettronici: del resto solo dal 1992 disponiamo di testi complessivi di storia della radio e della televisione in Italia, grazie a Franco Monteleone e Aldo Grasso.⁵

2. Radici profonde di una sottovalutazione

Perché la radio e la televisione sono state così scarsamente e malamente conservate? Questo interrogativo è centrale ai fini di questo scritto e la risposta, tutt'altro che occasionale o "tecnica", dovrà toccare vari capitoli di storia della cultura e di rapporto fra la scrittura e le altre forme di rappresentazione e trascrizione del pensiero.

Vi è intanto da considerare che tale cattiva preservazione rientra in un problema più generale che riguarda la conservazione con minore attenzione dei suoni e delle immagini rispetto ai testi scritti. Per giustificare tale prevalenza nella tutela degli scritti del passato non è certo sufficiente il fatto che la scrittura sia stata la prima forma di manifestazione del pensiero a dotarsi di un'efficace replicazione tecnica: i copisti antichi con i loro codici anticipano la riproducibilità tecnica a mezzo stampa, assai elevata per l'epoca e anzi per certi aspetti incapace di dispiegare precocemente tutti i suoi effetti per il diffuso analfabetismo, al punto da essere definita una "rivoluzione inavvertita".⁶

Le prime ragioni per la conservazione delle opere a stampa risiedono nel fatto che già nel Cinquecento il potere politico cerca di limitare la stampa per la sua importanza nella sfera politica, e quindi di censurarla e sottoporla a licenza. Così Carlo V d'Asburgo contro Lutero nel 1521, mentre Enrico VIII d'Inghilterra istituisce la censura nel 1529. La Chiesa cattolica stabilirà l'"imprimatur" (il visto preventivo obbligatorio dell'autorità ecclesiastica sui libri) nel 1543. Le prime forme di conservazione obbligatoria degli stampati sono una conseguenza pratica delle necessità operative del controllo governativo che si tenta (senza mai conseguire un pieno successo) di esercitare sulla stampa. Nel 1538 il re di Francia, Francesco I di Valois, ordina che ogni libro stampato in Francia sia consegnato alla Biblioteca reale.⁷ nasce così il "deposito legale" e dunque la possibilità di un approvvigionamento automatico e obbligatorio delle biblioteche, non legato all'arbitrarietà dei gusti del loro conservatore.

Nella legislazione italiana il deposito legale dei libri e dei giornali è introdotto nell'ordinamento già dal Titolo VII del Regio Decreto 25 novembre 1869, n. 5368, ed è stato poi regolato dalla nota legge 2 febbraio 1939, n. 374, "Norme per la consegna obbligatoria di esemplari degli stampati e delle pubblicazioni".⁸ I difetti e la vetustà della legge sono ben noti,⁹ essa tuttavia pone condizioni

⁵ Franco Monteleone, Storia della radio e della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi, 1922-1992, nuova edizione, Venezia, Marsilio, 2003; Aldo Grasso, Storia della televisione italiana, nuova edizione, Milano, Garzanti, 2000. Le prime edizioni, precedute da intensi lavori preparatori, sono entrambe del 1992

⁶ Elisabeth L. Eisenstein, Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna, Bologna, il Mulino, 1995, part. capitolo I.

⁷ Giovanni Gozzini, Storia del giornalismo, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 11-13. Nel 1539 Francesco I stabilisce anche che ad ogni stampatore sia assegnato un nome e un marchio per meglio risalire alle responsabilità individuali negli eventuali reati a mezzo stampa.

⁸ Modificata dal decreto legislativo luogotenenziale del 31 agosto 1945, n. 660. Sono inoltre rilevanti: l'art. 23 del Decreto legislativo luogotenenziale 1 marzo 1945 n. 82 che istituisce l'obbligo di consegna presso il Cnr delle pubblicazioni di carattere scientifico e tecnico; il Regio Decreto 2 marzo 1882, n. 716, sulla consegna della musica a stampa presso l'Accademia di Santa Cecilia; il Decreto del Presidente della Repubblica n. 382 dell'11 luglio 1980 riguardante il deposito delle tesi di dottorato nelle due biblioteche nazionali centrali di Firenze e Roma.

⁹ I bibliotecari da tempo sostengono come la finalità del controllo censorio (*ratio* della legge del '39) sia impropria per un istituto utilizzato nella pratica per rispondere a ben altre esigenze culturali. Inoltre la legge stabilisce per la consegna un meccanismo piuttosto confuso e macchinoso. Il responsabile depositante è infatti il tipografo che invia quattro esemplari alla Prefettura della provincia in cui l'opera è stampata (destinati uno alla biblioteca nazionale centrale di Firenze, uno alla biblioteca nazionale centrale di Roma, uno alla biblioteca prescelta nell'ambito della provincia e uno

per l'afflusso automatico dei materiali cartacei alle istituzioni della conservazione che non ha l'eguale in nessun'altra classe di documenti, e soprattutto in quelli afferenti all'audio e al video e quindi meno tutelati da una cultura ufficiale prevalentemente alfabetica e da una burocrazia totalmente cartacea.

Per quanto invece riguarda dischi, nastri, cassette e Cd musicali il deposito legale (obbligatorio, generalizzato, automatico, sanzionato in caso d'inadempienza) non esiste. La Discoteca di Stato secondo la legge 2 febbraio 1939, n. 467¹⁰ è incaricata di raccogliere in duplice copia tutte le pubblicazioni discografiche "che il Ministero della Cultura Popolare ritiene che debbano essere conservate", e che gli editori fonografici sono tenuti ad inviare su richiesta. Quindi un deposito solo parziale, con tutti i filtri culturali dell'epoca. Se il deposito dei libri avesse avuto caratteristiche simili, nelle biblioteche pubbliche non ci sarebbero i romanzi rosa o i rotocalchi popolari.

