

RICONFIGURARE IL PASSATO: LA COLLEZIONE JOYE E IL RUOLO DELLA SELEZIONE NELLA MEMORIA DEL CINEMA MUTO

Silvia Zoppis

Introduzione

I processi di selezione curatoriale applicati alla gestione del patrimonio culturale hanno un'influenza preponderante sulla strutturazione della memoria, costituendo uno dei primi passaggi del processo storiografico. Se questo è vero per il patrimonio culturale nella sua accezione più generale, per analogia sarà possibile trasporre questo assunto anche al caso del patrimonio cinematografico. L'obiettivo di questo articolo è quello di individuare e analizzare alcune delle possibili modalità di selezione facenti capo a molteplici pratiche di *film curatorship* attraverso il caso studio della collezione di cinema muto di Josef Joye. Si cercherà di dimostrare come questa particolare storia costituisca un luogo di osservazione privilegiato di differenti modalità di gestione del patrimonio, temporalmente dislocate e ognuna facente capo a circostanze socioculturali specifiche, pur agendo sullo stesso bacino materiale. È infatti interessante notare come la storia della Collezione Joye presenti una stretta relazione con l'evoluzione storiografica italiana e internazionale, con particolare riferimento agli anni Cinquanta e Sessanta, periodo che vide l'elaborazione di rinnovati paradigmi storiografici ai quali essa prese parte sia nel ruolo attivo di catalizzatore che in quello passivo di recettore¹. Al fine di condurre questa analisi, oltre alla breve e puntuale ricostruzione della storia della collezione con un focus specifico sulle modalità di selezione del materiale, verranno indicati alcuni modelli teorici di riferimento che possano essere in grado di descrivere la dinamica di formazione del canone attraverso i processi selettivi, enfatizzando l'identità storiografica come prodotto culturale derivante dalla strutturazione di un campo di forze del quale la *film curatorship* costituisce un importante tassello.

1 Sull'evoluzione della storiografia cinematografica internazionale, tra gli altri: C. Gauthier, *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, École des chartes, Paris 2020; M. Hagener (a cura di), *The emergence of film culture: knowledge production, institution building and the fate of the avant-garde in Europe, 1919-1945*, Berghahn, New York-Oxford 2014; D. Francis, A. Bernardini, T. Gunning, H. Brown, J-C. Horak, P. Spehr, P. Cherchi Usai et al., *The Brighton FIAF conference (1978): ten years after*, trascrizione della tavola rotonda alla conferenza FIAF di Lisbona del 1989, "Historical Journal of Film Radio and Television", 1991, pp. 279-291; G. P. Brunetta, *Silent film historiography and italian (film) historiography*, in G. Bertellini (a cura di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, John Libbey, New Barnet 2013; P. Cherchi Usai, *La cineteca di Babele*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 965-1067.

La Collezione Joye è un insieme di pellicole del cinema muto raccolto tra il 1896 e il 1911 dal gesuita svizzero Josef Joye. Lo scopo principale del gesuita era quello di impiegare questi film come supporto educativo nel contesto del Borromäum di Basilea, istituto da lui fondato e al quale dedicò le sue forze, a fasi alterne, fino al momento della sua morte nel 1919. Si stima che l'insieme originario delle pellicole accumulate da Joye fosse composto da quasi 2.000 elementi provenienti dal mercato tedesco o svizzero-tedesco², probabilmente copie da proiezione ormai arrivate alla fine del loro potenziale di sfruttamento commerciale³. A differenza di altre esperienze religiose di impiego del cinema, la varietà dei temi che la collezione presenta riflette la personalità eclettica del gesuita, il quale selezionò, accanto ai film religiosi, anche quelli a tema naturalistico, comico e storico, con una divisione pressoché equa tra *fiction* e *non-fiction*. A questa altezza storica è ancora difficile parlare di pratiche di collezionismo in senso proprio⁴, ma è tuttavia possibile individuare un potenziale collezionistico derivante dall'attribuzione al film di un valore di testimonianza storica, pur in assenza di sistematiche pratiche conservative derivanti da un adeguato grado di consapevolezza materiale. L'insieme di pellicole raccolte da Joye poté infatti essere propriamente definito "Collezione Joye" solo a partire dagli anni Quaranta, momento in cui la collezione venne riscoperta e inquadrata per la prima volta come bene culturale degno di salvaguardia. Dal momento della loro raccolta, infatti, le pellicole caddero gradualmente in disuso fino al 1942, anno nel quale il gesuita Stefan Bamberger cominciò a problematizzarne la collocazione e la gestione conservativa. Uno degli interventi che compì sulla collezione, oltre a una sua iniziale catalogazione, fu l'apposizione dell'etichetta "Filmarchiv Josef Joye", rinominando per la prima volta l'insieme degli elementi sotto la definizione di "archivio", e decretando quindi l'aggiunta del valore conservativo a quello funzionale.

