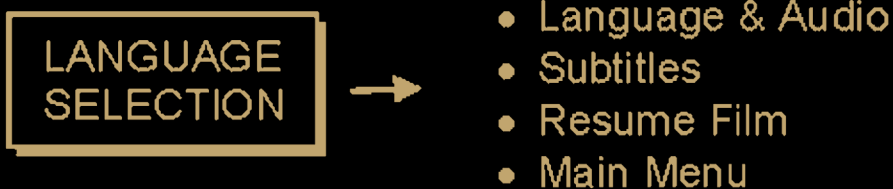
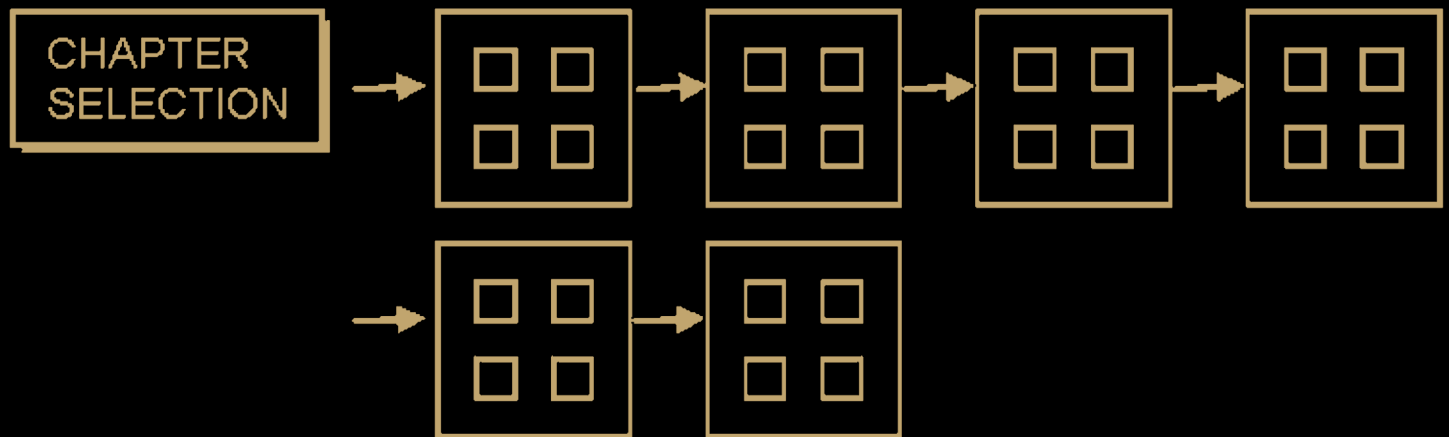


le edizioni

in DVD del cinema muto: esiti e orizzonti, delusioni e aspettative

Che cos'è un'edizione di un film in DVD? *Ce n'est pas un film* tanto per cominciare, ma piuttosto un dispositivo digitale di trasmissione del contenuto atto ad essere riprodotto da un dispositivo digitale di lettura collegato a uno schermo (un veicolo presentazionale). Il supporto digitale, non variabile, indicizzabile, ad accesso non lineare, ci offre una nuova incarnazione tecnologica del testo filmico (dove "testo" non è da intendere in accezione semiotica bensì come testimone di un'opera) nell'era della cultura informatica. Il DVD rappresenta dunque una nuova esperienza di emissione testuale del film: non filmofanica, e a dimensione domestica (comunque sia non necessariamente vincolata al dispositivo ambientale del pubblico pagante in sala). La modalità d'accesso alla visione del film è multiplanare e multimediale in quanto provvista di contenuti extra, alcuni dei quali



solitamente interattivi, posti a vari livelli meta e paratestuali (schede, documentari, *trailer* e interviste, commenti, *Eastern Eggs*, ecc...). Il DVD consente inoltre di sperimentare un nuovo *tempo di ricomposizione* (ossia di lettura) dell'opera stessa, permettendo sia di emulare la durata dello svolgimento del film nella sala cinematografica sia, in quanto memoria ottica a modalità d'accesso non sequenziale, di fruire il testo a ogni indirizzo trasformando il *continuum* vettorializzato originario (in cui il contenuto si svolgeva nel tempo come espressione) in un *tempo-puzzle* che per essere riletto esige «un tempo operativo e manuale, un intervento manipolatore che deve *prendere tempo*»¹. Il risultato di questa operazione di rilettura (non a caso, c'è chi ha parlato di visione-performance)² viene inteso da alcuni come un'esperienza liberatoria, verso l'istituzionalizzazione della molteplicità e l'avvento del film come “versione personalizzata”³; da altri è inteso come un'esperienza ansiogena, in grado di erodere la tradizione cinefila dalle fondamenta e delegittimare lo statuto artistico del cinema⁴; o addirittura di determinare il tramonto della sfera sociale di discussione e rigenerazione della cultura cinematografica⁵.