Più complessa e precaria è la conservazione del film, soprattutto se non italiano. La collezione didattica di film annessa al Centro Sperimentale di Cinematografia¹¹ andò dispersa con la guerra. La legge 29 dicembre 1949, n. 958, all'art. 33, stabilisce - esclusivamente per i film di produzione italiana, e non per gli altri distribuiti in Italia e doppiati o sottotitolati - l'obbligo per il produttore di inviarne una copia nuova, entro un anno dalla data di prima proiezione in pubblico, alla Cineteca nazionale. La Cineteca non può proiettarli in pubblico per i primi dieci anni, e solo per retrospettive culturali. Sostanzialmente, si trasferisce il supporto ma non i diritti di sfruttamento della pellicola.

Questi principi sono in larga misura ancora vigenti.¹² La legge sulla cinematografia 1 marzo 1994 n. 153¹³ sembrava aver superato uno di criteri più anacronistici della conservazione dei film, che la limitava a quelli di nazionalità italiana, cioè ad un terzo delle visioni cinematografiche nelle sale da parte degli italiani, per tacere di quelle televisive. L'art. 22 ha istituito il Pubblico registro cinematografico, affidato alla Siae, nel quale sono iscritte "tutte le opere filmiche prodotte o importate in Italia". Poiché nella legge è anche affermato che la Cineteca nazionale "svolge funzioni di conservazione delle opere filmiche iscritte nel pubblico registro per la cinematografia" (art. 21, comma 13, lettera a) si poteva prevedere un incremento nell'attività di conservazione: tuttavia oggi il catalogo dei film di circolazione, quindi effettivamente accessibili, comprende circa 2.100 titoli. I film effettivamente posseduti sono circa 60.000, prevalentemente di produzione e coproduzione italiana. Le cinematografie straniere sono presenti soltanto grazie a scambi con altre cineteche della FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film).¹⁴ Affluiscono solo i film italiani, perché l'iscrizione al registro è necessaria per accedere alle provvidenze di stato per la cinematografia, e

al Servizio d'informazione bibliografica della Presidenza del Consiglio dei Ministri che, dopo averne preso visione, lo rispedisce alla Biblioteca nazionale centrale di Roma. Un'altra copia è consegnata alla Procura della Repubblica locale la quale, adempiuti gli obblighi d'ufficio, la invia alla biblioteca del Ministero di Grazia e Giustizia che trattiene le opere di interesse giuridico e smista il resto ad altre biblioteche.

La convinzione degli editori che il deposito legale sia un "esproprio senza compensazione", da cui lo scarso interesse dei suddetti a che la legge venga rispettata, rende poco efficiente l'istituzione del deposito. Da ciò ed inoltre anche dalla considerazione delle deboli sanzioni che la legge prevede, non stupisce il fatto che il tasso di efficacia del deposito obbligatorio in Italia si aggiri intorno al 65-70% (contro ad esempio il 95% della Francia, il 90% per il Regno Unito).

¹⁰ Approvata lo stesso giorno della legge sulle biblioteche: quasi cento leggi in una sola seduta della Camera dei Fasci e delle corporazioni.

¹¹ Fondato nel 1935, regolamentato dalla legge 24 marzo 1942, n. 419 e dopo molte vicissitudini trasformato nella fondazione Scuola nazionale di cinema dal Decreto legislativo 18 novembre 1997, n. 426.

¹² La legge 31 luglio 1956, n. 897 ha eliminato (art. 27) il limite di dieci anni per la proiezione della pellicola, sempre a fini non commerciali; la legge 4 novembre 1965, n. 1213 dedica un intero articolo (n. 43) alla Cineteca nazionale e introduce il concetto di "film d'essai" (art. 4, n. 11).

¹³ Conversione, con modifiche, del decreto legge 14 gennaio 1994, n. 26.

¹⁴ Di cui il 75% italiani. 2.000 titoli su supporto video. Dati ricavati da: www.snc.it.

solo copie di film italiani vengono depositate in Cineteca.¹⁵ Un film straniero doppiato in italiano, che entra pienamente a far parte della cultura italiana, non è obbligatoriamente conservato. Sarebbe come non trovare nelle biblioteche italiane le traduzioni in italiano di Goethe o di Shakespeare; un assurdo culturale.

Il video non è meglio tutelato. La produzione, distribuzione e noleggio di film e altri audiovisivi in cassetta (e oggi in Dvd), venduti in librerie, edicole, autogrill e supermercati, oppure noleggiati presso negozi e catene tipo "Blockbuster", non sono soggette ad alcuna forma di deposito, mentre i film allegati ai giornali, inviati alle Biblioteche nazionali (in quanto supplementi di pubblicazioni periodiche), vengono solitamente dispersi. Esiste infine l'editoria multimediale. La parte off line di questa produzione, quella più facilmente conservabile, ha un consistente volume d'affari ma non ha alcuna forma di conservazione.

Il raffronto fra le norme per la conservazione di queste diverse classi di documenti (stampati e immagini-suoni) indica evidentemente una radicata differenza sociale nell'attenzione che viene dedicata alla conservazione dei rispettivi media. Non sarà inoltre sfuggito al lettore che nessuna forma di intercettazione dell'enorme flusso di documenti fotografici che ci passa sotto gli occhi è prevista da leggi vigenti.

