

DELLA “COLLEZIONE CINEMATOGRAFICA”. QUALCHE TRACCIA PER LA SUA CARTA DI IDENTITÀ

Donata Pesenti Campagnoni

È il 1898 quando il fotografo e operatore cinematografico Boleslas Matuszewski pubblica i due testi che oggi si possono considerare l'atto ufficiale di nascita di quel luogo destinato a conservare la memoria del cinema: la cineteca. La più nota proiezione pubblica tra le numerose che avevano segnato l'avvio ufficiale della storia del cinema (in questo caso, a pagamento) era avvenuta il 28 dicembre 1895, al Grand Café di Parigi. E poco più di due anni dopo Matuszewski si lancia nell'impresa coraggiosa di far uscire nel marzo un piccolo opuscolo intitolato *Une Nouvelle Source de l'Histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique)*, che riedita a sue spese in una nuova veste nell'aprile, e nell'agosto, il più corposo *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, ripubblicato in un'edizione parzialmente modificata nell'ottobre dello stesso anno¹. Avremo occasione di analizzarli meglio nelle prossime pagine ma non si può fare a meno di notare subito che una parola ritorna nei testi. È «collection»: la troviamo 13 volte. Quasi fosse inevitabile, il primo progetto di cineteca si associa all'idea di «collezione». Il richiamo al termine (in parte mutuato dall'ambito fotografico) colpisce a un primo sguardo per l'uso e il significato circostanziato; ma, a ben guardare, tradisce anche valenze semantiche incerte che evocano indifferentemente un Museo, una Biblioteca o un Archivio. In breve, siamo lontani dall'individuare con una precisa carta d'identità una collezione di quell'arte nascente, ancora senza nome²; è solo l'inizio di un percorso che definirà a poco a poco le prerogative di una collezione cinematografica. Così come, del resto, vi sono alcuni «caratteri distintivi» che contraddistinguono una collezione d'arte (attenzione, non privata!): secondo Krzysztof Pomian gli oggetti che la compongono devono essere «temporaneamente o definitivamente, posti al di fuori del circuito delle attività economiche»; «sottoposti a una particolare protezione»; «esposti in un ambiente chiuso adibito esclusivamente a questa funzione»³. Non sono «caratteri distintivi» che connotano da sempre le collezioni d'arte; al contrario, rappresentano il frutto di una lunga storia che ne ha visto la formazione fin dai tempi antichi

1 B. Matuszewski, *Une Nouvelle Source de l'Histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Imprimerie Noizette et Cie, Paris 1898; B. Matuszewski, *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Imprimerie Noizette et Cie, Paris 1898. I due testi integrali sono pubblicati in M. Mazaraki (a cura di), *Boleslas Matuszewski, Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire. La Photographie animée*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, La Cinémathèque française, Paris 2006.

2 Matuszewski usa sia la locuzione «Photographie animée», sia il termine «Cinématographie» ma afferma anche che la parola esatta dovrebbe essere «Projection chronophotographique».

3 K. Pomian, *Collezionisti. Amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, il Saggiatore, Milano 2007, p. 349.

senza tuttavia un nome che le definisse in quanto tali, spesso senza un'adeguata tutela e un luogo adibito alla loro esposizione. In origine slegata dall'ambito artistico, come vedremo la parola collezione incomincerà a essere collegata al mondo dell'arte in un'epoca tarda, a diffondersi a poco a poco e, da un certo momento in avanti, s'imporrà fino a connotare, appunto, una collezione d'arte con alcuni «caratteri distintivi».

In ambito cinematografico, invece, il termine collezione segna tutta la storia della memoria del cinema; Matuszewski ne è la prova lampante. Cambia però l'identità degli oggetti collezionati, i film, di cui si rivendica in origine, e per molti anni successivi, la natura di «documento storico» per acquisire a poco a poco quella di «opera d'arte». E cambia il soggetto che dà vita e senso alla collezione, quando il film esce dal circuito commerciale; analogamente al suo destinatario. Perché, se in origine si afferma soprattutto in una sfera privata, con il passare del tempo (e il benessere sempre incerto dell'industria del cinema) si allarga a una dimensione pubblica, diventa un patrimonio condiviso dalla collettività, conservato e tutelato in luoghi appositi, le cineteche e i musei del cinema.