In questi anni l'interesse ecclesiastico nei confronti del cinema era in fase di sviluppo e contribuì alla nascita di una rete di cooperazione transnazionale cattolica basata su varie forme di associazionismo dedite all'impiego del cinema in senso educativo. A partire da questa base culturale comune, l'incontro tra Bamberger e il gesuita milanese Nazareno Taddei costituì la condizione di possibilità del passaggio di parte della collezione in Italia negli anni Sessanta. In mancanza di adeguati strumenti di gestione delle pellicole, Taddei si rivolse allo storico del cinema Davide Turconi, il quale, in seno alla neonata Associazione Italiana per la Ricerca di Storia del Cinema (AIRSC), riuscì a duplicare circa 200 elementi, dando origine a due collezioni ancillari: l'omonima collezione Joye, conservata presso la

2 Tutti gli elementi presentano didascalie in tedesco.

3 Le circostanze che consentirono a Joye di recuperare le pellicole non sono ancora state accertate. Alcuni aneddoti indicano l'usanza di Joye di acquistare questi elementi presso i mercatini delle pulci, spesso trasportandoli oltre i confini nazionali sotto la tonaca. Altri aneddoti asseriscono gli stretti rapporti intrattenuti da Joye con le case di produzione, le quali avrebbero ceduto le pericolose copie in nitrato ormai in disuso, risparmiando i costi di smaltimento.

4 Per un approfondimento sul tema del collezionismo cinematografico: A. Habib, et al. (a cura di), *Le cinéma dans l'oeil du collectionneur*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2023.

Filmoteca Vaticana, e la collezione AIRSC, conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma. Contestualmente alla produzione dei duplicati, Turconi prelevò frammenti di varie lunghezze dalle copie in nitrato e le distribuì presso persone o istituzioni collocate tra l'Italia e gli Stati Uniti⁵, contribuendo all'ulteriore dispersione transnazionale degli elementi della collezione. Nel 1976, gli originali nitrato della collezione vennero acquisiti dal British Film Institute di Londra, trovando per la prima volta un'adeguata collocazione istituzionale⁶.

Gli archivi e la formazione del canone

Da questa breve panoramica sulla storia della collezione, appare evidente come ogni passaggio geografico e temporale che la collezione ha attraversato abbia contribuito a strutturarne l'identità, sia a livello simbolico e sociale che a livello materiale. Interagendo costantemente con il contesto di riferimento, l'identità della collezione è stata progressivamente modellata dall'ambiente in termini storiografici, influenzando a sua volta il contesto italiano e internazionale. In questo senso, i vari interventi di selezione che hanno contribuito e strutturarne la storia conservativa hanno costituito altrettante forme di interpretazione della storia, seguendo criteri specifici e spesso intrecciati a spinte e motivazioni personalistiche. A partire da questo assunto, è possibile definire ogni formulazione storiografica come una forma di interpretazione.

