

## **Rita Hayworth e il suo “doppio”. Diario grafico-catalografico**

di

*Antonio De Cosmo*

C'è sempre qualcosa che si perde, qualcosa di importante e, perciò, di irrecuperabile. I ricordi non sono un film che si fa scorrere a piacere, fotogramma per fotogramma: di questo lavoro credo di aver perso l'origine, il come, il perché, il punto d'inizio.

“Più che prendere la parola, avrei voluto esserne avvolto, e portato oltre ogni inizio possibile... C'è in molti, penso, un simile desiderio di non dover cominciare, un simile desiderio di ritrovarsi, d'acchito, dall'altra parte del discorso, senza aver dovuto considerare dall'esterno ciò che esso poteva avere di singolare, di temibile, di malefico forse”<sup>1</sup>.

Potrebbe dunque essere che questo smarrire il principio, questa rimozione, questa perdita di memoria non sia altro che imbarazzo sull'inizio, sull'avvio del discorso, ma anche sulla difficoltà di individuare un punto del tempo prima del quale la cosa non c'era e dopo del quale, invece, c'è.

Difficile dunque, forse impossibile, dire come è cominciata: come cioè questa massa di carta si sia accumulata e, poi, avvolta in altra carta sia finita in biblioteca.

A guardar bene, però, forse non si tratta di aver perso l'origine, ma di registrare un disagio esistenziale, quello che nasce nel momento stesso in cui bisogna dare un inizio a qualcosa che in realtà non ne ha. Il vissuto è un flusso continuo che solo per una fallacia positivista possiamo, pensare come composto realmente di eventi che cominciano e finiscono. Il discorso, invece, in quanto funzione linguistica ha struttura discreta e discontinua e da qualche punto può e deve iniziare. I problemi, l'imbarazzo esistenziale, probabilmente nascono quando scopriamo che questo avvio è fuori del nostro vissuto, in un punto del tempo e dello spazio in cui non

1 - M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso*, Torino, 1972, pp. 7-8.

c'eravamo e che non ci appartiene e che tuttavia ci riguarda direttamente, un tempo cioè in cui il nostro vissuto era ancora il vissuto degli altri.

Questa sensazione di non aver un inizio non è altro quindi che il ritrovarsi avvolti in un discorso preesistente, un discorso cominciato da altri, un discorso altro, estraneo, alieno.

“Tra gli oggetti del mondo-della-vita si trovano anche gli uomini, il loro agire umano, il loro operare e il loro patire, i loro legami sociali: gli uomini che vivono nell'orizzonte comune del mondo e che si sanno appunto in questo mondo”<sup>2</sup>.

Questo discorso preesistente, forse non mi sapeva, ma in qualche modo, pure mi presupponeva. E tuttavia, nell'insieme si avverte la presenza di qualcosa, come dice Foucault, di “singolare e malefico”.

All'origine forse potremmo porre l'innocente mania di Matteo Soccio, che ha raccolto i manifesti. Ma sono mai innocenti le manie? E quando questa innocua follia privata diventa pubblica moltiplicandosi attraverso il 'parere favorevole' all'acquisto espresso da G. Pensato, la diremo ancora innocente o all'insania e al maleficio di ogni insania non si aggiunge l'aggravante di un consenso “complice” per affini “debolezze” grafiche?

E se in principio fosse invece, il desiderio di cambiare, variare il lavoro, un fascino discreto del disegno, una stanchezza del libro e delle RICA<sup>3</sup>, non rappresenterebbe tutto questo, una voglia, a sua volta malefica, di trasgressione e di peccato?

Ormai è difficile dire l'inizio. Questo discorso prende le mosse quando, appunto, siamo già “ben oltre ogni inizio possibile”.

E resta, inoltre, il dubbio che il male non sia solo nel passato. Già chi legge ne è avvolto. “ .. Il tempo, se è irreversibile e si *protende* verso la novità del futuro, *ritiene* pure nel presente il passato: il tempo è la dialettica, complessa e intensionale, dei suoi momenti, onde il passato può essere ripreso, *idealmente*, nel futuro e il futuro può essere, *idealmente*, anticipato nel presente”<sup>4</sup>.

2 - E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, Milano, 1965, p. 174.

3 - ISTITUTO PER IL CATALOGO UNICO DELLE BIBLIOTECHE ITALIANE E PER LE INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE, *Regole italiane di catalogazione per autori*, Roma, 1982.

4 - G. SEMERARI, *La filosofia come relazione*, Sapri, 1961, pp. 109-110, corsivi pell'A.