Collezione: una parola dalle origini inaspettate

Partiamo dalle origini. Quando nasce la parola «collezione» e come, perché nasce? Qual è la sua storia? Non sono così immediati i dati che rispondono a queste domande ma si sa, senza esitazione di sorta, che la sua etimologia la collega al mondo antico. La parola «collezione» trae infatti origine dal latino *collectio-onis*, che a sua volta deriva dal verbo *colligere* (composto da *con-* e *legere*, cogliere), in italiano, «raccoliere». L'etimologia della parola suggerisce quindi l'idea che il suo senso generale corrisponda a quello di «raccoliere insieme»; l'oggetto raccolto – concreto o metaforico – varia nel corso del tempo dando così alla parola significati e connotazioni diverse secondo l'uso che se ne fa, il contesto in cui appaiono; gli esempi che seguono, seppur limitati, ne sono una prima testimonianza. Il *Vocabolario della Crusca* ci dice poi che nella lingua italiana «la voce e il senso sono stati suggeriti dal francese Collection (nel sec. XIV “riunione”; nel 1680 “collezione”)». E andando a curiosare alla voce «Collection» del *Trésor de la Langue Française* scopriamo che il termine compare appunto verso il 1300, in un'accezione assai lontana da quella prevalente oggi, mutuata da un uso specifico attestato nel tardo latino che si riferiva all'ambito medico. Il termine indicava infatti un «amas de pus», ovvero un «accumulo di pus»; a distanza di oltre tre secoli, il medico, letterato e scienziato italiano Francesco Redi (1626-1698) farà un uso analogo parlando di «collezione o intasamento di materia nella parte convessa del fegato»⁴. Altre testimonianze raccontano però che nel Trecento la parola «collezione» aveva già una più ampia ricchezza semantica. Così in Francia la traduzione dell'*Etica nicomachea* di Aristotele fatta intorno al 1370 dal filosofo, matematico e teologo Nicole Oresme (1320-1382) riporta la parola con un significato che si riferisce all'azione del raccogliere

4 «Collezione», *Vocabolario della Crusca*: <https://www.gdli.it>, ultima consultazione dicembre 2025.

la frutta: «c'est a savoir en autompne; car en cel temps y peuvent il miex vaquier et euls reposer entre la colleccion des fruis passés et le labour pour les fruis a venir»⁵. Indica invece una “raccolta di persone” il termine utilizzato nello stesso periodo in Italia; come si desume da *Ottimo Commento alla Commedia* lasciato nel 1334 da un anonimo esegeta noto con la qualifica di Ottimo: «Cittade è uno tutto ch'è collezione di cittadini, e li cittadini sono particolare schiatte»⁶.

Un altro significato testimoniato all'epoca definisce come «collezione» una «raccolta di scritti su un determinato argomento; raccolta di libri». Sarà un uso destinato a rimanere nel tempo, talvolta anche con il significato specifico di «Raccolta dei Quattro Vangeli» (XIV e XV secolo) o con quello più allargato implicito nel titolo dell'opera in cui il fiorentino Agnolo Torini (1315?-1398) rielabora molte fonti bibliche, patristiche e medievali: *Brieve collezione della miseria della umana condizione*⁷. Ancora nella seconda metà del Settecento questa stessa accezione caratterizzerà spesso il francese «collection» quando viene usato nelle voci dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*⁸ che tuttavia, va notato, non gliene dedica una specifica. Ma nell'opera di Diderot e D'Alembert «collection» può altresì indicare una raccolta di decreti e, più in generale, di atti legislativi rifacendosi a un uso già attestato in epoche e fonti più antiche e tramandato nel tempo⁹.

Hanno invece a che fare con la sfera del pensiero due dei quattro significati attribuiti nello stesso periodo all'inglese «Collection» dal *Samuel Johnson's Dictionary* (1773). Il loro senso, non immediato per il lettore odierno, richiama i percorsi dell'agire psichico, emotivo e racchiude un valore simbolico di altri tempi che richiede una profonda conoscenza del contesto in cui sono usati e del pensiero di chi vi fa ricorso. Il primo significato della parola indica «The act of deducing consequences; ratiocination; discourse». Il Dizionario lo dà come già poco utilizzato all'epoca e riporta fonti risalenti agli inizi del XVII secolo; è il caso di una citazione tratta da *Of the Progress of the Soul: The Second Anniversary* (1612), uno dei due poemetti scritti dal poeta e predicatore inglese John Donne (1572-1631) per commemorare la giovane Elizabeth: «Thou shalt not peep thro' lettices of eyes, / Nor hear thro' labyrinths of ears, / nor learn By circuit or *collections* to discern»¹⁰. Il secondo

5 «E' cioè in autunno; perché in quel periodo possono essere più liberi e riposarsi tra la raccolta dei frutti finiti e le fatiche per i frutti a venire» [traduzione di Laura Tortonese], N. Oresme, *Ethiques*, libro VIII, 13, a cura di A. D. Menut, in «Collection», *Trésor de la Langue Française* (<http://atilf.atilf.fr/>), p. 433.