Dobbiamo dunque considerare il film in DVD come oggetto “altro” rispetto al film? Sì e no. A nostro avviso – e siamo in ottima compagnia⁶ – va considerato come una *citazione testuale* del film. Questo dettaglio, forse non da poco, permette alcune considerazioni (di cui ci occuperemo in seguito). Rispetto alle coordinate che abbiamo così delineato il film “antico”, ossia riferibile ai primi cinquant'anni di storia del cinema, pone dei problemi assai peculiari. Innanzi tutto perché gran parte dei film prodotti in questo arco di tempo sono andati perduti o sopravvivono in forma frammentaria. In secondo luogo perché ogni copia di un film che un istituto cinetecario custodisce è diversa dall'altra. E ricordiamo che queste copie venivano già manipolate all'epoca (soprattutto nel periodo “proto-istituzionale” in cui l'esibitore delle pellicole è autore tanto quanto il cinematografista)⁷. In terzo luogo perché, come ha ben riassunto Leonardo Quaresima, nel cinema delle origini c'è tutto un contesto spettacolare (“extra-testuale”) che risulta irraggiungibile (e non restaurabile)⁸. Per non parlare di tutti quegli elementi che concernono la “fisiologia” e i valori fotografici del film muto: il suo formato, diverso da quello del sonoro, la stabilità incerta dell'immagine, le didascalie, il nitore del nitrato, il colore (frutto di stesura a mano, semi-meccanizzata o meccanizzata), la velocità variabile di proiezione⁹, le eventuali lacune. Come ha precisato Michele Canosa, nel suo (mirabile) contributo al problema delle edizioni critiche del film su DVD, il risultato della trascrizione di un film antico su DVD, per quanto accurata, non sarà che un “promemoria”¹⁰. Un film a una sola dimensione. Chiarito l'equivoco del “testo”, stabilito che non abbiamo a che fare con il film (non c'è offesa, né profanazione suggerisce Canosa), ma con un suo simulacro (qualcosa di simile a quei corpi di carta, *Flap-anatomy* o *Fugitive sheet* che gli studenti di medicina adottavano, nel Cinquecento, per esercitarsi nella dissezione)¹¹, possiamo sbizzarrirci.

In un mondo ideale, cioè non soggetto alle logiche del “libero” mercato, i tipi editoriali (ideali) del film muto in DVD stabilirebbero dei criteri universali atti a condurre alla trasformazione del DVD da mero *dispositivo dispotico*, che “ha già scelto” come segmentare il film in unità discrete – gesto che nella filmologia classica era circondato da un grado di attenzione degna di un maestro zen!¹² – a un'aurorale forma di *laboratorio critico* sul film stesso. In altre parole se gli studiosi di cinema hanno ormai assunto che non è affatto fruttuoso applicare le stesse categorie d'analisi del cinema istituzionale al cinema delle origini (o dei “primi tempi” che dir si voglia) ci domandiamo allora se anche il DVD, che costituisce una forma di “tradizione indiretta” (o addirittura di “tradizione popolare”) del film, come compreso in una particolare congiuntura storico-economica, non debba pure rendere conto di questa divisione. Dovremmo allora ponderarne l'*adeguatezza* rispetto al film muto. Il DVD in quanto citazione o trascrizione del film pone problematiche che altre discipline (ad esempio la paleografia) hanno già affrontato riguardo

ai procedimenti di trascrizione dell'originale. Potremmo rubare da queste discipline almeno un'idea – in attesa che qualcuno formuli una teoria – e cioè che bisogna stabilire degli standard di riferimento, pratici e universali, validi per ogni edizione digitale del film muto che aspiri a essere *specializzata*.

Poniamo per assurdo che, in seguito a un misterioso evento di natura chimico-fisica, sorta di “ghiaccio-nove”¹³ pellicolare, tutti i nitrati e le copie di preservazione custoditi nelle celle delle cineteche mondiali si decomponessero. Poniamo che rimangano soltanto i DVD insieme ad altri supporti di memoria digitali a testimonianza (appunto, indiretta) di questo patrimonio culturale dell'umanità. (Il nostro esperimento mentale, per quanto iperbolico, non è così avulso dalla quotidianità: si pensi a tutti quei dipinti dispersi dal tempo, dai furti, dalle guerre, di cui rimane traccia in forma di una riproduzione grafica o fotografica. Si pensi anche alla fototeca creata da Federico Zeri, che in certi casi raccoglie l'unica documentazione fotografica esistente di opere che sono andate disperse, come per l'Ottateuco di Smirne.) Che cosa rimarrebbe per ricostruire il periodo del film muto? Ben poco. Per due ragioni. La prima è la scarsità di film muti in DVD presenti in commercio. Nel 2003 Jan-Christopher Horak ha rilevato, tramite una consultazione del catalogo di uno dei maggiori distributori americani non *mainstream* di DVD e VHS, la Facets Video, che il numero di titoli di film “antichi” disponibili è all'incirca inversamente proporzionale alla loro cronologia (22 titoli per il 1932, 15 per il 1935, 26 per il 1940, 29 per il 1945 ecc.)¹⁴. Nel 2008 la situazione non è cambiata molto. I film muti, d'avanguardia, i “film di famiglia”, industriali, i documentari, i film non americani e non europei in genere, non hanno appetibilità commerciale¹⁵. Gli interessati a questo tipo di prodotto costituiscono una percentuale di nicchia (o di tana: talpe d'archivio, studiosi, collezionisti, cinefili) del mercato. Diversi di questi film sono *Public domain*, pertanto le compagnie non sono interessate a uno sfruttamento commerciale che non garantisca la protezione integrale dell'investimento¹⁶. La seconda è la totale e irresponsabile incuria dell'industria multimediale per tutto quanto riguarda il problema della trasmissione della cultura contemporanea ai posteri. A tal riguardo non ci pare improvvido citare il commento di un insigne paleografo, dal quale è possibile stabilire un parallelo con la situazione testé descritta.