\*

Gian Piero Brunetta nell'introduzione al catalogo della mostra "L'Italia al cinema"<sup>5</sup> ritiene che H. Beraldi fu cattivo profeta quando sulla "REVUE DE L'ART" sosteneva (1808) che "non sarà di sicuro con gli originali che si conserverà traccia di questa ammirevole fioritura del manifesto [...]. I manifesti, effimeri nella loro essenza, sono in più la materia da collezionare più ingombrante, la meno maneggevole e la più deteriorabile. Potranno sopravvivere solo delle riproduzioni in formato ridotto"<sup>6</sup>.

G. P. Brunetta è convinto che Beraldi sbagliava e la prova sarebbe che proprio negli stessi anni il trevigiano Nando Salce cominciava la sua raccolta.

Controprova potrebbe essere, però, che dopo Salce viene Soccio, nel senso che in Italia esiste un numero piuttosto ridotto di collezionisti di questo genere di oggetti. Il loro entusiasmo, il loro fervore, la loro esaltazione inoltre suggeriscono più l'idea di una setta o di una congregazione religiosa, piuttosto che quella di una categoria come, per esempio, i filatelici. Per parte mia, oltre a Soccio, posso ricordare, come appartenente a questa stessa confraternita, Nicola Gargano di Grumo Appula in provincia di Bari. Ma per tutti la chiesa madre, il riferimento spirituale primo è rappresentato, certo, dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

\*

La verità è che il critico francese in due parole ha sintetizzato tutte le caratteristiche dei manifesti: effimeri, ingombranti, pesantissimi,... Se potesse giungergli una lettera "impossibile" gli proporrei di elencare un'ulteriore caratteristica negativa, e cioè che sono quasi indifendibili dalla polvere e dal degrado dei colori.

Gli direi ancora in questa lettera a ritroso nel tempo che apprezzo la soluzione suggerita: quella delle "riproduzioni in formato ridotto" (videodisco, diapositive ... ?). Ma aggiungerei che qualcosa mi fa pensare anche a questa come una soluzione parziale, e che ho la sensazione che in essa vi sia qualcosa di riduttivo. Gli chiederei di convenire che il principale è

5 - L'ITALIA *al cinema: manifesti della Raccolta Salce, 1911-1961*, Venezia, 1992.

6 - G. P. BRUNETTA, *Tracciati della memoria e segni dei sogni cinematografici nella collezione Salce in L'ITALIA al Cinema cit.*, p. 9.

forse unico pregio dei manifesti è quello di essere, a dispetto di tutto, belli, indefinitamente suggestivi e di considerare inoltre che questo pregio, alla luce del poi, si rivela intrinsecamente connesso proprio al loro formato. Nonostante la confusione dei tempi storici, lo pregherei, a titolo di esempio, di notare che nessuna diapositiva, fotografia o illustrazione in formato ridotto potrebbe sostituire le gigantografie di Anita Ekberg nella funzione di costituzione (ben più che una semplice formazione) dell'immaginario individuale e collettivo di una certa epoca storica.

\*

A volte l'immagine cinematografica cerca il suo grafico per qualche tempo prima di trovare la strada per raggiungere l'immaginario collettivo.

Marilyn Monroe ormai ha solo il volto trasognato, lo sguardo struggente e le labbra socchiuse che le ha dato Andy Warhol.

Il manifesto di Cesselon per "La tua bocca brucia" (R. Baker, 1950) con lo "stesso" volto, in confronto sembra la primissima bozza di quello, cui deve essere ancora aggiunta l'infinita sensualità allo stato nascente.

Forse il fascino del poster di Andy Warhol è costituito dal fatto che in realtà non rappresenta Marilyn, ma ripresenta e quindi conferma e rafforza l'immagine che è già in noi. Quella che vediamo non è una donna e neanche l'interprete dei tanti film, ma è l'immagine della nostra immaginazione, l'emblema del sogno di Marilyn che il cinema e il manifesto del cinema hanno prodotto in noi.

C'è in questa sintesi grafica una forza mordente sull'immaginario, che solo raramente viene raggiunta, con una "persistenza nella memoria"<sup>7</sup> e un utilizzo fino "alla saturazione"<sup>8</sup> che solo poche immagini permettono. Un analogo è sicuramente il manifesto di Ernesto Che Guevara diffuso dall'Unione dei Giovani Comunisti alla sua morte<sup>9</sup>, "il Che sauroctono" e "apollinizzato"<sup>10</sup> che tutti hanno visto negli ambienti più diversi e che

7 - E. DESNOES, *I manifesti della rivoluzione cubana* in L'ALTRA grafica a cura di Rita Cirio e Pietro Favari, Milano, 1972, p. 88.