Secondo Paul Ricoeur, la prospettiva interpretativa non agisce solo al livello della consultazione dell'archivio, ma già dal momento della sua formazione.⁷ La creazione del bacino archivistico al quale lo storico attinge è sempre il risultato di una serie di scelte operate dall'archivista sul materiale da conservare, le quali influenzano la prospettiva e le modalità attraverso le quali i singoli oggetti verranno recepiti dalle generazioni future. Con il termine *film curatorship*⁸ si fa riferimento a una serie di direttive che guidano nella scelta delle acquisizioni e delle programmazioni delle cineteche, direttamente influenzate da fattori contestuali come l'appartenenza nazionale, la tipologia di archivio o lo stato di conservazione degli elementi, e che in ogni caso contribuiscono a orientare il racconto storico in relazione alla composizione del materiale conservato e di quello che viene successivamente rimesso in circolazione tramite rassegne e programmazioni specifiche. Come vedremo nel caso preso in esame, questa tipologia di direttive non è propria e specifica solo delle istituzioni ufficiali e

5 I frammenti sono attualmente divisi tra il George Eastman Museum di Rochester, l'Università degli Studi di Pavia e la Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna.

6 La ricostruzione della storia della Collezione Joye, qui presentata nei suoi snodi essenziali, è stata ricostruita attraverso lo studio di ricerche preesistenti, in particolare quelle di Roland Cosandey, Joshua Yumibe, Alicia Fletcher e Paolo Cherchi Usai. Questi studi, esigui per quantità, sono stati inoltre integrati con l'analisi della documentazione cartacea d'epoca conservata presso l'Archiv der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten (APECESJ) di Zurigo, l'Archivio Carlo Montanaro di Venezia e la Biblioteca Renzo Renzi di Bologna.

7 P. Ricoeur, *Memory, history, forgetting*, University of Chicago Press, Chicago-London 2010, p. 337.

8 Vedi P. Cherchi Usai, et al. (a cura di), *Film curatorship: archives, museums, and the digital marketplace*, SYNEMA, Wien 2008.

strutturate, ma può essere applicata anche a collezioni gestite privatamente, dando luogo a forme di *film curatorship* non istituzionali che avranno sugli oggetti un’analoga influenza. Per di più, lo studio dell’applicazione di questi criteri selettivi nei contesti appena descritti può contribuire alla comprensione della nascita e dell’evoluzione di nuove dinamiche culturali e sociali non ancora propriamente sviluppate.

Il tema della costruzione di una storiografia cinematografica a partire dalla selezione di fonti specifiche è strettamente legato alle dinamiche di formazione del canone, ovvero all’isolamento di una porzione di immagini a discapito di altre. Questa dinamica è stata descritta in maniera molto efficace da Aleida Assmann, la quale nell’ambito dei *cultural memory studies* ha postulato la distinzione tra *cultural remembering* e *cultural forgetting* in relazione al rapporto tra l’archivio nella sua interezza e la formazione del canone. Ognuna di queste categorie si manifesta in una modalità attiva e in una passiva. Nel caso del *cultural remembering*, la dimensione attiva coincide con la preservazione del passato come presente, mentre quella passiva consiste nella preservazione del passato in quanto passato. Nella gestione, preservazione ed esposizione del patrimonio cinematografico, la dimensione attiva corrisponde al canone, che viene mantenuto “presente” attraverso varie forme di rivalutazione ed esposizione, mentre quella passiva corrisponde all’archivio, che costituisce l’insieme delle immagini non selezionate, alle quali non viene dato un ruolo di rilievo. La formazione del canone, tuttavia, è un fenomeno le cui coordinate sono di difficile individuazione perché frutto del contributo di una molteplicità di individui e di dinamiche culturali che possono contemplare diversi gradi di consapevolezza⁹. Non è un processo unico e definitivo, ma presuppone in sé forme successive di riconfigurazione, ad esempio in corrispondenza di momenti di rinnovamento storiografico e di riscoperta di nuove fonti.

I processi selettivi nella storia della collezione Joye

La rilevanza dell’applicazione di questi concetti nello studio del caso preso in esame risulta evidente nella progressiva creazione di sotto-collezioni ancillari composte a partire dai materiali del bacino originale della Collezione Joye. A questo punto è possibile avvicinandoci progressivamente al tema centrale di questa ricerca nella sua concretezza, ovvero i processi di selezione.