*Nella cultura scritta informatica [...] i modi e i processi della composizione, registrazione, trasmissione e conservazione (questi ultimi non ancora chiaramente definiti) dei testi sono automaticamente provocati e determinati dalla legge del profitto dell'industria multimediale. Tale industria, per la sua stessa natura labile, leggera, socialmente irresponsabile e terribilmente aggressiva, è in realtà del tutto incapace, per propri limiti socio-culturali, di controllare razionalmente il vasto e delicato territorio della memoria culturale scritta, cui essa rimane totalmente estranea e di cui non assume il compito della conservazione*¹⁷.

Il DVD, a nostro avviso, appartiene alla storia dei film come un peculiare episodio della loro trasmissione. Considerandolo in quanto tale, occorre sviluppare una riflessione su un modello ideale d'edizione che si presti ad “abbassarsi” verso i pressanti dettami della logica commerciale. Ma prima ancora che un modello, occorre elaborare una serie di linee guida che garantiscano, se adottate, alcuni criteri editoriali “virtuosi” atti a rispondere alle minime richieste dei luoghi di studio e di conservazione della memoria visiva.

Va poi considerato che non rimane molto tempo per intervenire. Anzi, questo intervento nasce già stanco. Quanti anni di vita rimangono al povero DVD prima che venga soppiantato da un nuovo, rampante, succedaneo in digitale? Visti: 1) la tendenza del mercato della tecnologia *Prosumer* verso la convergenza dei dispositivi; 2) il tentativo delle compagnie multinazionali di



porre un argine alla duplicazione e diffusione illegale di prodotti audiovisivi (tramite *File-sharing* e *Downloading* da *Repository* di *files* quali *Rapidshare* o *Depositfiles*)¹⁸; 3) il progressivo calo nelle vendite del DVD registrato negli ultimi anni¹⁹; 4) il rapido ricambio (usa e getta) dei dispositivi tecnologici richiesto dal delirio consumistico, è molto probabile che entro pochi anni il DVD faccia la fine del *Laserdisc*. Il supporto ottico verrà smaterializzato a favore di un puro flusso di dati, accessibile tramite canale a pagamento e convergente verso un dispositivo unico per la fruizione domestica del cinema e di prodotti televisivi, discografici e videogame²⁰. Ciò non toglie che un buon modello di edizione digitale del film muto non vada pensato. Al contrario, occorre pensarlo dotato di polmoni grandi e forti, per impedire che la velocità del mercato gli tolga il fiato, in modo tale da renderlo in grado di resistere anche al prossimo (ai prossimi) giro (giri) di boa della tecnologia del consumo. Di seguito intendiamo proporre un sintetico profilo dell'attuale mercato delle edizioni in DVD del cinema muto²¹.

Nel 1983 viene fondata la Criterion Collection con l'intento di pubblicare delle edizioni di qualità su formato *Laserdisc*. L'edizione Criterion del 1984 di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) viene spesso citata come la progenitrice dell'odierna *Special edition* in DVD²². Nel 1998 la Criterion si lancia verso il formato DVD, che rapidamente soppianta il *Laserdisc*. Da allora il mercato si è evoluto, ed oggi possiamo distinguere questa sommaria tipologia delle case editrici che pubblicano film muti in DVD:

Case che pubblicano soltanto occasionalmente. Per l'America possiamo citare l'All Day Entertainment, l'Alpha Video, l'Elite Entertainment, l'Hal Roach Studios, la JEF Films, la Mont Alto Motion Picture Orchestra, la Navarre Corporation, la St. Clair Video (US). Per l'Europa, la Warner Home Video, la BIM (I), la MK2 (F). Generalmente la scelta cade sui grandi "classici", come i film di Charlie Chaplin.

Case che hanno "collane" o sezioni specializzate del catalogo. Ad esempio: la Criterion Collection (US), la Lobster Film (F), la Gaumont (F). Alcune case pubblicano periodicamente dei cofanetti DVD dedicati ai divi del muto (Buster Keaton, Stan Laurel e Oliver Hardy, Harry Langdon, Greta Garbo, Douglas Fairbanks sono i più gettonati). In Italia l'Istituto Luce ha un settore dedicato all'*Home video*, mentre l'Ermitage Cinema pubblica una collana dedicata al "Cinema senza tempo".

Case specializzate. La Flicker Alley di Los Angeles in collaborazione con la Film Preservation Associates (US) ha recentemente pubblicato un'edizione antologica dei film di Georges Méliès, e l'edizione "restaurata" di *J'accuse* (Abel Gance, 1919) in collaborazione con la Lobster Film di Parigi e il Neederlands Filmmuseum. La Sunrise Silents (US) pubblica sia CD-ROM con scansioni di periodici cinematografici d'epoca, sia film muti. La Kino International di New York ha recentemente annunciato la pubblicazione di un box set DVD dedicato a Griffith e una *Restored deluxe edition* di *Der letzte Mann* (F.W. Murnau, 1924) curata da Luciano Berriatúa. La Grapevine Video, con sede a Phoenix (Arizona), possiede un nutrito catalogo di film muti in formato DVD-R.