6 «Collezione», *Vocabolario della Crusca*, cit.

7 Si veda *Tesoro della lingua italiana delle Origini* (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>). Nel *Proemio* dell'opera di Agnolo Torini la parola ritorna con lo stesso senso: «E brevissimo e superficialmente – però che più innanzi non mi presta lo 'ngegno – di ciascuna toccando, conchiuderemo questa nostra collezione, la quale, invocato il nome di Dio, con reverenzia sottometto alla correzzione de' più savi» (A. Torini, *Brieve collezione della miseria della umana condizione*, *Proemio*, 1363-1374, p. 230). Si veda inoltre: I. Hijmans-Tromp (a cura di), *Vita e opere di Agnolo Torini*, Universitaire Pers, Leiden 1957, pp. 221-325.

8 Si veda a questo proposito un passaggio del *Tome III*: «malheureusement on est peu d'accord sur l'authenticité des livres qui composent ces collections» (p. 342 ed.).

9 «Le code théodofien n'étoit proprement qu'une collection des confitutions des empereurs», ancora nel *Tome III* (p. 579).

10 «Non devi sbirciare attraverso le grate degli occhi, né ascoltare attraverso i labirinti delle orecchie, né imparare a discernere attraverso vie traverse o raccolte di informazioni» [traduzione di Marina Bonifetto].

significato rimanda invece a «A corollary; a conseqtary deduced from premises; deduction; consequence». Tra i vari esempi compare un richiamo a *Cymbeline* di William Shakespeare, che alla fine del Quinto Atto fa raccontare a Postumo Leonato la visione contemplata nel sonno e il ritrovamento, al risveglio, di un foglio sul petto: il suo contenuto «is so from sense in hardness, that I can / Make no collection of it» (tradotto in italiano: «è così privo di senso / che non riesco a trarne alcuna conclusione»)¹¹. Del tutto lontano dall'idea di «raccolta», il termine restituisce un significato allora ancora in uso ma destinato a diventare obsoleto nell'arco di poco tempo.

A distanza di secoli dal *Samuel Johnson's Dictionary*, il moderno *Oxford English Dictionary* elenca sotto «Collection» ben 33 significati: 12 dei quali hanno un'origine indo-europea/italica e sono in linea con quelli già visti in precedenza e altri 21 corrispondono a parole composte di origine inglese. L'analisi della parola è ricca e complessa, impossibile da riassumere in poche righe. È però interessante notare che le fonti che testimoniano un uso di «collection» con il significato specifico di «scientific specimens, objects of interest, works of art, etc.» sono attestate a partire dal 1681 nel caso delle collezioni scientifiche¹² e dal 1705 in quello delle collezioni di Antichità¹³; ciò detto, aggiungiamo noi, il termine era già comparso nel 1656 quando John Tradescant pubblica a Londra il catalogo delle collezioni di famiglia *Musæum Tradescantianum: or a Collection of Rarities. Preserved at South-Lambeth neer London* che avrebbe fortemente contribuito alla nascita di uno dei più antichi musei, l'inglese Ashmolean Museum.

Nel 1680 la parola era comparsa anche in Francia con il semplice significato di «recueil» tra le voci del *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise...* di Pierre Richelet¹⁴ (avrebbe acquisito, a quanto sembra, il senso più preciso di «réunion d'objets d'art» solo nel 1755)¹⁵. Mentre qualche anno prima, in Italia, nel *Diario di Francia dell'anno 1668* Lorenzo Magalotti (1636-1712) riportava a Cosimo de' Medici la cronaca dettagliata del suo viaggio nella terra del Re Sole fermandosi a lungo sulla descrizione delle sue raccolte, degli studioli di medaglie, dei cammei, delle pergamene, degli innumerevoli volumi: una preziosa testimonianza delle forme e delle tendenze del collezionismo dell'epoca. Ma la parola «Collezione» non compare mai, il suo vocabolario prevede solo il termine «Raccolta». La prima fonte della parola intesa

11 William Shakespeare, *Cimbelino*, trad. it. a cura di P. Boitani, Feltrinelli, Milano 2014, p. 282.

12 Si veda per quel che riguarda il 1681: «I had not leisure... to view your rare collection of plants» in E. Lankester (a cura di), *The Correspondence of John Ray*, Ray Society, London, 1848, p. 130.