8 - E. DESNOES, *I manifesti* cit., p. 88.

9 - Cfr. E. DESNOES, *I manifesti* cit., p. 88.

10 - U. Eco, *Il "Che" sauroctono e gli apolli del Malvedere* in L'ALTRA grafica cit., p. 7.

conserva, ancora, una sua forza di suggestione sui muri delle stanze dei ragazzi.

\*

Del resto, a proposito di riproduzioni, in una biblioteca la riproduzione di testi in esemplari unici è d'obbligo, e in questo caso si ha a che fare proprio con qualcosa che da sempre e per statuto è fuori commercio.

Il problema è quello di permetterne la fruizione senza che questo comporti un deterioramento irrimediabile dell'esemplare.

Riprodurre è una soluzione. In alternativa si potrebbe ricostruire il "dispositivo fatto di tiranti e pannelli scorrevoli" messo a punto dallo stesso Salce nella soffitta della sua casa, per dare forma, come dice lui stesso, alle "tonnellate di carte, quintali di polvere"<sup>11</sup>. E con un sistema del genere c'è da immaginare che nel panorama del servizio pubblico saremmo quanto meno originali.

\*

Catalogare è un'attività che prova qualcosa? Sembrerebbe di sì, almeno stando a quel che pensava (1949) U. Longo: "I cataloghi dei suoi pezzi (di Salce) riempiono tre grossi armadi e sono una seconda prova di precisione, di costanza, di tenacia"<sup>12</sup>.

A un certo punto però siamo fulminati da un dubbio.

Tutti gli autori che tratteggiano la figura di Nando Salce fanno continuo e concorde riferimento, anche esplicito, alla sua professione e alla sua formazione di ragioniere.

Dunque, la domanda: tutto questo non è forse un modo per adombrare, insinuare, sostenere l'eventualità che questa formazione culturale sia la vera radice non solo della "mania" collezionistica, ma anche della conseguente catalogazione?

In altri termini, non potrebbe darsi che, in generale, catalogare sia prova di per sé di un istinto a raccogliere ed elencare, e insomma di una recondita, ma ineludibile aspirazione ragionieristica, computazionale, computeristica del mondo?

11 - L. FANTINA, *La soffitta e la storia* in *L'ITALIA al cinema* cit., p. 19.

12 - Citato da L. FANTINA, *La soffitta* cit., p. 19.

Per inciso, sarebbe interessante sapere qualcosa di più su questi cataloghi di Salce, sui criteri e le norme, sul loro ordinamento, sulla forma fisica (“... i collezionisti raccolgono e catalogano senza alcuna omogeneità. C’è chi ordina per titoli di film e chi per case distributrici. Non ho incontrato nessuno che abbia una soddisfacente catalogazione per autori”<sup>13</sup>). Fine dell’inciso.

Del resto i rapporti fra Salce e il mondo delle biblioteche non fu così indiretto come potrebbe far pensare questa attività di catalogazione di manifesti da sola. Infatti il ragioniere aveva accarezzato, a un certo punto, proprio l’idea di fondare delle biblioteche: le “biblioteche del reduce”! Erano, si capisce, tempi in cui “reduce” era una categoria sociale di rilievo.

Da tutto questo sembra si debba concludere irresistibilmente che quella del bibliotecario è una mente computazionale affetta da perversione collezionistica.

\*

“I manifesti cinematografici costituenti la raccolta della Biblioteca Provinciale di Foggia sono per lo più del formato e del genere ‘locandina’...”.

Una relazione ufficiale potrebbe cominciare in questo modo. Un inizio burocratico in genere mette al riparo dalle crisi esistenziali. Ma dopo un inizio del genere nella stessa relazione potrebbe apparire un capoverso inaspettamente caldo ed emotivamente “partecipato” sullo stato dei “pezzi”. Qualcosa come: “...quasi mai integri, provenendo dalle vetrinette espositrici (bacheche) cinematografiche, portano i segni del loro “golgota” (metafora drammatizzante!): chiodi, punes, colla, scotch,... Nati per questo, a questo sono stati sacrificati senza pietà (continua la drammatizzazione). Non raramente portano sovrimpresso “in fronte” un enorme timbro o un foglietto incollato alla meglio con l’indicazione del locale di proiezione o dei giorni di programmazione. Né per questo, salvo casi sporadici, assurgono alla completezza del documento storico: infatti se indicano il locale, resta ignoto il giorno di proiezione, e viceversa e, se indicano l’uno e l’altro, manca la città e l’anno dell’evento”.