Case specializzate legate a Fondazioni, Enti pubblici ed Istituti cinetecari. Alcuni esempi: la BFI Publishing (UK), che attingendo dalle collezioni del National Film and Television Archive pubblica i propri DVD con la consulenza di storici e critici (e gode pure dell'eccezionale situazione di "mecenatismo" del mercato britannico)²³. Il Danish Film Institute (DK), L'Edison

Filmmuseum (D), la Library of Congress/Smithsonian Video (US), la National Film Preservation Foundation (US), il Neederlands Filmmuseum (NL), la Wilhelm Murnau Foundation (D), il Filmmuseum di Vienna (A).

In merito a quest'ultima tipologia dobbiamo purtroppo rilevare che la tendenza prevalente nelle politiche cinetecarie è quella di confezionare DVD così come prima si "tiravano" i 16 mm in bianco e nero, e così come ancora oggi ancora si traggono le copie di preservazione dai nitrati (per poi distruggerli, eventualmente)²⁴. La questione, certo complessa, di bilanciare un'adeguata ecologia preservativa alle strategie di cassa, a nostro avviso non si risolve certo inseguendo il feticcio di un accesso in digitale all'utente-studio²⁵. In tal modo, viene semplicemente posticipata a nuova data da destinarsi²⁶. La proliferazione della copia non è garanzia di preservazione, tanto meno quando si sta diffondendo una certa illusione culturale che ogni contenuto sia immediatamente e perpetuamente accessibile, in punta di dita, sul proprio computer. (Diciamo così: se le autorità britanniche hanno deciso, nel 2005, di stampare su carta simile al papiro egiziano i dati sulle scorie delle proprie centrali atomiche dismesse, un motivo ci sarà pure)²⁷.

Quanto segue sono alcuni spunti e proposte che offriamo alla riflessione di ciascuno, rispetto a quelle che a nostro avviso sono le caratteristiche principali che dovrebbe possedere un'edizione DVD virtuosa del film muto. Le elenchiamo, in ordine non gerarchico.

Il Museo come metafora

Come ci hanno insegnato gli allievi di Marshall McLuhan ogni oggetto tecnologico per "comunicare" con noi sfrutta delle metafore che presentano delle analogie con la vita reale: più la metafora è vicina ai gesti e alle situazioni della vita quotidiana, più risulta efficace. L'obiettivo della metafora è di far pervenire l'utente a un uso intuitivo della tecnologia ove l'"affabilità" del dispositivo è tale da far scomparire la teoria tecnologica soggiacente alla metafora stessa. Poniamo allora come primo punto in questo nostro modello d'edizione in DVD del film muto la metafora del museo. I grandi istituti museali, ad esempio il Louvre o il British Museum, propongono ai loro spettatori dei percorsi guidati. Una cosa è essere incatenati a un torpedone (infernale) e disporre di un'oretta striminzita per volare tra le sale (ma senza la levità di Anna Karina e i suoi corteggiatori in *Bande à part*). Altra intenzionalità muove lo studioso. Bene, ciò che intendiamo qui sostenere è che una buona edizione di un film muto in DVD dovrebbe proporre un ventaglio di percorsi guidati: dal *flâneur* distratto allo studioso. L'edizione digitale deve essere ad ogni modo avviata verso il potenziale avanzamento d'analisi sul film stesso. Pensando allo studioso, ma invitando il bighellone. Ciò che fa capolino all'orizzonte è una stella polare a cui scrutare: occorre pensare a un possibile modello di Museo del Cinema nella cosiddetta "età del virtuale"²⁸.

Standardizzazione della navigabilità

Herald Pulch nel corso di un convegno sulle edizioni storico-critiche del film in DVD e internet svoltosi a Trier (2003) ha osservato: «There is a need to standardize the possibilities of user interfaces as well as DVD's main navigation tools. At the moment, each DVD must be navigated differently from any other ones»²⁹. Riassumiamo qui una questione che forse ad alcuni sembrerà già vessata (ma non certo sciolta): il DVD si presenta sullo schermo del televisore con un menù di navigazione a supporto di un ipertesto multimediale. All'interfaccia s'accede con un cursore e/o dei pulsanti da attivare tramite dei comandi impartiti dal