13 Si veda per quel che riguarda il 1705: «Vast Collections of all Kinds of Antiquities» in J. Addison, *Remarks on Several Parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*, «Preface», Jacob Tonson, London 1705, s.p.

14 P. Richelet, *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise: ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes. Avec les termes les plus connus des arts et des sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs*, J. Widerhold, Genève, 1680-1688. 2 vol., 1. A - L. - 1680 ; 2. M - Z. - 1688. Citato nella voce «Collection» del *Trésor de la Langue Française*.

15 Prévost (Antoine François d'Exiles, dit l'abbé), *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Nouv. éd. considérablement augm., Didot, Paris 1755. 2 vol. (1re éd.: 1750), citato nella voce «Collection» del *Trésor de la Langue Française*.

come «Raccolta di oggetti della stessa specie aventi un valore intrinseco, o che rivestono un interesse storico, artistico, scientifico» riportata dal *Vocabolario della Crusca* si riferisce del resto a un uso fatto da Scipione Maffei (1675-1755) intorno al 1730: «Nell'ampia e nobile collezione d'opere architettoniche fatta di fresco dal Fischers, affermasi che l'Anfiteatro di Tarracona conteneva ottantamila uomini». Non si può escludere con ciò che vi siano fonti precedenti ma al momento non se ne sono identificate.

Da questi frammentari cenni storici è quindi possibile avere un'idea di come la parola «collezione», oggi scontata nel significato che ne traduce la centralità in campo artistico, abbia avuto un lungo e ondivago percorso storico. Si può pensare allora che il cinema l'ha ereditata nel senso oramai prevalente? In parte, sì, in parte, no. Anche in campo cinematografico la storia di questo termine così denso di significato non è lineare perché riflette un processo di riconoscimento esitante della Settima Arte: sarà dapprima una sorta di pacifico strumento di battaglia di una “fotografia animata” che vuole affermarsi ed essere tramandata come memoria storica per poi diventare il simbolo di un cinema finalmente accreditato come l'arte del ventesimo secolo.

1898: “Dare una finalit  di interesse generale a una collezione di documenti cinematografici”

È il 1894 quando Léon Vidal, fotografo, professore di fotografia all' cole des arts d coratifs e direttore della rivista “Le Moniteur de la Photographie”, propone un *Projet d'organisations en France d'un Service d'Archives Photographiques Documentaires*, fondamento concettuale del Musée des Photographies Documentaires de Paris. È giunto oramai il tempo di creare «des collections de documents photographiques» da arricchire nel corso del tempo, catalogare e conservare in un luogo specifico: il Museo aprir  di l  a poco ma avr  vita breve (chiude nel 1907)¹⁶. Il suo progetto sembra per  abbia ispirato Boleslas Matuszewski, primo grande protagonista – come si   anticipato – della storia della memoria del cinema¹⁷. Balza agli onori della cronaca nel gennaio del 1898 quando, nel clima di accese polemiche tra potenze dell'Intesa e della Triplice Alleanza, una sua ripresa consente di smentire un'accusa fatta circolare (a quanto pare) da Otto von Bismarck e riportata sulla stampa tedesca: nell'accogliere lo zar il presidente francese François-Félix Faure avrebbe evitato di scoprirsi il capo davanti alla bandiera russa. L'accusa   falsa, in realt . E lo dimostrano i fotogrammi girati da Matuszewski che, poco dopo, pubblica *Une Nouvelle Source de l'Histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique)*, subito seguito da *La Photographie animée, ce qu'elle*

16 L. Vidal, *Projet d'organisation en France d'un service d'archives photographiques documentaires*, Association Française pour l'avancement des sciences, 1894, conférences de Paris, 23, compte rendu de la 23e session, 1894, pp. 22-23.

