

Enrico Menduni

La comunicazione nell'era della sua deperibilità tecnica*

[in "Lo Spettacolo", rivista della Siae, Anno LI, n. 1, Gennaio-Marzo 2001, pp. 15-26]

1. Riproducibilità tecnica e serialità delle opere d'arte, della comunicazione e dei prodotti dell'ingegno sono caratteristiche portanti della società dell'informazione e recano con sé problemi del tutto nuovi nella loro tutela e conservazione.

Da sempre opere d'arte originali sono state riprodotte per i più svariati motivi, da quello didattico a quello truffaldino, creando artigianalmente quei manufatti che con una sfumatura di disprezzo chiamiamo "copie". Altra cosa è la riproducibilità tecnica:¹ la produzione, attraverso un apposito apparato tecnico, di più esemplari identici (o quasi), non necessariamente ricavati da un originale o da un prototipo. Il concetto di serialità individua il passo successivo, la produzione allargata, in serie, di oggetti identici di costo infinitamente inferiore a quello che avrebbe un singolo prototipo, destinati ad una larga circolazione.

La riproducibilità tecnica dei prodotti dell'ingegno e del pensiero è una delle conseguenze più importanti di due grandi eventi della fine del Settecento, l'uno politico - la libertà di stampa e la rivoluzione francese - l'altro economico: la rivoluzione industriale. Sono questi eventi, con il loro intreccio, alla base delle scoperte scientifiche e delle innovazioni tecnologiche che hanno permesso una riproducibilità tecnica allargata e la sua evoluzione in forme di tipo seriale e industriale, con conseguenze culturali irreversibili nel rapporto tra autore e testo, tra attore e pubblico.

Prima dell'Ottocento l'unica forma di riproducibilità tecnica era la stampa: un'invenzione rinascimentale di Johann Gutenberg (la sua prima Bibbia compare dopo il 1450) che troverà nella riforma protestante l'humus del suo sviluppo. Accanto ai libri - e poi fogli volanti, giornali, spartiti musicali - la stampa permette la produzione seriale di grafica, che rappresenta, con qualche eccezione,² la principale forma di riproduzione seriale dell'opera d'arte.

La stampa aveva incontrato un limite invalicabile nella ridotta platea dei suoi utenti potenziali, gli alfabetizzati; si è così parlato di una "rivoluzione inavvertita".³ Per questo conserva per tre secoli un carattere artigianale, direi corporativo (gelosamente detenuto dai tipografi, un'aristocrazia operaia). Le macchine da stampa erano tutte operate manualmente, senza applicazione di forza motrice diversa dalle braccia dei lavoranti, e tirature di 500 copie rappresentavano l'eccezione e non la regola.

La diffusione dei media scritti era limitata; tuttavia la portata politica della stampa è tale che da subito il potere politico cerca di limitarla, censurarla, sottoporla a licenza. Così Carlo V di 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. Ce ne occupiamo perché 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

* Docente di Teorie e Tecniche del Linguaggio Radiotelevisivo, Università di Siena, Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione.

¹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Torino, Einaudi, 1966.

² Statuette di gesso o manufatti in terracotta fatti in serie, calchi in gesso di sculture e bassorilievi, cartoni bucherellati per riprodurre mosaici e affreschi, conio di monete, fusioni in bronzo.

³ Elisabeth L. Eisenstein, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna* [1983], Bologna, il Mulino, 1995, part. il capitolo I.

ordina che ogni libro stampato in Francia sia consegnato alla Biblioteca reale:⁴ nasce così il "deposito legale" e dunque la possibilità di un approvvigionamento automatico delle biblioteche, non legato all'arbitrarietà dei gusti del loro conservatore.

Mentre la stampa incontra le esigenze di controllo delle burocrazie e degli apparati statali, la riproducibilità tecnica sfiora appena l'intrattenimento e lo spettacolo. Nelle sue varie forme esso ha quasi sempre la forma di una performance di attori, ballerini, cantanti, suonatori, rigorosamente dal vivo; o dell'esibizione, sempre dal vivo, di animali o di personaggi dalle caratteristiche, a vario titolo, straordinarie. Il carattere spesso itinerante dello spettacolo (compagnie di giro, carri di saltimbanchi e di circensi, baracconi da fiera) era un antidoto all'assenza di serialità. Per trovare un embrione di riproducibilità tecnica dobbiamo frugare tra gli antenati del cinema, quei "teatri di ombre", come la "Lanterna magica" di Athanasius Kircher, che facevano talvolta parte delle "attrazioni" dello spettacolo girovago.⁵ In ogni caso lo spettacolo sfugge ad ogni registrazione, è effimero perché tutto ciò che non rimane nel ricordo degli spettatori si perde nell'aria, ed è diverso ogni sera perché variano il rapporto con il pubblico e le condizioni materiali e psicologiche dello spettacolo. Se in platea o sotto il tendone non c'è qualche spia della polizia - e non sempre ce n'è una - è possibile che i contenuti dello spettacolo siano più arditi, sotto vari angoli visuali, di quanto il potere vorrebbe. Nello spettacolo dal vivo si trovano quindi aree di trasgressione significative.