proprio telecomando. Già nel 2001 Donald Norman ha rilevato un fenomeno curioso e (solo apparentemente) contraddittorio. I primi film su DVD – dice Norman – erano ben confezionati, facilmente navigabili. Questo perché i *Visual designers* non avevano ancora familiarizzato con il nuovo medium e pertanto usavano un’interfaccia priva d’orpelli. Ma in seguito i *designers* si sono messi a complicare le cose “rivisitando gli orrori del passato”. E come? Elaborando menù di navigazione sempre più “barocchi”, complessi e pretenziosi, ricchi d’animazioni lente e complicate, divertenti – magari la prima volta che si accede al film – ma noiosi o frustranti già dalla seconda. Peggio ancora, spesso il *Lettering* delle voci del menu risulta poco contrastato e scarsamente leggibile, «with the text rendered in fuzzy graphics»³⁰. Per non parlare poi dei problemi causati dall’assenza di uno standard di navigazione con il cursore. «It seems that every time a new medium appears, the everyday users are forced to endure the worst sins of the previous media», osserva (probabilmente scuotendo la testa) Norman, e aggiunge: «There is nothing in the above comments that have not been noted over and over again in the design of printed material, software, and internet sites»³¹. Queste regole per un design centrato sull’utente (*User-centred design*) e per l’*Usability* del DVD fanno riferimento agli stessi standard di accessibilità elaborati per il Web dal World Wide Consortium³². Nel caso delle edizioni digitali del film muto un accesso rapido e semplificato alla varietà del materiale presente dovrebbe avere assoluta priorità rispetto al lato dell’*entertainment*, poiché stiamo parlando di una tipologia di utente che in molti casi farà un uso didattico del DVD in questione. Dati e ricerche sul campo esistono già. Manca la volontà di impiegarli. Nel 2004 due studenti della School of Information Technology di Melbourne hanno effettuato un classico *Usability test* con venti partecipanti, chiedendogli di interagire con 4 differenti menu di navigazione di altrettanti DVD, registrando il tempo individuale necessario per compiere le operazioni richieste (*tasks*) e somministrando loro un questionario d’indagine. Un ricercatore ha infine compiuto una valutazione euristica³³ sui DVD utilizzati, allo scopo di confrontarne i risultati con quelli ottenuti sperimentalmente. Per farla in breve, l’esito del test dà ampiamente ragione a Norman: «Very few participants were able to complete the tasks in the minimum amount of steps that is indicative of poor usability»³⁴.

Documentazione sul trasferimento dall'analogico al digitale

Un intervento di Martin Koerber al succitato convegno di Trier lamenta la generale mancanza nei DVD della documentazione sui dati tecnici del trasferimento dall’analogico al digitale e sulle politiche editoriali adottate al riguardo. Koerber osserva inoltre che se il DVD ha praticamente spazzato via il formato VHS, ciò non toglie che in molti casi si riciclino gli stessi master già sfruttati, adottando gli stessi processi di trasferimento a bassa qualità per il riversamento in DVD³⁵. Poi c’è un ulteriore problema: le operazioni di ritocco digitale della pellicola originale, effettuate durante il riversamento in un master digitale, tendono a “ripulire” l’aspetto del film eliminandone la *patina*, l’incidente, l’errore che ne costituiscono l’intrinseca bellezza, o solo la sua fisionomia, la sua storia³⁶. Ricordiamo che «un film restaurato che appaia “come nuovo” è parente del falso o suo affines»³⁷. Nessuno oggi si sognerebbe di riattaccare le braccia alla Venere di Milo o di mettere i merli agli edifici antichi, come si faceva in Italia nell’Ottocento sulla scorta del medievalismo... Questa considerazione ci colloca nell’ambito squisitamente peculiare al restauro d’arte, ossia nell’ottica di rispettare l’originale rendendo ogni intervento di manipolazione *riconoscibile* e, soprattutto, *reversibile*. In seconda battuta fornire insieme alla suddetta documentazione i metadati descrittivi, relativi alle operazioni di trasferimento compiute, potrebbe in un futuro prossimo permetterci di attenuare o superare, in un’ottica di *Digital sustainability*³⁸, il problema, per ora cogente, dell’obsolescenza dei formati e dei sistemi proprietari che li leggono.

*Poetica degli extra*³⁹

Il quarto punto è un invito a sfruttare i contenuti extra del DVD non come un ricettacolo di amenità, ma per elaborare una “poetica degli extra” atta a riproporre dei contenuti filmici che non avrebbero altrimenti nessuna speranza di essere riproposti alla visione del pubblico. Nel corso di un workshop sulle “edizioni critiche in DVD” organizzato a Gradisca (Gorizia) nell’ambito della quarta edizione di MAGIS - International Film Studies Spring School (2007), Jürgen Keiper e Hans-Michael Bock hanno osservato che i cosiddetti “film perduti” sarebbero dei candidati ideali per essere resuscitati in forma digitale, sebbene questo remi contro la dura legge del mercato⁴⁰. Parimenti il film “lirico” composto da frammenti di magazzino cinetecario privi di un’attribuzione certa, sulla scia dei lavori di Peter Delpet e Peter Kubelka, potrebbe essere un ottimo candidato per trasformare il ripostiglio del DVD in un sontuoso *boudoir*.

Rendere il DVD citabile

Ancora Hans-Michael Bock e Jürgen Keiper hanno osservato che si potrebbe conferire al DVD lo status di referenza citabile in una pubblicazione, semplicemente adottando dei sistemi di catalogazione correntemente in uso, come l’ISAN (International Standard Audiovisual Number). Si tratta di un numero progressivo e universale. Questo permetterebbe di superare una ritrosia e una mancanza di chiarezza tuttora latente nella disciplina cinematografica, in quanto sintomo di un certo disagio: nei libri e nelle pubblicazioni quando uno studioso, un critico, parlano di un film, ebbene di che cosa stanno parlando: di un film visto al cinema? In VHS? In televisione? In DVD? “Scaricato” (ahinoi) da internet?