17 Su Boleslas Matuszewski si veda in particolare M. Mazaraki, *Boleslas Matuszewski: photographe et opérateur de cinéma*, in “1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze”, n. 44, 2004, pp. 47-65; M. Mazaraki (a cura di), *Boleslas Matuszewski*, cit.

est, ce qu'elle doit être. Il presupposto (ma altresì obiettivo culturale) che fonda le tesi e le proposte delle due pubblicazioni è dichiarato fin dal titolo della prima: la fotografia animata è «una nuova fonte della storia» da salvaguardare in un apposito «deposito di cinematografia storica» che ne garantisca la tutela e la classificazione; analogamente, precisa, a quanto si fa nei musei e nelle biblioteche per le «estampes, médailles, poteries à dessins, sculptures, etc. etc.»¹⁸. Vuole partire dalla sua esperienza personale, dare «une destination d'intérêt général à une collection de documents cinématographiques recueillis dans des circonstances toutes particulières»¹⁹. Nobilita dunque la parola collezione, elevandola da un piano privato a uno pubblico: la sua collezione non deve rimanere nelle pareti domestiche, ma parlare al mondo, essere alla portata di tutti, ampliarsi sempre più, affiancare alle «tranches de vie drôle» le «tranches de vie publique et nationale» per dare uno *status* alla neonata fotografia animata, farla diventare un «procédé agréable pour l'étude du passé» e un «procédé d'enseignement singulièrement efficace»²⁰. Per quanto la si possa arricchire, la «collection de documents cinématographiques» non può essere un potenziale catalogo completo del mondo e della sua storia; Matuszewski sa che l'obiettivo può «s'emparer non de tout ce qui est, mais de tout ce qui peut se saisir»²¹. Quanto al deposito in cui conservarla, ritiene più utile avere «centres cinématographiques dans chacun desquels seraient réunis les épreuves se rapportant à un même objet»²² per i frequentatori: secondo lui «une collection générale de Chronophotographie» avrebbe riservato loro un «intérêt un peu vague» rispetto a quello di una specifica collezione²³. La vita ordinaria di questo Deposito doveva essere regolata dalle pratiche consuete di qualsiasi archivio: acquisire, classificare e catalogare «toutes les épreuves sérieuses... envoyées, que ce soient des positifs ou des négatifs»; da quest'ultime, realizzare le copie positive da mettere, «dans la mesure qui conviendrait, à la disposition de la clientèle», eventualmente da proiettare, quando richieste, in un apposito «local de projections»²⁴. E per incrementare «plusieurs fonds de chronophotographies documentaires» Matuszewski prevede l'«obligation du *Dépôt légal*» dei film realizzati dagli operatori²⁵.

La sua visione è dunque molto lucida. Tra le righe si nota tuttavia ancora una certa genericità. Pur rifacendosi a Vidal, l'intuizione lungimirante di Matuszewski è in effetti priva di modelli di riferimento consolidati che gli consentano di identificare il luogo della memoria più adatto a conservare la nuova fonte della storia: la collezione cronofotografica può trovare indifferentemente posto in «une section de Musée, un rayon de Bibliothèque, une armoire d'Archives»²⁶. Anche se, quando cita la sua collezione, precisa che è composta da

18 M. Mazaraki (a cura di), *Boleslas Matuszewski, Une Nouvelle Source de l'Histoire*, cit., p. 6.

19 Ivi, p. 5.

20 Ivi, pp. 6-7.

21 Ivi, pp. 7-8.

22 M. Mazaraki (a cura di), *Boleslas Matuszewski, La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, cit., p. 55.

23 Ivi, p. 56.

24 Ivi, pp. 57-58.

25 Ivi, pp. 59-60.

26 M. Mazaraki (a cura di), *Boleslas Matuszewski, Une Nouvelle Source de l'Histoire*, cit., p. 10.

«séries méthodiquement établies de scènes historiques, militaires, scientifiques, industrielles et artistiques»²⁷, quasi fossero serie archivistiche. Forse non è un caso. Matuszewski rivendica per la fotografia animata la natura di documento storico e non di una nuova forma d'arte. E per questa ragione l'idea di collezione su cui si basa il suo progetto si nutre di riferimenti lontani dai criteri del mondo artistico. Al tempo stesso, però, è ancora inconsapevole del fatto che l'unicità del nuovo documento impone un'idea diversa di archivio. Non siamo più in presenza del consueto luogo di raccolta di un insieme di fondi: sta per nascere un nuovo modello di archivio, destinato alle nascenti collezioni di fotografia animata, che lo avvicina alla biblioteca e al museo. Ma non è né una biblioteca, né un museo, né il consueto archivio. È il nuovo Archivio cinematografico.