Le ragioni di questo differente trattamento sono assai profonde e attengono al diverso statuto dell'immagine e dello scritto nella nostra cultura. Fino ad epoche recentissime si riteneva la parola, subito documentata dalla scrittura, un linguaggio universale che poteva rappresentare ogni concetto fino al più astratto; al suono non era conferita alcuna autorità di rappresentazione certa, ma veniva definito un linguaggio artistico. L'immagine, necessariamente fissa fino agli albori del cinema, era ritenuta un linguaggio specializzato adatto ad alcune rappresentazioni e non a tutte, incapace delle sottigliezze e del distinguo del testo scritto. Al suono e all'immagine non si riconosceva un'incontrovertibile e univoca corrispondenza, quasi notarile, tra oggetto rappresentato e le forme della sua rappresentazione.

Forme minori, dunque, rispetto alla parola, al logos; e tuttavia temute per la loro influenza popolare. Possiamo ricordare che la Bibbia è molto netta nel proibire la rappresentazione per immagini, sia della divinità, sia di qualunque essere vivente o cosa.¹⁶ I motivi dell'opposizione veterotestamentaria alle immagini sono connessi al pericolo che esse diventino idoli da adorare, annullando la differenza tra la religione monoteista ebraica e il paganesimo. Esso sottintende una teoria degli "effetti forti" delle immagini, ritenute capaci di dominare le coscienze e quindi da evitare come un rischio. Il Cristianesimo invece accetta progressivamente le immagini. La novità di un Dio che si offre alla vista degli uomini determina la revisione del divieto veterotestamentario di rappresentazione per immagini. Ma si tratta di una scelta contrastata da tendenze iconoclaste e da una vera e propria "guerra delle immagini" che si svolge a Bisanzio tra l'VIII e il IX secolo. In Occidente, a partire da San Gregorio Magno, l'immagine avrà una prevalente funzione didattico-narrativa, per descrivere la vita, le vicende, le storie del Vangelo e dei santi anche presso i ceti più semplici, grazie alla maggiore fruibilità e comprensione dell'immagine. Ciò significa un'applicazione molto più estesa delle immagini ma un loro statuto semplificato e subordinato rispetto alla parola scritta.¹⁷

¹⁵ Ciò è reso possibile dalla formulazione confusa del terzo comma dell'art. 22, dove il deposito della copia avviene "ad ultimazione del film", una dizione che riguarda evidentemente i film prodotti e non importati. Altra sarebbe la situazione se il comma avesse aggiunto "o all'atto della distribuzione del film straniero in Italia, dopo aver compiuto le eventuali operazioni di doppiaggio o sottotitolazione".

¹⁶ *Esodo*, 20, 4-6.

¹⁷ Sul tema è possibile consultare: Graziano Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Milano, Medusa, 2006; Serge Gruzinski, *La guerre des images de Christophe Colombe à "Blade Runner"*, Paris, Fayard, 1990; Regis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro, 1999.

3. La conservazione del trasmesso: nessun obbligo

Vi sono dunque ragioni di lungo periodo per una minore considerazione dell'immagine rispetto allo scritto, e la televisione e la radio, da sempre considerate generi "bassi" (la radio è stata rivalutata solo quando la televisione ha preso su di sé il suo ruolo egemone) non potevano certo essere conservate meglio del film che almeno fin dall'inizio è stato definito una nuova arte. Anche all'interno degli studi visuali è sopravvissuta a lungo una concezione culturalmente "bassa" della televisione che la legittima, come oggetto di studio, soltanto quando si studiano i suoi "poteri" veri o presunti o le sue vicende istituzionali, dominate da complessi rapporti con la politica e il mercato: un'opinione presente anche fra studiosi di cinema per la minor qualità dell'immagine televisiva.¹⁸ I programmi televisivi sarebbero così ovvi, semplici e banali, e comunque presenti nella memoria collettiva, che non varrebbe la pena di studiarli a fondo. Quale che sia la spiegazione, sta di fatto che si parla e si scrive di televisione (un complesso insieme di contenuti e di pratiche sociali) dando per noti testi che non sono stati sostanzialmente mai analizzati nei loro meccanismi scenici e narrativi, e nella loro "messa in forma" (formattazione?) televisiva.

E' opportuno rivelare a questo punto che sorprendentemente in Italia per le trasmissioni radiofoniche e televisive non è esistita nel tempo alcuna forma di raccolta obbligatoria. Evidentemente finché è esistito il monopolio della Rai lo Stato sentiva garantito dalle capacità di archiviazione di un ente formalmente privato ma di fatto pubblico; successivamente non è riuscito ad imporre alcuna forma di conservazione alle emittenti private. La legge "Mammì"¹⁹ al comma 5 dell'art. 20 obbliga i concessionari privati per la radiodiffusione sonora e televisiva a conservare la registrazione dei loro programmi, ma solo per tre mesi: quindi esclusivamente per rispondere ad eventuali contestazioni sul loro contenuto e non perché sia attribuito alla loro conservazione un qualche fine culturale o scientifico.