Non abbiamo volutamente scoperchiato un vaso di Pandora: il problema della longevità della memoria digitale racchiusa nel DVD⁴¹. Evidentemente è un problema complesso che richiederebbe un altro tipo di trattazione. Ci limitiamo ad insistere sul discorso che se fosse adottato uno standard descrittivo (*For didactical purposes*) da parte del DVD Forum («an international association of hardware manufacturers, software firms, content providers and other users of Digital Versatile Discs», recita il sito internet di riferimento)⁴² basato (almeno) sui punti della documentazione del trasferimento da analogico a digitale e della citabilità, questo, fornendo informazioni chiare e utili per tutti, conferirebbe a questi artefatti un minimo di dignità storica, sottraendoli all’erosione della sfera del potere economico in cui attualmente fluttuano. L’Österreichisches Filmmuseum di Vienna ha recentemente promosso una serie di edizioni di film muti, presenti nel proprio patrimonio, progettata in vista di un avanzamento della disciplina storiografica. Paolo Caneppele, responsabile del progetto, ha esposto le motivazioni alla base dell’edizione in DVD di *Blind Husbands* (Eric von Stroheim, 1919) consistenti nel dare priorità e impulso alla ricerca piuttosto che investire tempo e soldi cimentandosi nell’impresa di «an idealistic and often unnecessary “reconstruction”»⁴³. Indubbiamente Caneppele tocca un argomento importante: gli editori devono, o meno, contribuire all’avanzamento della conoscenza storiografica, e secondo quale modalità (storico-critica, o strategicamente economica)? Sarebbe certamente auspicabile una politica di finanziamento atta a indirizzare gli istituti cinetecari FIAF (o meno) a rendere sistematicamente disponibile su supporto digitale una parte del loro patrimonio sommerso. Sarebbe parimenti auspicabile la diffusione di film muti poco conosciuti e studiati in DVD settati sul codice regionale “0”. Oltretutto, lamenta Jan-Christopher Horak, l’attuale forma dell’edizione in DVD, in preda alla logica mercantile, rischia persino di produrre un certo “detrimento” nei contenuti delle pubblicazioni scientifiche, dato il nesso sostanziale tra disciplina, didattica e uso dei DVD a supporto dello studio e delle lezioni frontali⁴⁴.

In una situazione come quella qui descritta non è difficile preconizzare uno scenario futuro che vedrà il digitale prendere piede in internet per tutto quello che riguarda la dimensione non-commerciale della storia del cinema. Forse, in questo scenario, vedremo il DVD (nella sua versione “aumentata” in Blu-ray) sopravvivere ancora, come edizione di ricerca e di lusso: *edizione critica de luxe*⁴⁵. Si sa: l'unicità è lussuosa. E il mercato del lusso è sempre florido. Personalmente, ci auguriamo il compromesso. Come ha indicato Christopher Wahl si potrebbe pensare ad esempio a un' *edizione critica a basso costo*⁴⁶. La formula, lo diciamo senza ironia, ci suscita simpatia. Ma il nostro contributo si colloca un passo indietro rispetto al problema di progettare l'edizione DVD *storico-critica*. Per il momento ci accontenteremmo, semplicemente, di un' *editoria* del DVD per il cinema muto che fosse tale. Altrimenti a questo nuovo Golem (parola ebraica che significa *materia informe*), a patto che non si ribelli, spetta il destino del suo predecessore praghese: il nulla.

Desidero ringraziare vivamente Michele Canosa che ha letto e commentato la prima versione di questo saggio, fornendo generosamente vari spunti e suggerimenti. Un ringraziamento è dovuto inoltre a Rinaldo Censi, Giulio Bursi, e Valentina Re.

note

01 Umberto Eco, *Il tempo dell'arte*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, p. 119.

02 Cfr. il primo paragrafo (“Pre-Post Performance”) del saggio di Patrick Coppock, Nicola Bigi, *I segni intorno al testo. I DVD di «Paz!» e di «Santa Maradona»*, in Nicola Dusi, Lucio Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, pp. 335-353.

03 Cfr. Leonardo Quaresima, “Version multiple/Doublage?”, in Leonardo Quaresima, Francesco Pitassio (a cura di), *Cinéma & Cie, Multiple and Multiple-language Versions III/Versions multiples III*, n. 7, autunno 2005, pp. 13-28.

04 «I think, is that the DVD [...] represents a kind of self-deconstruction of the art of film, and that the DVD-created audience, now empowered to take apart and put together these visual artifacts according to the whim of the individual user, will not feel the awe I felt in a movie theater». Terrence Rafferty, “Everybody Gets a Cut”, in *The New York Times Magazine*, n. 58, 4 maggio 2003, pp. 60-61; ora in: Noël Carroll, Jinhee Choi (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Blackwell, Malden MA-Oxford-Carlton 2006, p. 47.

05 «What gets lost in this brave new world of DVDs is in fact the cinema as a social space. Home theaters, rather than neighborhood theaters, dominate

film consumption. As a matter of time shifting, audiences are increasingly atomized, their experience of media fragmented, without the ability to participate in the creation of a public film culture». Jan-Christopher Horak, *Old Media Become New Media: The Metamorphoses of Historical Films in the Age of Their Digital Dissemination*, in Martin Loiperdinger (ed.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2003, p. 19.