La storia della Collezione Joye ha percorso un lasso temporale in grado di coprire molte delle fasi della nascita e dell’evoluzione della *film culture*, così come della maturazione di una determinata consapevolezza conservativa. Una prima fase di selezione è stata quella condotta da Joye al momento della raccolta delle pellicole. Nonostante non fosse possibile fare riferimento alle pellicole raccolte da Joye come a una vera e propria formazione archivistica almeno fino al momento della sua prima patrimonializzazione nel 1942, a partire dalla

⁹ H. Grabes, *Cultural memory and the literary canon*, in A. Erll, A. Nünning, S. B. Young (a cura di), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, vol. 8, Walter de Gruyter, Berlin 2010, p. 314.

definizione di collezionismo elaborata nella storia dell'arte¹⁰ è possibile individuare alcuni soggettivi criteri di organizzazione e selezione che contribuiscono alla formazione dell'identità delle pellicole, intaccando le possibilità interpretative dei singoli oggetti messi in relazione l'uno con l'altro nella formazione dell'insieme. Siamo di fronte ad un primo processo di gestione curatoriale che contribuì in maniera sostanziale alla formazione di un canone per la trasmissione del patrimonio culturale, pur agendo con un grado di consapevolezza variabile, non sempre definito e spesso personalistico. Le scelte di Joye riflettevano infatti una molteplicità di spinte culturali e di necessità pratiche, legate da un lato alla missione dell'istituto educativo e dall'altro lato ai suoi interessi personali, spesso disgiunti da quelli espressamente religiosi. In un periodo in cui il mezzo cinematografico stava emergendo come una forma d'arte e di intrattenimento senza precedenti, Joye era infatti affascinato dalle sue potenzialità educative e culturali e come strumento di conoscenza del mondo. Questo interesse è particolarmente evidente nell'inclinazione all'internazionalità della collezione e nella sua composizione contenutistica, che può essere divisa quasi equamente in *fiction* e *non-fiction*, con una leggera maggioranza riservata ai documentari di viaggio e industriali. Oltre a fornire un quadro accurato della composizione del mercato dell'epoca, le sue scelte riflettono inoltre un interesse per temi sociali e morali, oltre che religiosi. Queste diverse spinte si intrecciano per formare un'identità unica e particolare, offrendo uno spaccato prezioso sulla storia delle origini del cinema e delle pratiche a esso correlate, evidenziando la dimensione poliedrica del cinema sia come mezzo di intrattenimento commerciale che come strumento di ausilio e di integrazione a pratiche culturali preesistenti.

Se questa fase di selezione iniziale ha costituito la prima azione di formazione identitaria della collezione, costituendo di fatto un vero e proprio filtro tra la composizione del mercato dell'epoca e gli elementi filmici che vennero raccolti dal gesuita, ciò che avvenne negli anni Sessanta in territorio italiano contribuì con maggiore enfasi alla costruzione di una precisa idea di cinema muto, soprattutto in territorio nazionale, influenzando la formazione del canone anche al di fuori dei confini della storia specifica della collezione. A partire dagli anni Cinquanta e Sessanta si assistette all'incremento dell'attenzione nei confronti delle possibilità di preservazione del patrimonio cinematografico e alla maturazione di un nuovo paradigma storiografico in grado di rimettere al centro del discorso culturale le fonti storiche e filmiche. Questi cambiamenti andarono a modificare in maniera diretta l'approccio allo studio e alla gestione cinematografica, che vide un conseguente ritorno della materialità. In funzione di questo rinnovamento, i processi di selezione divennero ancora più consapevoli e determinanti nella formulazione del discorso storico e rifletterono la nuova centralità del dato fisico. Il processo di duplicazione delle pellicole condotto da Turconi nel contesto della neonata AIRSC fu una delle conseguenze dirette di questo clima di rinnovamento storiografico, con un'attenzione sempre rivolta alle possibilità espositive dei materiali scelti. Un elemento cardine della politica culturale dell'AIRSC era infatti quello della divulgazione, ovvero dell'espansione della conoscenza attraverso momenti espositivi comunitari. Il pro-

¹⁰ Si vedano le definizioni elaborate in: K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia 16.-18. secolo*, Il Saggiatore, Milano 2007 e R. Fontanarossa, *Collezionisti e musei: una storia culturale*, Einaudi, Torino 2022.

dotto di questo processo di duplicazione costituì un tassello di fondamentale importanza, in quanto bacino al quale l'AIRSC attinse per la strutturazione di eventi espositivi e rassegne, alimentando un clima internazionale di profondo rinnovamento storiografico che culminò con l'organizzazione del convegno di Brighton del 1978¹¹. L'importanza del film come fonte primaria necessitava infatti di una visione di prima mano e di una diffusione il quanto più possibile estesa. La messa in salvo di parte delle pellicole tramite processo di duplicazione decretò un ritorno in circolazione di una parte dei film, dimostrando lo stretto legame che intercorre tra salvaguardia e valorizzazione del patrimonio.