Una norma che le emittenti hanno sempre osteggiato per motivi pratici e di costo, considerando anche la dimensione minuscola di molte aziende. Nel 1996 il deposito obbligatorio fu previsto dall'art. 5, lettera g dell'originario disegno di legge "Maccanico"²⁰ per la riforma del sistema televisivo, ma rapidamente fu eliminato. La legge 31 luglio 1997, n. 249, istitutiva dell'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni attribuisce all'Autorità compiti di monitoraggio delle trasmissioni,²¹ ma solo a scopo di vigilanza e controllo. Anche alla Rai la legge non attribuisce formali obblighi di conservazione delle trasmissioni. Essa ha costituito l'8 agosto 1996 la Direzione Audiovideoteche e il contratto di servizio triennale tra il Ministero delle Comunicazioni e la Rai del 1997²² all'art. 27 impegnava l'azienda a "sviluppare un progetto di audiovideoteca che possa permettere di definire standard avanzati di codifica, memorizzazione e consultazione interattiva a distanza in linea con gli studi in corso in ambito internazionale (Uit)." Con il contratto di servizio vigente, 2007-2009, la Rai s'impegna ad implementare il progetto di audiovideoteca già previsto nei precedenti contratti di servizio, proseguendo la catalogazione digitale dell'archivio storico televisivo comprensivo dei materiali registrati su pellicola. S'impegna inoltre a rendere progressivamente disponibile per fini culturali, didattici e di natura istituzionale l'archivio storico radiotelevisivo, già aperto per la

¹⁸ Sono fattori di una qualità inferiore: a) la minor definizione delle immagini; b) la minore profondità di campo; c) l'esiguità delle dimensioni dello schermo; d) il prevalere dei primi e primissimi piani, spesso di un solo volto, con pochi totali dedicati alla contestualizzazione dei personaggi rappresentati; e) la conseguente semplicità della sintassi, costituita spesso da un susseguirsi di campi e controcampi.

¹⁹ Legge 6 agosto 1990, n. 223.

²⁰ Atto Senato 3610, XIII Legislatura.

²¹ Art. 1, comma 6, lettera b, n. 13.

²² Dpr 27 ottobre 1997.

consultazione al pubblico nelle sedi Rai.²³ Indubbiamente la digitalizzazione dell'archivio è un'opera imponente e lodevole, condotta in maniera scientificamente corretta, ma è la conseguenza di libere scelte aziendali e il materiale documentario viene conservato dalla stessa Rai. Nulla ad esempio è tenuta a fare la televisione privata.

Già la nozione di "audiovisivo" non è univoca. Nella legislazione italiana, ad esempio, il recente Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali²⁴ indica tra le categorie speciali di beni culturali, "le fotografie e gli esemplari delle opere cinematografiche, audiovisive o sequenze di immagini in movimento o comunque registrate, nonché le documentazioni di manifestazioni sonore o verbali comunque registrate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni."²⁵

Dall'essere definiti bene culturale all'essere oggetto di una specifica attività di conservazione, tuttavia, il passo non è breve. Fortunato il cinema che ha saputo, con la tenacia riconosciuta ai suoi studiosi, ottenere almeno che i testi filmici e i materiali di lavoro (sceneggiature e soggetti) fossero conservati da una stessa istituzione, che è anche una sede formativa;²⁶ la musica non è riuscita a tanto. Strumenti musicali, spartiti, dischi prendono strade totalmente diverse.²⁷

Può essere interessante correlare queste osservazioni con quanto detto a proposito della nascita del deposito legale, registrando la sua finalizzazione alla censura sulla stampa. Lo spettacolo dal vivo e il cinema non sono stati meno bersagliati dalla censura e le opere cinematografiche per circolare in Italia sono ancora oggi soggette a revisione cinematografica, cioè al visto di censura.²⁸ Potrà stupire che anche negli anni di più stretta osservanza governativa e di clima più sessuofobico non esista nessun testo normativo che stabilisca forme di censura preventiva sulle trasmissioni e, nel caso di programmi in diretta, su testi o copioni; mentre la Commissione di vigilanza aveva esclusivamente il compito di assicurare "l'indipendenza politica e l'obiettività informativa delle radiodiffusioni".²⁹ Lo stupore può essere aumentato dal fatto che vi furono trasmissioni attaccate perché contrarie alla morale e al buonc costume, già nei primi anni Cinquanta,³⁰ anche con richiami papali alla necessità

²³ Art. 14.

²⁴ Decreto Legislativo n. 490 del 29 ottobre 1999 (a norma dell'articolo 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352), art. 3, comma 1, lettera d.

²⁵ La legge reca un allegato A, nel quale sono contenuti i beni mobili, e quindi potenzialmente più soggetti a dispersione, commercio, esportazione, nel quale troviamo al comma 8 "Fotografie, film e relativi negativi" e al comma 12 "Archivi e supporti, comprendenti elementi di qualsiasi natura aventi più di cinquanta anni". Fotografie e film sono disciplinati dal Testo unico purché il loro valore sia pari o superiore a L. 27.067.800 (chissà perché questa cifra), gli archivi indipendentemente dal valore venale (Allegato 2). Fra gli "archivi e supporti" con un po' di buona volontà possono entrare i dischi. Rimangono escluse gran parte delle registrazioni magnetiche, inventate in Germania alla fine degli anni Trenta e diffuse soprattutto dopo la fine della guerra e tutti i nastri videomagnetici inventati in America nel 1956: dunque una larga parte della radio e tutta la televisione.

²⁶ Si veda Biennale di Venezia, Settore cinema e spettacolo televisivo, Il film come bene culturale, atti del convegno di Venezia, 25-29 marzo 1981.

²⁷ Rimando per questa discussione alla relazione di Lorenzo Bianconi, dell'Università di Bologna, al convegno "Musica come bene culturale", Ravenna, Palazzo Corradini, 30 marzo 1998 (vedila in www.muspe.unibo.it/period/saggmus/attivita/1998/10_bene_culturale.htm).