La proposta di Matuszewski cadrà nel vuoto; il suo progetto sarà riscoperto solo nel 1955, anno in cui nasce a Varsavia la Cineteca polacca e, per l'occasione, si tiene il Congresso della FIAF-Fédération Internationale des Archives du Film. In quel lungo intervallo di tempo, però, si sarebbe condotta una vera e propria battaglia per legittimare il cinema come fonte di storia e come nuova forma d'arte cui garantire una memoria; una battaglia a colpi di appelli per la creazione di collezioni pubbliche di film (e di tutto ciò che vi è legato) da conservare in appositi archivi o musei del cinema. Per molti anni, rimasero spesso lettera morta. Non fu il caso, fortunatamente, del progetto cui diede vita, l'11 aprile 1910, il Consiglio comunale di Bruxelles deliberando – su indicazione dello storico e archivista della Città Guillaume De Marez – il finanziamento di 2.000 franchi dell'epoca per costituire «un fonds de films cinématographiques représentant des épisodes intéressants de notre vie sociale». De Marez ne parla pochi mesi dopo nel “Congrès International des Archivistes et des Bibliothécaires”, cui partecipano i più illustri rappresentanti internazionali dei due settori: «une pareille collection présenterait, dans un avenir même rapproché de nous, un très vif intérêt», afferma con accenti orgogliosi. Per garantirne una tutela adeguata e la conservazione nel tempo, aveva lavorato con l'aiuto delle ditte parigine: i film erano stati avvolti in carta argentata, messi in scatole avviluppate a loro volta in una pellicola di sicurezza; quindi, collocati in un apposito «endroit sec et voûté, à cause de l'inflammabilité des pellicules»²⁸. Da archivista e studioso sempre desideroso di confronti, voleva sapere se all'estero vi fosse «une semblable collection» e, nel caso, conoscere con quali criteri fosse stata formata, come fosse considerata: «une annexe de musée»? O era conservata «dans un dépôt d'Archives, comme c'est le cas à Bruxelles»? Quali scelte conservative avevano preso per tutelarla? Tutte domande che riflettevano una lucidità fuori dal comune e la convinzione che il film fosse un documento storico di interesse pubblico da preservare; un documento – va sottolineato – la cui essenza era diversa da quella di un'opera d'arte.

27 M. Mazaraki (a cura di), *Boleslas Matuszewski, La Photographie animée*, cit., p. 54.

28 *Congrès International des Archivistes et des Bibliothécaires*, Bruxelles 1910, Atti pubblicati nel 1912, p. 747. Per un approfondimento sui protagonisti della storia del primo periodo dell'archivistica cinematografica si veda P. Caneppele, *Cineteche istituzionali, collezioni private: come l'archivio influenza la conservazione delle immagini*, in D. Cavallotti, D. Lotti e A. Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltemi, Milano 2021, pp. 123-136.

La scelta del Consiglio comunale di Bruxelles restò un caso poco noto, nonostante qualche eco sulla stampa anche estera. Lasciò una traccia più profonda l'istituzione a Copenaghen de Den Danske Stats Arkiv for Films og Stemmer (The Danish State's Archive for Films and Voices). Era il 9 aprile 1913, ma l'idea sembra essere nata alla fine del 1911. Il suo artefice fu il giornalista Anker Kirkeby che lavorava per il giornale "Politiken": aiutato da Ole Olsen, il maggior produttore danese, e dal fotografo di corte Peter Elfelt, donò alla Città 70 film «to form the core of a historical film museum», come scrisse in un articolo del 24 marzo²⁹. In questo modo voleva «ensure the state a cinematographical and phonographical collection»³⁰; indirettamente, anche in questo caso, le si riconosceva (e si ufficializzava sulla stampa cittadina) una nuova identità, quella di far parte del dominio pubblico.