Una descrizione dettagliata dei criteri selettivi adottati per la duplicazione delle copie è rintracciabile nel catalogo della *Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia* del 1968, dove una prima rassegna di duplicati, dal titolo *I primitivi italiani, americani e francesi*,¹² fu presentata al pubblico: «L'associazione, dopo aver accertato che si tratta di film dei quali – salvo poche eccezioni – non esiste in Italia alcuna copia, si è vivamente preoccupata di salvarli dalla distruzione e di acquisirne una copia al patrimonio filmistico d'archivio italiano»¹³. Uno dei principali elementi che è possibile rilevare è sicuramente la preoccupazione conservativa come motore principale per la messa in atto di questo intervento. Tuttavia, nell'impossibilità tecnologica ed economica di occuparsi della totalità dei film della Collezione Joye, furono applicati ulteriori criteri selettivi, ovvero lo stato di conservazione dell'elemento e la produzione nazionale. L'elemento nazionale, in particolare, emerge in maniera evidente soprattutto in relazione alla volontà di incrementare il patrimonio filmico d'archivio in Italia come base per lo sviluppo dello studio, delle conoscenze e della conservazione della cultura cinematografica italiana.

Per quanto riguarda la selezione dei frammenti, invece, la percentuale di film rappresentati – in relazione alla Collezione Joye – risulta essere notevolmente più alta rispetto a quella dei film duplicati, riflettendo priorità e obiettivi diversi, soprattutto se confrontati con la composizione della collezione originaria. Mentre il numero dei film duplicati era ridotto per motivi economici e tecnologici, e rispecchiava quindi un clima di urgenza e un processo di selezione stringente, la grande quantità di frammenti era testimonianza di una selezione maggiormente estesa che può offrire una prospettiva diversa sulle preferenze personali di Turconi e una rappresentazione più determinante dei criteri impiegati. Inoltre, sempre in virtù del rinnovato clima culturale, il prelievo dei frammenti, il cui senso profondo è racchiuso nella gestualità del taglio, trovava una maggiore giustificazione, incarnando, oltre che la propensione cinefila per il possesso dell'immagine, anche il rinnovato rapporto

11 In questo contesto di riconsiderazione del film come fonte primaria per la storiografia e di contestuale riscoperta delle grandi collezioni di cinema muto, l'acquisizione della Collezione Joye da parte del BFI consentì una sua valorizzazione come importante riserva materiale sia in senso archivistico che in senso accademico. Nonostante i film non siano stati mostrati al convegno di Brighton per motivi relativi alle tempistiche tecniche di preservazione e duplicazione delle copie, lo stesso David Francis, allora curatore del BFI e principale animatore di Brighton, sottolineò l'influenza che l'acquisizione della collezione ebbe sull'ideazione della conferenza. (fonte: Corrispondenza tra David Francis, Alicia Fletcher e Joshua Yumibe).

12 *29esima Mostra Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, cit.