²⁸ Sulla censura si possono vedere il catalogo *Italia taglia*, a cura di Tatti Sanguineti, Ancona-Milano, Editori associati, 1999 e Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

²⁹ DL.C.P.S. 3 aprile 1947, n. 428 – Nuove norme in materia di vigilanza e controllo sulle radiodiffusioni circolari, art. 11. Un comitato ministeriale aveva il compito (art. 9) di determinare "le direttive di massima culturale, artistiche, educative, ecc. dei programmi" e di visionare ogni trimestre il piano di massima delle trasmissioni. Tale prescrizione si ritrova anche all'art. 18 della Convenzione tra lo Stato e la Rai 1952-72 (DPR 26 gennaio 1952, n. 180). Di tali eventuali "direttive" non è però rimasta traccia né risulta alcun attrito riguardante l'approvazione di tale generico piano delle trasmissioni.

³⁰ Ettore Bernabei con Giorgio Dell'Arti, *L'uomo di fiducia. I retroscena del potere raccontati da un testimone rimasto dietro le quinte per cinquant'anni*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 97 sgg. Per una valutazione del supposto

della “vigilanza”.³¹ In realtà il governo considerava la Rai come *interna corporis*, come una propria emanazione, come una missione affidata a “persone di fiducia”, senza bisogno di formali commissioni di censura e quindi della raccolta di copioni e registrazioni, affidandosi a forme interne di autocensura aziendale.³² Sicuramente tale assenza di un’esplicita commissione di censura giovò alla creatività (senza sottovalutare autocensura e gerarchie aziendali), ma contribuì a non costituire un sedimento, un archivio, un deposito di testi che oggi sarebbe prezioso.

4. Conservare i media di flusso

La scarsa conservazione si spiega anche con la particolare natura del trasmesso in radio e in tv, in quanto media “di flusso”. Cinema, dischi, videocassette, nastri, fotografie sono “testi”, in sé conclusi, riprodotti su supporti più o meno fragili e deperibili, ma per i quali comunque è pensabile una forma di conservazione analoga a quella dei libri: con scaffali, segnature, cataloghi. Come i testi letterari hanno varianti, successive edizioni e stesure, tagli dei produttori e dei censori, che richiedono edizioni critiche non meno complesse di quelle letterarie; tuttavia si tratta di testi dotati di un inizio e una fine. Radio e televisione sono invece un “continuum” di programmi, senza interruzione e con orari progressivamente dilatati fino a raggiungere le 24 ore su 24 di ogni giorno. La conservazione di questo immenso materiale pone problemi imponenti, sia dal punto di vista quantitativo (per la loro gran mole), sia qualitativo (per i criteri di raccolta e di archiviazione).

Gli strumenti di analisi testuale concepiti per il film vanno continuamente adattati al flusso, radiofonico e televisivo, e alla sua continua allocuzione con il pubblico: non quindi una collezione di testi, ma un unico grande insieme di testi e paratesti intersecati. Questo adattamento non è tuttavia semplice.

Fin dall’origine radio e tv sentirono l’esigenza di incorniciare i testi che trasmettevano, di dare loro un senso in palinsesto, rivolgendosi direttamente (in forma allocutoria) al proprio pubblico. Ne abbiamo una testimonianza diretta dal primo improvvisato radiocronista italiano, quel marchese Luigi Solari collaboratore di Marconi incaricato di trasmettere per radio il discorso di Mussolini al Teatro Costanzi (ora Teatro dell’Opera) di Roma, il 25 marzo 1924. Doveva essere la definitiva legittimazione della radio (e di Marconi) presso il nascente regime, ma fu un fiasco perché la voce del duce risultò inintelligibile. Tuttavia nelle memorie di Solari è presente lo sforzo per “formattare”, diremmo oggi, il testo del discorso all’interno di un flusso radiofonico. “Quando arrivò il Duce, scrive Solari, mi avvicinai al microfono e annunciai – Entra il Duce – e mi precipitai nello sgabuzzino del suggeritore ove era stato posto un ricevitore di controllo. Un trombettiere suonò l’attenti per annunciare l’inizio del discorso.”³³ Per essendo un contenuto forte, il discorso non poteva essere mandato in onda senza contestualizzarlo e prepararlo, attraverso un paratesto parlato e musicale. Nulla ci è restato di quella prima, e abortita, trasmissione, se non la memoria di

“clericalismo” della Rai anni cinquanta rimando al mio I caratteri nazionali e l’influenza americana nella nascita della televisione in Italia, in “Memoria e Ricerca”, n. 26, settembre-dicembre 2007, pp.97-109.

³¹ “Noi crediamo opportuno osservare che la normale vigilanza che deve essere esercitata dall’autorità responsabile del pubblico spettacolo non è sufficiente per le trasmissioni televisive al fine di eseguire un servizio ineccepibile dal punto di vista morale (...). A nessuno è lecito contemplare inerte i rapidi sviluppi della televisione... né dinanzi al verificarsi di eventuali abusi, ai cattolici basterà di starsene semplicemente a deplorarli, quando invece sarà necessario additarli con segnalazioni ben precise e documentate alle pubbliche autorità...” Così Pio XII nel 1954. Il testo dell’intervento papale in Enrico Baragli, Cinema cattolico, Roma, Città Nuova, 1965.

³² Per tali forme di autocensura interna e relative “norme di comportamento” la citazione classica è Arturo Gismondi, La televisione in Italia, Roma, Editori Riuniti, 1958, partt. pp. 74 sgg. Gismondi è stato un brillante giornalista comunista, autore di inchieste sulla Rai molto citate anche al di fuori della sua area politica. Di lui si può vedere anche Il mondo con le antenne (Roma, Editori Riuniti, 1964). Il tema è trattato ampiamente nel mio I caratteri nazionali, cit.

³³ Luigi Solari, Storia della radio, Milano, Treves, 1939, p. 366.