⁴ 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.

⁵ Giovanna Grignaffini, "Signore e signori: il cinematografo". *La nascita del cinema e il suo mito*, Venezia, Marsilio, 1995, part. pp. 19-43. Giampiero Brunetta, *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, Roma, Editori riuniti, 1979, pp. 25-26: "Per secoli migliaia e migliaia di anonimi viaggiatori ambulanti, con la semplice dotazione di una lanterna magica a tracolla (ed è alle caratteristiche delle lanterne magiche che si ispira per maneggevolezza e formato anche l'apparecchio tuttofare dei Lumière), con un organetto o un tamburo, avevano intrecciato le loro strade e i loro destini con i venditori di almanacchi, di pianeti della fortuna, di lunari, coi venditori di stampe."

2. Nel corso dell'Ottocento questo quadro muta totalmente. Non solo la stampa passa dall'artigianato all'industria, grazie all'introduzione della forza motrice nella stampa, all'invenzione della litografia che permette di realizzare giornali illustrati, a nuove macchine da stampa come le rotative e al superamento della composizione manuale con la linotype, ma si sviluppano forme plurime e parallele di riproducibilità tecnica della comunicazione e dello spettacolo: la fotografia (1842), il telegrafo elettrico (1844), il telefono (1876), il cinema (1895).

In pochi anni il cinema raggiunge una forma culturale propria, per la sua capacità di narrare storie dallo straordinario effetto naturalistico, anche grazie alle generose dimensioni dello schermo, gradite in tutto il mondo a larghe masse di popolazione ancora escluse da altre forme di spettacolo o, essendo analfabete, dalla comunicazione scritta. Diventa quindi la prima forma di spettacolo riprodotto, le cui fasi produttive sono tutte precedenti e incorporate nella pellicola che viene proiettata. Dopo una prima fase in cui il cinema si avvale dei caffè, per i quali è una "attrazione", di sale di proiezione itineranti o dei baracconi delle fiere, esso si insedia in luoghi di spettacolo propri, sul modello dei teatri.

Anche la riproduzione del suono registra innovazioni decisive. Dopo la pianola, un pianoforte meccanico, e la sua versione "stradale", l'organetto di Barberia, nel 1879-80 appaiono contemporaneamente il fonografo di Edison e il grammofofono di Berliner. Il disco poteva essere facilmente stampato e riprodotto in un numero di esemplari teoricamente illimitati, a costi contenuti. Per la prima volta si industrializza la riproduzione del suono e lo si sottrae all'obbligo dell'esecuzione dal vivo: essa può adesso avvenire tra le pareti domestiche.

Infine, la radio. Compare nel 1895 come applicazione della scoperta delle onde elettromagnetiche, e permette di trasmettere a distanza i segnali elettrici del telegrafo e, dal 1906, la voce umana. Dopo la prima guerra mondiale evolverà nel "broadcasting", cioè la trasmissione di suoni e voci ad un pubblico radiofonico remoto che dispone di un apparecchio ricevente. È la radio che ancora oggi conosciamo (portatile dal 1960 circa), e da cui negli anni Trenta e Quaranta nascerà la televisione. Dal 1940 sarà possibile anche la registrazione magnetica dei suoni e, dal 1957, delle immagini. Trent'anni dopo la registrazione diventerà digitale, a lettura ottica.

L'Ottocento ci consegna dunque molteplici forme della riproduzione tecnica dei suoni e delle immagini, fisse e in movimento, per i quali il Novecento individuerà inediti usi sociali, centrati soprattutto sulla moltiplicazione della comunicazione personale attraverso il telefono, sul potenziamento del domicilio come luogo di fruizione di suoni e immagini riprodotte, su una prevalenza dello spettacolo riprodotto su quello dal vivo, grazie alla diffusione del cinema.