Le esperienze di Bruxelles e di Copenaghen appaiono oggi come l'inizio di un percorso che, tra difficoltà e contraddizioni, si sarebbe poi sviluppato avendo come riferimento, di volta in volta, l'istituzione archivistica, quella museale e, più raramente, l'orizzonte bibliotecario. I tempi stavano oramai maturando e la necessità di garantire al cinema una memoria si faceva sentire anche altrove nel mondo, seppur con progetti che non si sarebbero così facilmente concretizzati. In Italia, nel giugno 1911, mentre si celebravano i cinquant'anni dell'Unità d'Italia con l'inaugurazione del Vittoriano, il giornalista cinematografico napoletano Erasmo Contreras propone la realizzazione «per iniziativa privata, e meglio se dello Stato» di un archivio cinematografico a «carattere storico, artistico, morale» che raccolga «films riproducenti dal vero tutto quanto è palpito di vita moderna d'interesse collettivo»; quello realizzato mentre si inaugurava il nuovo monumento doveva dare il via alla collezione³¹. Pochi mesi dopo, Ernesto Ovidi, direttore dell'Archivio di Stato in Roma, auspicava una Sezione Cinematografica al suo interno dove conservare «un *fondo storico* importantissimo» per il futuro, composto di «*cronache cinematografiche*», fatte «opportunamente cinematografare» da «operatori da presa-vedute, governativi»³². Le due proposte non avrebbero avuto alcun seguito. In Germania Franz Goerke, importante esponente della fotografia d'arte tedesca e direttore di Urania³³, lotta dal 1897 per sensibilizzare gli apparati pubblici sulla necessità di «a central office, a collection point, a state archive for films, in order to save them from ruin»; pensa a una legge che richieda «a copy of any scholarly, historical, or cultural film for a national archive that will be established»³⁴. Ma anche la sua battaglia sarebbe cadu-

29 Citato in E. Krohn, *The First Film Archive*, in AA. VV., *Preserve Then Show*, Danish Film Institute, Copenhagen 2002, p. 188.

30 «While speculators have been setting up new film factories and literature arguing whether film is art or non-art, a few interest men have resolutely taken the initiative to ensure the state a cinematographical and phonographical collection», in E. Krohn, *The First Film Archive*, cit., p. 190.

31 E. Contreras, *Per un archivio cinematografico*, in "Cinema", 20 giugno 1911. Citato in C. Camerini, R. Redi (a cura di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano. 1907-1920*, Marsilio, Venezia 1980, pp. 117-118.

32 Emmecci (intervista a Ernesto Ovidi), *L'Archivio Cinematografico di Stato*, in "La Vita Cinematografica", n. 18, 20 ottobre 1911, pp. 3-4.

33 La società scientifica Urania, fondata a Berlino nel 1888 e di cui Goerke fu direttore dal 1897 al 1930, offriva conferenze sulle ultime scoperte scientifiche utilizzando, quando possibile o non fossero già stati distrutti, anche i film.

34 F. Goerke, *Vorschlag zur Einrichtung eines Archive fur Kino-Films*, "Der Deutsche Kaiser im Film", Verlag

ta nel vuoto. Analogamente in Francia nel 1907 Georges Dureau aveva proposto, senza successo, di affiancare al *Service d'Archives Photographiques Documentaires* (che avrebbe chiuso di lì a poco) «la bibliothèque des films, sort de musée dans lequel viendraient se classer les bandes historiques à la disposition des consultants autorisés»³⁵. E quattro anni dopo Emile Massard aveva presentato alla Città di Parigi un «Rappel de proposition ayant pour objet la création d'un Musée de la parole et du geste, destiné à recueillir les archives cinématographiques et phonographiques ayant un intérêt pour l'histoire». Il progetto rimase tale per molti anni, tanto da far dire polemicamente a Georges-Michel Coissac nel 1925: «Depuis des années on en parle ; les suggestions se multiplient, les encouragements platoniques abondent, et rien, absolument rien n'est réalisé, même à l'état embryonnaire. Musée de gestes, cinémathèque ou filmthèque, inspirent des articles: autant de pages imprimées sans résultat»³⁶. Nondimeno, innesco un accanito e assai utile dibattito. Nel frattempo, in America l'attore inglese Robert Henderson Bland segnalava nel lungo articolo *The Need of a National Repository for Films*, dove conservare e mostrare in alcune occasioni speciali «a carefully selected collection of films of national importance»³⁷. Due anni dopo, il 28 marzo 1915, intervistato da Richard Barry in qualità di «thinker pondering the new problems of the filmland», David Wark Griffith annunciava dalle pagine del “The New York Times” il vicino avvento di un'epoca in cui nella scuola pubblica si sarebbe insegnato solo attraverso il cinema. Per poterlo fare immaginava «a public library of the near future...[with] long rows of boxes or pillars, properly classified and indexed... At each box a push button and before each box a seat. Suppose you wish to ‘read up’ on a certain episode in Napoleon's life. Instead of... wading laboriously through a host of books, and ending bewildered... you will merely seat yourself at a properly adjusted window... press the button, and actually see what happened». A distanza di poco, il 9 settembre 1916, sulle pagine de “The Moving Picture World” spiccava il titolo *Wanted – A Museum*: il critico Epes Winthrop Sargent raccontava la proposta del poeta e scrittore Nicholas Vachel Lindsay di creare presso la Columbia University il primo *Museum of Photoplay Writing and Production*. Non doveva essere rivolto a un pubblico generico ma agli studenti del *Photoplaywright Department*, esattamente come gli studenti di pittura e scultura avevano un riferimento nel museo d'arte. E per questo si suggeriva di incrementare la piccola collezione conservata dal dipartimento (un paio di centinaia di foto, qualche rivista, alcuni copioni...); fuori, chiosava il giornalista, «many authors have large collections and more ample libraries». Altre voci si sarebbero fatte sentire negli anni successivi, con appelli sempre più vigorosi nati dal timore fondato di perdere un patrimonio di testimonianze di un'arte nuova che si stava oramai affermando: *Lest We Forget. A plea for the preservation of the priceless relics of the motion*