Solari (evidentemente traumatizzato dall'insuccesso) affidata ad un libro a stampa: una fonte indiretta, quindi. Tuttavia, supponendo che fosse esistita la possibilità di registrare, che cosa sarebbe stato giusto conservare. Il discorso di Mussolini? Il discorso preceduto dalla radiocronaca e dallo squillo di tromba e probabilmente seguito da inni e applausi? In questo caso la seconda ipotesi appare di gran lunga preferibile.

Che cosa deve fare dunque l'archivista (e, dietro di lui, lo studioso?) Puntare ad una conservazione totale del flusso, nonostante le sue così ragguardevoli proporzioni? Scorporare alcuni testi ritenuti rilevanti, lasciando cadere il resto ritenuto un paratesto di scarso interesse? Conservare a campione porzioni del flusso? Sicuramente la seconda ipotesi è la più pericolosa perché priva il testo, o supposto tale, del suo contenitore; talvolta inoltre il paratesto potrebbe essere più significativo di ciò che – del tutto arbitrariamente – chiamiamo testo. La prima è la più corretta; la terza è una scelta di necessità, dolorosa ma sorretta da un paradigma statistico.

5. L'assenza di un supporto materiale

Le cose si complicano ulteriormente perché radio e televisione costituiscono un flusso di carattere immateriale, non necessariamente connesso all'origine con qualche supporto fisico. Un programma trasmesso in diretta può non essere mai registrato su un supporto, ma mandato in onda nel corso del suo svolgimento senza che nulla rimanga di esso.

Nella vicenda della riproducibilità tecnica delle immagini e dei suoni – che si dispiega per tutto l'ottocento fra dischi e cilindri, macchine da stampa rotative, fotografia e cinema, mirabilmente interpretata da Benjamin,³⁴ la radio e poi la televisione costituiscono un insieme a parte, una "mossa del cavallo", qualcosa di ingegnoso, inaspettato e laterale insieme. Riproduzione potenziata di suoni e immagini fino a raggiungere tutte le case, addirittura simultanea, ma volatile, sfuggente, impossibile da replicare. Un concetto su un libro può essere letto più volte, una fotografia conservata nel portafoglio e periodicamente guardata, un film può essere visto in moviola e al ralenti, ma la trasmissione tv e radio che abbiamo perduto diventa un inafferrabile ectoplasma che anche in epoca moderna, fino ad ieri (oggi il digitale cambia molte cose, come vedremo), ci affanniamo ad inseguire. Lo studioso di televisione con qualche aderenza presso le emittenti si vede continuamente richiedere da amici e parenti la registrazione di quel determinato programma, importantissimo ma ahimé scomparso nell'etere.

Uno statuto del tutto particolare e inedito nella storia della comunicazione: immensamente riproducibile, simultaneo ai fatti che narra, ma deperibile nel momento stesso in cui si manifesta. Queste caratteristiche incidono in modo indelebile sulle caratteristiche dei due mezzi, radio e televisione, che soli hanno tale statuto: libri, giornali, film sono sempre posteriori, tecnicamente e spiritualmente, a ciò che descrivono e inevitabilmente si ammantano del senno del poi, della conoscenza dell'esito dell'evento che aiuta a posteriori a ristrutturare la narrazione. Ma il cronista della partita di calcio non sa, mentre parla nel microfono, come la partita andrà a finire esattamente come gli spettatori sugli spalti dello stadio. E' un testimone, un ambasciatore dei nostri sensi assenti dal luogo degli eventi.

Radio e televisione hanno sempre la scelta se andare in diretta o in differita; nel secondo caso devono registrare precedentemente i programmi su qualche supporto, che rimane nelle redazioni. Ma come e per quanto? Un interrogativo fondamentale a cui non è estranea la natura del supporto della conservazione. Per un curioso destino sia la radio che la tv, invenzioni novecentesche, hanno

³⁴ Walter Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [1936], Torino, Einaudi, 1966.

una volatilità corretta dalla preesistenza di sistemi di registrazione del suono e delle immagini che vengono consegnati dall'Ottocento.

Per quanto riguarda il suono, si affermano sia tecnologie per l'esecuzione meccanica del suono che per la sua riproduzione. La pianola, pianoforte meccanico da salotto i cui tasti suonano da soli, seguendo uno spartito riportato su un nastro perforato o su un rullo come quello dei carillon; ne esisteva anche una versione «stradale», l'organetto di Barberia. Nel 1879 Thomas Edison, l'inventore americano della lampadina elettrica, realizza il fonografo, uno strumento per la registrazione del suono su un cilindro. Nelle sue intenzioni doveva essere uno strumento per l'ufficio, destinato a dettare lettere alle segretarie, ma si affermò come apparato domestico per la riproduzione della musica, soprattutto quando l'anno successivo, sempre in America, Emile Berliner inventò il grammofono, che utilizzava dischi invece di cilindri e aveva un motore a molla. L'immagine riprodotta invece segue un percorso, a noi ben noto, che va dai primi "points de vue" di Joseph-Nicéphore Niepce (1822) al dagherrotipo frutto della collaborazione tra Niepce e Louis Mandé Daguerre (1839). L'avvento della pellicola negli anni Ottanta dell'Ottocento apre la strada al cinema (1895).

La trasmissione radiofonica o televisiva può essere pre-registrata su disco o pellicola cinematografica fin dall'inizio dei rispettivi mezzi; ma è un procedimento lento e costoso, riservato a testi di notevole importanza o che richiedono particolare accuratezza. Per la programmazione di tutti i giorni, si comprende subito che la soluzione più economica è mandare qualcuno indiretta davanti a un microfono o in uno studio televisivo, e lasciare a lui o lei l'eventuale compito di "lanciare" contenuti speciali pre-registrati, per esempio il disco di una canzone in radio o un'intervista filmata in tv. I sistemi (vidiografo e telecinema) sono rudimentali: o una macchina da presa filma le immagini televisive sullo schermo, convertendo la tv in cinema o una telecamera riprende le immagini filmate proiettate, compiendo il processo opposto.