06 Cfr. Michele Canosa, *Visione mirabile, e critica*, dattiloscritto, 2007. Originale messomi a disposizione dall'autore. La traduzione inglese (*'Mirabile Visione', and Critical Vision*) è disponibile ora in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Critical Editions of Film. Film Tradition, Film Transcription in the Digital Era*, Campanotto, Udine 2008, pp. 81-94; qui (p. 86) si legge: «If we put a film on DVD (or other medium), what we obtain is not “another film” (as the intransigent cinephiles would like to believe), but a deduction or a textual quotation of that film».

07 Cfr. André Gaudreault, *Cinema delle origini o della “cinematografia-attrazione”*, Il Castoro, Milano 2004.

08 Cfr. Leonardo Quaresima, “Effetto diorama. Sulla nozione di testo nel cinema delle origini. Una nota”, in *Cinema & Cinema*, n. 63, 1992; ora in Simone Venturini (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto, Udine 2006, pp. 133-137.

09 Kevin Brownlow nell'articolo “Film muti. Qual era la velocità giusta?” (ed. or.: “Silent Films, What was the right speed?”, in *Sight and Sound*, estate 1980), in *Griffithiana*, n. 26-27, novembre 1986, pp. 71-76, ha rilevato, per un totale di 24 film di datazione compresa tra il 1919 ed il 1928, una variazione

di velocità oscillante tra 18 e 24 fotogrammi al secondo per film. La velocità dei film inoltre variava da rullo a rullo secondo le indicazioni contenute in appositi fogli indirizzati al proiezionista. Dunque: si andava a occhio. L'argomento non è ozioso. Lo stesso Brownlow indica come nel cinema muto una calcolata discrepanza tra velocità di proiezione e di ripresa costituisse una parte attiva del peculiare corredo espressivo di questa forma d'arte ed industria.

10 Cfr. Michele Canosa, *'Mirabile Visione', and Critical Vision*, cit.

11 Cfr. Andrea Carlino, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1994.

12 Osservazione già avanzata da Antonio Costa nel suo intervento *Perché non possiamo non dirci post-analitici* in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *La post-analisi*, Kaplan, Torino 2005, p. 29.

13 Cfr. Kurt Vonnegut, *Ghiaccio nove*, Feltrinelli, Milano 2008 (ed. or.: *Cat's Cradle*, 1963).

14 Jan-Christopher Horak, *Old Media Become New Media: The Metamorphoses of Historical Films in the Age of Their Digital Dissemination*, cit., pp. 20-21.

15 Coppock e Bigi commentano le strategie promozionali del film contemporaneo in rapporto al DVD come segue: «Il film esce dalla sala per appropriarsi di spazi in cui può mutare e arricchirsi». Fortunatamente, questo Blob non ci riguarda. Patrick Coppock, Nicola Bigi, *I segni intorno al testo. I DVD di «Paz!» e di «Santa Maradona»*, cit., p. 351.

16 Jan-Christopher Horak, *Old Media Become New Media: The Metamorphoses of Historical Films in the Age of Their Digital Dissemination*, cit., p. 21.

17 Armando Petrucci, *Prima lezione di paleografia*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 125.

18 Cfr. Peter Dean, "Add-Ons or Bygones?", in *Convergence*, vol. 13, n. 2, 2007, pp. 119-128.

19 Cfr. Diane Garrett, "DVD Sales: They're Down But Not Out", in *Variety*, vol. 2, n. 411, 2008, p. 45.

20 Sul fenomeno della "convergenza tecnologica" rimando al celebre studio di Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007 (ed. or.: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006).

21 Nel momento in cui scriviamo sono disponibili circa 570 titoli di film muti in DVD, 13 serials (da *The Adventures of Tarzan*, 1921-22, a *Woman in Grey*, 1920), e 111 cofanetti antologici o miscelanei. Dati che abbiamo desunto dalla consultazione del sito internet curato da Carl Bennett, *Silent Era*. Cfr. <http://www.silentera.com/index.html>.

22 Cfr. Bradley Schauer, "The Criterion Collection in the New Home Video Market: An Interview with Susan Arosteguy", in *The Velvet Light Trap*, n. 56, autunno 2005, pp. 32-35; vedi pure: Robert Fischer, "The Criterion Collection: DVD Editions or Cinephiles", in Martin Loiperdinger (ed.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*, cit., pp. 99-108.

23 Vedi Paolo Cherchi Usai, *La cineteca di Babele*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, vol. V, p. 1045.

24 Cfr. l'osservazione di Martin Koerber in *Inside and Outside the Bubble: Archival Standards and the DVD Market*, in Martin Loiperdinger (ed.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*, cit., pp. 34-37.

25 Del resto l'ultimo Manifesto FIAF ha stabilito che il nuovo slogan dei "federati" sarà: «Don't Throw Film Away» (che sostituisce il precedente «Nitrate Won't Wait»); e si aggiunge: «The members of FIAF are determined to continue to acquire film and preserve it as film». AAVV, "Don't Throw Film Away. The FIAF 70th Anniversary Manifesto", in *Journal of Film Preservation*, n. 77-78, ottobre 2008, p. 6. Corsivo nostro.