13 *Ibid.*

tra lo studioso e il materiale da esso studiato. In un lasso di tempo relativamente ridotto, Turconi riuscì a prelevare un totale di 23.491 frammenti da circa 800 dei 1500 titoli presenti nella collezione a quell'altezza temporale.¹⁴ Un'analisi dettagliata dei criteri selettivi impiegati da Turconi in questo contesto è già stata condotta da Joshua Yumibe e Alicia Fletcher¹⁵, i quali hanno rilevato la particolare attenzione posta dallo studioso sui film di finzione piuttosto che su quelli scientifici, industriali e di attualità. Dei frammenti prelevati da Turconi, circa l'85% è composto da film di finzione, sottolineando una sostanziale differenza curatoriale tra la selezione operata da Turconi e quella operata da Joye. La selezione di Turconi, inoltre, riflette anche l'importanza conferita all'appartenenza nazionale delle produzioni. Se i film di produzione italiana costituivano solo il 5% della Collezione Joye, questa percentuale sale al 25% nel caso della Collezione Turconi¹⁶. Un ultimo criterio di selezione è invece stato individuato da Fletcher, la quale ha rilevato un'attenzione di tipo estetico. Turconi sembrò infatti prediligere immagini visivamente particolari o rilevanti, portando alle estreme conseguenze la definizione di "momento cinefilico" proposta da Christian Keathley¹⁷, così come passaggi di movimento riscontrabili in un breve intervallo di frammenti. Una particolare attenzione è stata inoltre posta anche alle giunte, riflettendo ulteriormente il rinnovato interesse per la materialità della pellicola, di cui Turconi fu uno dei principali portavoce del periodo¹⁸.

Conclusioni

Lo studio dei processi di selezione che hanno caratterizzato la storia conservativa della Collezione Joye costituisce un punto di vista privilegiato per l'osservazione delle dinamiche di costruzione del patrimonio in termini di curatela, formazione del canone e trasmissione della memoria storica. La descrizione delle varie fasi di selezione che la collezione ha subito nel corso dei decenni ha consentito di mettere in luce alcune dinamiche proprie della *film curatorship*, analizzando la loro influenza nella definizione dell'identità del bacino archivistico di riferimento. Dalla proto-curatorialità di Joye fino alle meticolose scelte impiegate da Turconi, la Collezione Joye è diventata nel tempo il prodotto della stratificazione di scelte curatoriali mai neutre, ma sempre specchio di dinamiche culturali dislocate geograficamente e temporalmente in contesti diversi, seppur riferite allo stesso oggetto di interesse.

14 Una minima parte dei frammenti non proviene dalla Collezione Joye, bensì da fonti non ancora identificate. La quasi totalità dei frammenti proviene da film prodotti tra il 1897 e il 1915. Il frammento con datazione più recente risale al 1944. Fonte: Cineteca del Friuli, "Progetto Turconi", consultato il 18 ottobre 2024. <http://www.cinetecadelfriuli.org/progettoturconi/>.

15 A. Fletcher, J. Yumibe, *From nitrate to digital archive: The Davide Turconi project*, "The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists", 13,1, 2013, pp. 1-32.

16 A. Fletcher, *Framing early cinema: the Davide Turconi nitrate frame collection at George Eastman House*, Toronto Metropolitan University, Toronto 2011, p. 21.

17 C. Keathley, *Cinephilia and history, or, the wind in the trees*, Indiana University Press, Bloomington 2006, p. 4.

18 A. Fletcher, cit., p. 21.

Il confronto tra i diversi e spesso contrastanti criteri selettivi impiegati sulla Collezione Joye – dal valore educativo attribuito da Joye al valore storico attribuito da Turconi – ha consentito di evidenziare il carattere dinamico della formazione del canone, in grado di rendere conto del mutamento della sensibilità culturale di ogni epoca e di ogni specifico contesto, strutturando di volta in volta precise idee di passato in una continua riconfigurazione della storia. Nello specifico, le vicende relative agli anni Sessanta hanno messo in luce il ruolo di primo piano della collezione nel contesto storiografico nazionale e internazionale, all'interno del quale ha assunto contestualmente il ruolo di catalizzatore e di recettore dei mutamenti culturali e sociali.

Allargando il punto di vista dal caso specifico ad una riflessione più ampia sul patrimonio cinematografico, a partire dalla Collezione Joye è possibile identificare le collezioni filmiche come campi di forze nei quali la selezione curatoriale costituisce un atto interpretativo fondamentale che agisce in maniera diretta sulla formazione del canone. Le pratiche di selezione curatoriale sono inoltre ampiamente influenzate da esigenze di tipo espositivo, e oltre ad avere effetti diretti sulla produzione storiografica, presentano conseguenze determinanti sulle possibilità di conservazione degli elementi selezionati, contribuendo in maniera sostanziale alla formazione e alla trasmissione della memoria cinematografica.