Gran parte di queste registrazioni grezze si è ammassata negli armadi delle redazioni che hanno invaso le stanze e poi gli spazi comuni. Qualcosa del genere doveva essere arrivato al progettista degli interni della sede centrale della Rai di Viale Mazzini a Roma, i cui corridoi interni sono un solo, immenso armadio. Questa debordante presenza incustodita è stata dispersa, saccheggiata, non tanto per espliciti motivi di censura quanto per un largo disinteresse.

Per un altro curioso paradosso, l'arrivo della registrazione magnetica, assai più semplice da realizzare, si è convertito nel colpo di grazia alla già precaria conservazione delle trasmissioni. I primi registratori magnetici, a filo e poi a nastro metallico, di tecnologia tedesca, giungono in Italia con la guerra. Nel dopoguerra il nastro viene realizzato in materiale plastico. Si diffonde larghissimamente il "Nagra", registratore portatile per interviste audio. Nel 1957 la società americana Ampex realizza i primi videoregistratori professionali a nastro magnetico; giungeranno in Italia qualche anno dopo e il nome diventerà sinonimo di "contributo filmato" (tecnicamente RVM, registrazione video-magnetica). Il nastro registrato si diffonde largamente ma ha un pregio che diventa un difetto: è riscrivibile. Con una sorta di autofagia i nastri vengono continuamente riutilizzati fino a distruggerli.

6. Studiare su fonti indirette

Un caso esemplare è quello di "Lascia e raddoppia?", archetipo del quiz televisivo (dal 1955). La sua influenza sul cambiamento delle abitudini scopiche degli italiani è stata così vasta³⁵ che

³⁵ Giova sempre ricordare che nei primi due anni di vita della trasmissione le domande di partecipazione al gioco furono ben 307.906 (1956-1957, *Due anni di lascia o raddoppia*, Torino, Edizioni Radio italiana, 1958, p. 261).

affermarlo rappresenta oggi un luogo comune. Di questo fondamentale testo televisivo esistono oggi soltanto tre puntate complete, conservate allora in pellicola (non era ancora disponibile il nastro magnetico). Alla domanda su perché solo tre, e perché proprio quelle, non avevo trovato risposta nemmeno nel recente testo dedicato al quiz dalla Direzione Audiovideoteche della Rai.³⁶ Un aiuto mi è stato fornito da Guido Del Pino, dirigente delle Teche Rai. Le trasmissioni erano tutte riprese in cinematografico per servire da prova nel caso di controversie con i concorrenti, che – nella patria del diritto – furono numerose e approdarono anche ai tribunali.³⁷ Le trasmissioni conservate sono molto semplicemente quelle che hanno avuto le più rilevanti conseguenze vertenziali, come quella che vide l'Italia divisa sulla vicenda del concorrente Lando Degoli.³⁸ Questo, e non altro, il motivo che le ha fatte conservate. Lo storico è abituato a forme oblique di documentazione: sui rivoluzionari arrestati dalla polizia si sa sempre di più di quelli in clandestinità, perché in qualche archivio giudiziario o poliziesco si troveranno i verbali degli interrogatori, gli atti del processo, il materiale sequestrato. Lo storico sa anche che un certo squilibrio nella rappresentazione (a favore di ciò che è documentato) è il prezzo da pagare quando ci si addentra in testi conservati in forma obliqua e lacunosa. Tuttavia in radio e in televisione ci troviamo di fronte ad uno stato delle fonti quasi unico per una società moderna: un fatto di grande rilevanza sociale documentato pressoché integralmente su fonti indirette.

Il lavoro dello storico si alimenta quindi soprattutto di quello che gli altri media hanno detto di radio e televisione (quotidiani, settimanali illustrati, fotografie, cinegiornali) e, in piccola parte, sulle opere a stampa edita dalla Rai, nel periodo classico con grande parsimonia (il voluminoso libro su “Lascia e raddoppia?” rappresenta l’eccezione). Gli archivi cartacei sono rilevanti quando parliamo di copioni e di scalette di trasmissioni (purtroppo spesso gettati come materiale grezzo la cui vita si concludeva insieme alla prestazione attoriale che supportavano); molto meno gli archivi amministrativi della Rai che, a parte problemi di conservazione e accessibilità, spesso sembrano parlare d’altro. Su Ettore Bernabei corre la leggenda che avesse lasciato la Rai dopo quattordici anni di potere quasi assoluto (1971-1974) senza lasciare una sola carta scritta con la sua firma; non so se ciò sia vero, ma per testimonianza diretta posso affermare di non averla mai vista.