Il Novecento ci dà l'illusione che, grazie ai molteplici ritrovati della tecnologia, tutto sia registrabile, tutto entri in un grande archivio della conoscenza di facile accessibilità, senza impegnare la memoria: proseguendo così l'immagine antichissima che fin dai tempi di Platone considerava la scrittura una diminuzione della mente. Non esiste più oggi un evento che non sia seguito da una piccola selva di microfoni, telecamere, macchine fotografiche; la televisione sembra darci una visione totale del mondo, mostrando ed enfatizzando fenomeni inaccessibili all'uomo comune, rendendoli apparentemente inalterabili ed eterni. Eppure la realtà è diversa: gran parte di questa produzione sovrabbondante di senso è molto più caduca ed effimera di quando la cultura della riproducibilità tecnica non era sviluppata.

3. Un paradosso, se vogliamo, ma largamente dimostrabile. Nessun sovrano è stato all'altezza di Francesco I di Francia, guardando alla conservazione di suoni e immagini, cioè dell'audiovisivo, con la stessa attenzione lungimirante che egli aveva dedicato alla stampa, raccogliendo ogni libro stampato nella sua biblioteca reale.

Nella legislazione italiana, ad esempio, solo il deposito legale dei libri e dei giornali è assicurato con una grande tradizione e una certa affidabilità. Esso è introdotto nell'ordinamento italiano già dal Titolo VII del Regio Decreto 25 novembre 1869, n. 5368 ed è oggi regolato dalla nota legge 2 febbraio 1939, n. 374, "Norme per la consegna obbligatoria di esemplari degli stampati e delle pubblicazioni".⁶ I difetti e la vetustà della legge sono ben noti,⁷ essa tuttavia consente condizioni per l'afflusso automatico dei materiali alle istituzioni della conservazione che non ha l'eguale in nessuna altra classe di documenti, e soprattutto in quelli pertinenti all'audio e al video e quindi meno tutelati da una cultura ufficiale prevalentemente alfabetica e da una burocrazia totalmente cartacea.

Per quanto riguarda dischi, nastri, cassette e Cd musicali il deposito legale (obbligatorio, generalizzato, automatico, sanzionato in caso di inadempienza) non esiste. La Discoteca di Stato secondo la legge 2 febbraio 1939, n. 467⁸ 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. Quindi un deposito solo a richiesta, 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 Cinematografia⁹ 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 proiettarla 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.

⁶ 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.

⁷ 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 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 sia rispettata, rende poco efficiente l'istituzione del deposito. Da ciò ed inoltre anche dalla considerazione delle deboli sanzioni che la legge prevede, non stupisce 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).

⁸ Approvata lo stesso giorno della legge sulle biblioteche: quasi cento leggi in una sola seduta della Camera dei Fasci e delle corporazioni.

⁹ 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.

Questi principi sono di fatto ancora vigenti.¹⁰ La legge sulla cinematografia 1 marzo 1994, n. 153¹¹ sembrava aver superato uno di criteri più anacronistici della conservazione dei film, che la limitava a quelli di nazionalità italiana, cioè ad un quarto delle visioni cinematografiche nelle sale da parte degli italiani, per tacere di quelle televisive.¹² 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: oggi il catalogo dei film di circolazione comprende circa 2.100 titoli.¹³ Questo tuttavia non è avvenuto. Secondo informazioni assunte presso il Pubblico registro, continuano ad iscriversi solo i film italiani, perché l'iscrizione è necessaria per accedere alle provvidenze, e solo copie di film italiani vengono depositate in Cineteca.¹⁴

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 è soggetta ad alcuna forma di deposito, mentre i film in cassetta 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 (500 miliardi, quasi il 10% del mercato editoriale librario complessivo¹⁵), ma non ha alcuna forma di conservazione.

¹⁰ 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).

¹¹ Conversione, con modifiche, del decreto legge 14 gennaio 1994, n. 26.

¹² Negli anni Novanta i film americani distribuiti in Italia sono grosso modo la metà del totale, l'altra metà è divisa più o meno equamente tra film italiani e di altre nazionalità.

¹³ Di cui il 75% italiani. 1.500 titoli su supporto video. Dati ricavati da: www.snc.it.

¹⁴ 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".

¹⁵ L'industria della comunicazione in Italia, Quinto rapporto Iem, Milano, Guerini, 2000, pp. 142 e 159.

4. È evidente dunque una profonda differenza nell'attenzione che viene dedicata alla conservazione delle opere scritte, rispetto a quelle che hanno un supporto audio, video, oppure audio+video. Non sarà 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.