26 Per un approfondimento rimandiamo a Dylan Cave, "Born Digital – Raides an Orphan? Acquiring Digital Media through an Analog Paradigm", in *The Moving Image*, vol. 8, n. 1, primavera 2008, pp. 1-13. Vedi pure Paolo Cherchi Usai, *Death of Cinema*, BFI, London 2001.

27 Paul Brown, "Ancient Egypt Provides Key To Storing Nuclear Heritage", in [guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), <http://www.guardian.co.uk/environment/2005/aug/09/energy.nuclearindustry>, 9 agosto 2005.

28 L'orizzonte d'attesa del Museo non è da confondersi con una certa "logica museale" che pertiene invece a questioni di bottega politica.

29 Herald Pulch, *Some Passing Remarks on Celluloid Going Digital*, in Martin Loiperdinger (ed.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*, cit., pp. 37-38.

- 30 Donald Norman, "DVD Menu Design: The Failures of Web Design Recreated Yet Again" in *jnd.org*, http://www.jnd.org/dn.mss/DVD_menu_design.html, 17 dicembre 2001.
- 31 *Ibidem*.
- 32 Cfr. <http://www.w3.org/WAI>.
- 33 Cfr. Jakob Nielsen, Robert Mack, *Usability Inspection Methods*, Wiley, New York 1994.
- 34 Guy Wood-Bradley, Malcolm Campbell, "The Degree of Usability from Selected DVD Menus and Their Navigational Systems", in *Lecture Notes in Computer Science*, vol. 3101, 2004, p. 548.
- 35 Martin Koerber, *Inside and Outside the Bubble: Archival Standards and the DVD Market*, cit., p. 34.
- 36 Nathan Carroll osserva che riguardo alla *digital restoration* d'archivio filmografico si potrebbe parlare, invece che di *director's cut*, di un *archival cut*. Il suo articolo mette inoltre a confronto alcuni esempi di documentazione sulle operazioni di riversamento prodotti da alcuni DVD in commercio. Nathan Carroll, "Unwrapping Archives: DVD Restorations Demonstrations and the Marketing of Authenticity", in *The Velvet Light Trap*, n. 56, autunno 2005, p. 20.
- 37 Michele Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Teorie, strumenti, memorie*, cit., p. 1086.
- 38 Cfr. Kevin Bradley, "Defining Digital Sustainability", in *Library Trends*, vol. 56, n. 1, estate 2007, pp. 148-163. Confronta con: Adrienne Muir, "Legal Deposit and Preservation of Digital Publications: A Review of Research and Development Activity", in *Journal of Documentation*, vol. 57, n. 5, settembre 2001, pp. 652-682. Per una breve introduzione ai "metadati descrittivi" cfr. John Maxymuk, "Preservation and Metadata", in *The Bottom Line: Managing Library Finances*, vol. 18, n. 3, 2005, pp. 146-148.
- 39 Riprendiamo una suggestione lanciata da Noël Simsolo nel corso di un'intervista con Olivier Gonord in *DVDclassik.com* (http://www.DVDclassik.com/Critiques/interview_simsolo.htm) e già esposta in un nostro precedente articolo: Davide Gherardi, "Il cinema è il cinema. Il DVD è il DVD", in *Cinergie*, n. 13, marzo 2007, pp. 59-60.
- 40 Jürgen Keiper, Hans-Michael Bock, *Critical DVD-Editions*, in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Critical Editions of Film*, cit., p. 71.
- 41 Sul problema più vasto della rapida obsolescenza dei supporti tecnologici, in un'ottica di preservazione, rimandiamo a Carey Stumm, "Preservation of Electronic Media in Libraries, Museum, and Archives", in *The Moving Image*, vol. 4, n. 2, autunno 2004, pp. 38-63.
- 42 Cfr. <http://www.DVDforum.org/forum.shtml>.
- 43 Paolo Caneppele, *On the Lack of a Culture of Fragments*, in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Critical Editions of Film*, cit., p. 42.
- 44 Cfr. Jan-Christopher Horak, *Old Media Become New Media: The Metamorphoses of Historical Films in the Age of Their Digital Dissemination*, cit.
- 45 Nel più volte citato volume a cura di Giulio Bursi e Simone Venturini, *Critical Editions of Film*, si affronta il problema dell'edizione critica del film in DVD, e alcuni contributi (cfr. in particolare M. Canosa) elaborano un possibile modello di riferimento. Si veda inoltre lo speciale "DVD ed edizioni critiche", curato da Giulio Bursi per la rivista *Cinergie*, n. 13, marzo 2007, pp. 50-62.
- 46 Cfr. Christopher Wahl, *Film Versions and Critical Editions: Publishing for the Community of Film Scholars*, in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Critical Editions of Film*, cit., p. 78.

indice iconografico

(29) Mappa del menu di navigazione di un DVD.

(30) Johann Remmelin, "Pinax microcosmographicus" (*Flap Anatomy*), Amsterdam, Ex typographia Pauli Matthiae 1667. Collezione della National Library of Medicine, Bethesda (MD), USA.