Un rilevante aiuto agli studi potrebbe venire dagli archivi personali. Molti importanti personaggi della radio e della tv hanno raccolto archivi personali (Enzo Biagi, Mario Riva, Beppe Recchia e moltissimi altri) con il materiale delle trasmissioni a cui hanno partecipato o che hanno ideato e diretto). Il nastro magnetico, e poi la videocassetta, hanno favorito questa importante tesaurizzazione. Vi è tuttavia il rischio concreto che oggi tali archivi siano dispersi, non catalogati, al massimo custoditi in qualche scatolone di cui s’ignora il contenuto. Ad essi si aggiungono gli archivi aziendali delle principali emittenti private e delle società esterne di produzione. Sono molto lacunosi gli archivi delle piccole emittenti; le imprese estinte, e sono numerosissime, generalmente non lasciano traccia di sé anche perché la forma della cessazione, nel mondo radiotelevisivo, è la cessione delle proprie frequenze ad altri. Per Rai e Mediaset (Fininvest prima del 1996) gli archivi sono pressoché completi – il discorso sul pubblico accesso è un altro - a partire dalla metà degli anni Ottanta. Le società di produzione esterne (Endemol, Magnolia, Eta Beta) hanno un ruolo rilevante dai secondi anni Ottanta. In epoca successiva sono diventate la forma di produzione prevalente, una forma di *outsourcing* mascherato. Ad esempio il popolare “Che tempo che fa” è un programma di Fabio Fazio, in concessione a Endemol, realizzato dalla Endemol stessa all’interno

³⁶ Barbara Scaramucci, Claudio Ferretti, La vita è tutta un quiz. Da “Lascia e raddoppia?” a oggi, Roma, Rai-Eri, 2005 (con annesso DVD).

³⁷ Sulla natura delle controversie e sul modello giuridico della “*locatio operis*” come tipica della partecipazione di un concorrente a un tequiz si veda l’interessante Un decennio di giurisprudenza in materia di radiodiffusioni, in *Annuario Rai* 1964, pp. 399-345, part. p. 342.

³⁸ Sul caso di Lando Degoli, esperto di opere verdiane ma caduto su una domanda riguardante il controfiggato (e subito definito “Il Dreyfus del controfiggato”), si veda 1956-1957, Due anni di lascia o raddoppia, cit., pp. 109-111.

degli studi milanesi della Rai, con mezzi di produzione Rai e personale in gran parte Rai. Al di là di ogni altra considerazione, gli archivi di queste aziende sono oggi altrettanto importanti di quelli dei grandi broadcaster, ma non c'è nessuna pubblica sollecitazione alla loro preservazione e al loro uso a fini di documentazione e studio.

Un'iniziativa nazionale per "salvare il salvabile" e conservarlo possibilmente negli stessi luoghi, ma comunque con forme di catalogazione e indicizzazione scientificamente accurate, generalizzate e riconosciute dalla comunità scientifica internazionale, sarebbe quanto mai opportuno. Sempre se si desidera che un secolo di presenza quotidiana della radio e della televisione nelle case di tutti non sia completamente dimenticata.

7. Una postilla: tutto cambia con il digitale

Una necessaria postilla riguarda i drastici mutamenti che, nel campo della conservazione, si realizzano con il digitale. Premesso che la rimasterizzazione digitale è il più efficiente metodo di salvaguardia, restauro, stoccaggio e duplicazione dei contenuti audiovisivi analogici, l'avvento del digitale coincide con una riconsiderazione profonda dei giacimenti audiovisivi del passato, anche dal punto di vista economico, secondo la teoria della "coda lunga".³⁹ Internet e più in generale la convergenza multimediale consentono di offrire sul mercato, prevalentemente in forma immateriale, contenuti che non avrebbero mai avuto una clientela potenziale sufficiente perché venissero commercializzati attraverso una rete distributiva tradizionale. Vecchie serie televisive, trasmissioni d'epoca, radiodrammi e ogni contenuto del genere possono essere offerti, in forma gratuita o a pagamento, su siti collegati alle emittenti o in veri e propri negozi on line come iTunes della Apple o Amazon, mentre la televisione digitale s'incarica di ampliare così ampiamente l'offerta da richiamare in servizio anche tutti i contenuti d'epoca disponibili, per alimentare i suoi infiniti canali o per essere proposta a pagamento nella sua versione NVOD, Near Video on Demand, che si sviluppa particolarmente sulla TV digitale a larga banda (in Italia Alice, Fastweb Tv, Tiscali Tv). Sempre più spesso inoltre il decoder della televisione digitale è provvisto di PVR, Personal Video Recorder, che permette di conservare integralmente le trasmissioni degli ultimi due-tre giorni, che è possibile richiamare e vedere, ma anche fermare per poi riprendere il programma che si sta guardando (anche quando è in diretta), rivederne una sequenza, anche al rallentatore, e registrare facilmente su altro supporto anche quando ciò formalmente non è previsto. Il PVR può registrare per noi, automaticamente o sulla base di istruzioni anche da remoto, tutti i contenuti che desideriamo.

Infine, dal 2005 sono comparsi siti di scambio di contenuti video peer-to-peer, come YouTube, che hanno messo in circolazione per iniziativa di appassionati e dilettanti un'immensa quantità di materiali televisivi anche d'epoca, sia pure frammentari, in cattivo stato e non accompagnati da un'adeguata impostazione critica.

Complessivamente, comunque, il digitale interrompe la penuria della registrazione radiofonica televisiva promettendoci un domani di grande abbondanza dei repertori. Vedremo se le promesse saranno mantenute; intanto possiamo constatare che settant'anni di trasmissioni (dal primo broadcasting radio dei primi anni Venti all'avvento del digitale) rimangono drammaticamente scoperti: è l'intero "secolo breve",⁴⁰ quello dei partiti di massa, del consumo di massa, delle comunicazioni di massa, che paradossalmente non riesce a documentare il suo stesso sviluppo. Forse si tratta di un'inconscia rimozione.

³⁹ Su cui si può vedere oggi Chris Anderson, La coda lunga. Da un mercato di massa a una massa di mercati, Torino, Codice Edizioni, 2007. Anderson, caporedattore della rivista americana "Wired", introdusse questo concetto in un suo articolo del 2004.

⁴⁰ Eric J. Hobsbawm in *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995.