La situazione peggiore in assoluto è quella dei media "a flusso". Cinema, dischi, videocassette, nastri, fotografie sono "testi", 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. Radio e televisione sono mezzi "a flusso", da cui esce un "continuum" di programmi, senza mai interrompersi 24 ore su 24 di ogni giorno. La conservazione di questo immenso materiale pone problemi enormi, sia dal punto di vista quantitativo (per la loro grande mole), sia qualitativo (per i criteri di raccolta e di archiviazione) che non hanno trovato una risposta soddisfacente in nessun paese del mondo.

In Italia per le trasmissioni radiofoniche e televisive non esiste storicamente 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 a imporre alcuna forma di conservazione alle emittenti private. La legge "Mammì" (6 agosto 1990, n. 223) 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 venga attribuito alla loro conservazione un qualche fine culturale o scientifico.

Una norma che le emittenti hanno sempre osteggiato per motivi pratici e di costo, vista anche la dimensione minuscola di molte aziende. Il deposito obbligatorio era previsto dall'art. 5, lettera g dell'originario disegno di legge "Maccanico" (Atto Senato 3610) 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 (art. 1, comma 6, lettera b, n. 13), ma solo a scopo di vigilanza e controllo. Anche alla Rai la legge non attribuisce formali obblighi di conservazione delle trasmissioni. Il contratto di servizio tra il Ministero delle Comunicazioni e la Rai (Dpr 27 ottobre 1997) all'art. 27 la impegna 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)." Tutto quanto essa sta facendo (Il progetto tecnologico Audiovideoteche è stato varato nel marzo 1997) è la conseguenza di libere scelte aziendali e il materiale documentario viene conservato dalla stessa Rai.

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 ambientali¹⁶ 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."¹⁷

Dall'essere definiti bene culturale all'essere oggetto di una specifica attività di conservazione, tuttavia, il passo non è breve. Nel 1996 il Ministro per i Beni culturali Veltroni presentò un disegno di

¹⁶ 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.

¹⁷ 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, 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, perché inventati troppo tardi: dunque una larga parte della radio e tutta la televisione.

legge - tuttora all'esame della Camera - che voleva disciplinare e riordinare il "deposito legale" (cioè obbligatorio, generalizzato, automatico, sanzionato in caso di inadempienza) di tutti i documenti d'interesse culturale destinati all'uso pubblico.¹⁸ Se tale disegno di legge fosse approvato, sarebbero soggetti ad obbligo di deposito da parte dei produttori o distributori tutti "i documenti multipli su qualsiasi supporto, destinati all'uso pubblico e fruibili mediante la lettura, l'ascolto e la visione". Ma il legislatore, non riuscendo a trovare forme consolidate di conservazione del materiale radiotelevisivo, ne demandava lo studio ai lavori di una futura Commissione. 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;¹⁹ la musica non è riuscita a tanto. Strumenti musicali, spartiti, dischi prendono strade totalmente diverse.²⁰

¹⁸ Atto Senato n.1031. Approvato in Commissione al Senato il 17 aprile 1997, fu trasmesso alla Camera dove è affidato alla competente Commissione Cultura che non l'ha finora approvato (gennaio 2001).

¹⁹ Si veda Biennale di Venezia, Settore cinema e spettacolo televisivo, Il film come bene culturale, atti del convegno di Venezia, 25-29 marzo 1981.

²⁰ 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).

5. La situazione italiana ricalca, con caratteristiche peculiari, una difficoltà più complessiva. Prendiamo ad esempio la Francia, che dispone dal 1925 di una legge sul deposito legale che non si limita a libri e giornali ma si estende alla fotografia, alle registrazioni sonore e al cinema. La tutela viene perfezionata con leggi del 1943, 1963, e 1977 in un contesto di forte orgoglio nazionale e di accentuata difesa dell'identità culturale francofona.

L'Ina (Institut National de l'Audiovisuel) viene costituito nel 1974 a seguito della legge di riforma della radiotelevisione. Dal 1977 il deposito legale è esteso ai documenti multimediali. Dal 1985 operano in Francia televisioni private e l'Ina dal 1986 agisce in regime di concorrenza con altre istituzioni. La legge del 20 giugno 1992 stabilisce il deposito legale delle trasmissioni radiotelevisive nazionali pubbliche; dal 1 gennaio 1995 di tutte le reti nazionali. Dal 1994, nell'ambito della nuova Bibliothèque Nationale, l'Ina è incaricata della conservazione dell'insieme delle trasmissioni pubbliche e private. A tale scopo nasce nel 1995 Inathèque, un nuovo settore dell'Ina, che raccoglie 70.000 ore di programmi radiofonici e televisivi all'anno e si propone la totale digitalizzazione dell'archivio (300.000 ore di televisione, 400.000 di radio). Dall'ottobre 1998, al pianterreno della Bibliothèque François-Mitterrand a Tolbiac, un quartiere di Parigi, vengono sistemate le prime Slav (Stazioni di lettura audiovisiva), che sono oggi 63, mentre la consultazione della banca dati è possibile anche su Internet.