Paul Klebinder, Berlin 1912, pp. 62-66. Traduzione inglese in AA. VV., *Roundtable on the Return to Classical Film Theory*, in “The MIT Press Magazine”, n. 148, October 2014, pp. 35-38.

35 A.P.C. – Georges Dureau, *Projet de création d'un Service de Cinématographie Municipale*, in “Argus-Phono-Cinéma”. L'articolo è stato riportato da Georges Dureau nel “Ciné Journal” del 26/7/1913, n. 257, pp. 25 -29.

36 G.-M. Coissac, *Pour un Musée de Cinéma*, in “Le Cinéopse”, mai 1925, 69, p. 3.

37 R. Henderson Bland, *The Need of a National Repository for Films*, in “The Kinematograph and Lantern Weekly”, April 17, 1913, p. 2489.

picture art now neglected and fast disappearing titolava per esempio, nell'aprile del 1923, un lungo e battagliero articolo di "Photoplay" che gridava al mondo «the motion picture needs a museum. Now is the time to establish it». Avrebbe mostrato ai suoi visitatori «a large array of machines, models, films, pictures and records» per raccontare la storia del cinema dagli inizi di Thomas A. Edison; e anche le esperienze precedenti, se si fosse voluto «to collect a number of interesting devices of an ancestral relation to the motion picture». La collezione cinematografica aveva oramai allargato i suoi confini temporali. Del resto, dall'anno precedente, a Londra, il Science Museum esponeva con successo la "Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment" che l'inglese Will Day aveva accuratamente creato dagli anni Dieci salvando dalla distruzione del tempo film, attrezzature e altre testimonianze cinematografiche, oltretutto rari e talvolta unici esempi di incunabula dell'immagine animata³⁸. Più tardi, Paul Rotha l'avrebbe proposta nel suo *A Museum for the Cinema*³⁹ come «the basis» di una collezione composta da «outstanding examples of cinematic art» (film, manifesti, libri, progetti di scenografie, costumi, fotografie...) con cui inaugurare «an interesting and informative museum, of great value in the future». Poco dopo, in Francia, la combattiva giornalista, critica cinematografica e scrittrice Lucienne Escoube avrebbe lanciato la campagna-manifesto *Sauvons les films de répertoire* per non perdere e poter studiare «ce musée d'expressions dramatiques qu'est le cinéma». Per vincere la battaglia bisognava «agir, se grouper!», attraverso la creazione di un gruppo di ricerca, di una cineteca dove conservare i film e qualsiasi altro documento dell'arte cinematografica, di una sala dove proiettare «les films de répertoire»⁴⁰.

I tempi erano ormai maturi. Il cinema si stava affermando come arte. Di lì a poco i primi grandi protagonisti della memoria del cinema come Henri Langlois, John E. Abbott, Iris Barry, Ernst Lindgren e altri ancora avrebbero dato corpo all'appello di Lucienne Escoube.

38 Cfr. M. Aubert, L. Mannoni, D. Robinson (a cura di), *The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment*, in numero fuori serie "1895 : bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma", Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 1997.

39 P. Rotha, *A Museum for the Cinema*, in "The Connoisseur", July 1930, pp. 191-194.

40 L. Escoube, *Sauvons les films de répertoire*, in "Pour Vous", n. 176, 31 mars 1932, p. 3.