Un'attività dunque che emana una sensazione di efficienza: ma che ha però il difetto di essere totalmente concentrata sulla produzione nazionale e con una sottovalutazione del momento locale e privato-commerciale. Se diamo uno sguardo di insieme (la radiofonica inizia in Francia nel 1924, la televisione nel 1937) ci rendiamo conto che anche in un paese così "protettivo" della propria cultura come la Francia, livelli accettabili di conservazione iniziano a metà degli anni Novanta. L'età dell'oro della radio e quella della televisione si sono svolte anche lì emettendo e dissipando nell'etere decine di migliaia di ore di trasmissione, di cui non è rimasto che qualche spezzone. La radio e la televisione non hanno incunaboli.

6. Sarebbe vano ridurre a motivi tecnici questo immenso rilascio nell'etere, senza sedimenti, di testi a tutti noti per qualche ora e poi dimenticati. Non servirebbe a molto calcolare che solo lo stoccaggio delle emissioni annuali delle più di 1.000 grandi o piccole radio private italiane (senza contare le televisioni) produrrebbe ogni anno 358 mila metri cubi di audiocassette da 2 ore, che riempirebbero da sole il Colosseo. È evidente che la tecnologia non è stata stimolata a risolvere questo problema di archiviazione, mentre altri ne ha brillantemente affrontati. Sembra esserci una ragione più profonda nella natura sfuggente, inafferrabile, proteiforme dei media a flusso; qualcosa che ha a che fare con la loro deresponsabilizzazione sostanziale, con il loro carattere conversazionale che li avvicina al carattere deliberatamente effimero, mutevole e ambiguo (*verba volant*) della comunicazione interpersonale parlata, del telefono, del cellulare. Evidentemente questa natura è strettamente connessa al successo dei mezzi radiofonici e televisivi e al loro intreccio con la vita quotidiana ed anche intima dei loro fruitori. Avviene così che il massimo di riproducibilità tecnica e di propagazione dei messaggi si accompagni con il massimo della deperibilità dei messaggi stessi; il paradosso si conferma.

Intanto si sviluppa la comunicazione on line, proteiforme, temporanea, senza organi centrali per la messa in rete; forse il primo strumento di comunicazione di fronte a cui i governi nazionali non hanno alcun elemento di condizionamento e controllo. Internet sfugge per sua natura ad ogni tentativo di catalogazione, e il vecchio paradosso si aggiorna. Internet sostituisce gli archivi cartacei, le tecnologie digitali sdrammatizzano il momento della conservazione degli originali (che peraltro in molte tipologie di audiovisivi letteralmente non esistono), a vantaggio della più ampia accessibilità del materiale; gli editori devono provvedere ad un continuo riposizionamento sul mercato delle opere di consultazione, insidiate dal facile e gratuito ricorso ad Internet, magari senza analoghe garanzie di attendibilità. Tuttavia, mentre le possibilità di archiviazione crescono esponenzialmente, la rete si modifica continuamente, i siti vengono aggiornati o ritirati dalla circolazione, scompaiono, non sono più raggiungibili. È assai più facile consultare un codice pergameneo di storia bizantina, che il sito Internet di qualunque soggetto accessibile sul Web tre anni fa, prima che venisse sostituito da una versione più ricca, magari in tecnologia Flash, destinata a sua volta a sparire tra un anno o due. Che fine ha fatto il vecchio sito? È stato cancellato? Sta nella memoria di un vecchio computer aziendale, o di una ditta fornitrice, che sta per essere sostituito da uno più veloce e buttato via con il suo contenuto? Non ci è dato di saperlo. Conviene riflettere ancora sulle ragioni e sulle conseguenze di tutto ciò, e nel frattempo abituarsi a convivere con una straordinaria, dolorosa, quotidiana dissipazione di testi e contenuti, intrecciata con la loro iperrealistica abbondanza.

Enrico Menduni