13 - E. VELATI, *Note sul manifesto cinematografico italiano* in *CINEMA al muro. Mostra del manifesto del film italiano, Bari, Santa Scolastica dall’11 al 27 gennaio 1987*. Bari, 1986, p. 14, nota 4.

Ma forse il tono retorico e melodrammatico e probabilmente anche questo tipo di dettagli, in una relazione ufficiale sarebbero eccessivi. Forse e di nuovo, con tutto il rispetto per M. Foucault, non è temibile solo l'inizio del discorso. Il materiale minore, quando entusiasma, sollecita l'immaginazione, sprigionando in questo caso un falso melodramma e metafore prevedibili. Ancora una volta si scorge l'azione di un maleficio: trattando questo materiale c'è il rischio continuo di essere spinti alla divagazione.

In ogni caso, al di là della forma di questa immaginaria relazione, questa è la natura del materiale e questo è il suo stato.

\*

Nella collezione si trovano anche dei veri e propri ritratti. Fin'ora (50% della catalogazione) ne abbiamo trovati quattro.

La carta, la posa del volto trasognato e sorridente, inevitabilmente rinviano alle bacheche illuminate dai neon, ai marmi degli ingressi monumentali dei cinema, dove un tempo i volti dei protagonisti di mille film, accoglievano gli spettatori come i padroni di casa.

... Mi chiedo, questo materiale fa parte, rientra legittimamente in una raccolta di manifesti cinematografici? o non le sono concettualmente estranei, quasi delle aggiunte, qualcosa che potremmo piuttosto considerare come tavole fuori testo in questo volume di sole figure?

Le raccolte eterogenee non sono il seme dei musei?

\*

Catalogare come? E prima ancora è possibile catalogare un manifesto cinematografico?

In un primo momento sembra di sì: un potente e raffinato protocollo descrittivo come l'ISBD (NBM) permette molto. E tuttavia non appena si comincia, ci si rende conto di essere preda di un specie di "alienazione" della prassi, ci si accorge di voler fare una cosa, ma di fatto di essere trascinati dalla logica delle operazioni effettuate a realizzarne un'altra.

L'intenzione è infatti quella di catalogare un manifesto, un poster, insomma un prodotto a stampa. Il risultato è invece una scheda sommaria del film o qualcosa di molto simile: in fondo che si tratti di un foglio stampato e non di una "pizza" di pellicola, sulla scheda si vede solo dall'area della collazione.

C'è una deflessione delle intenzioni nel loro moto verso l'obbiettivo. C'è una involontaria e frustrante deviazione del progetto dalle proprie finalità. E per quanto si faccia, la cosa sembra inevitabile e ineluttabile.

Come mai?

Fenomeni di questo genere non possono essere trascurati. Né sottovalutati. Per esperienza tutti sanno che in questi casi è meglio riflettere con molta attenzione sulla natura e struttura dell'oggetto, sugli strumenti concettuali e sulle regole applicate nella sua manipolazione, direi sul rapporto che instauriamo: spesso qualcosa di essenziale ci sfugge ed è bene rimediare.

Ecco allora, a guardar bene, che un manifesto non appare più come un manifesto e il catalogo che cerchiamo di realizzare non è più un semplice catalogo. Dal nuovo punto di vista il manifesto è esso stesso una scheda cinematografica e la raccolta di tutte queste schede-locandine costituisce il vero catalogo dei film, mentre il catalogo che stiamo compilando non è più un semplice catalogo, ma, configurandosi come il catalogo di un catalogo, rappresenta in realtà un metacatalogo!

Ed è qui che nasce, credo, l'alienazione catalogografica, ovvero la deviazione della descrizione bibliografica.

L'intenzionalità pone la relazione, ma evidentemente non modifica l'oggetto in sé, né il suo *télos* ovvero il suo scopo primario, la sua natura e causa finale. Un manifesto continua a segnalare un film anche quando cerchiamo di fame un oggetto autonomo.

\*

La scheda bibliografica di un libro indica un libro. Essa è un indice anche nel senso che equivale a un dito puntato. In quanto indice la scheda si basa sull'esistenza di una "convenzione che correla una data espressione a un dato contenuto"<sup>14</sup>. La convenzione, nel caso della scheda bibliografica, è costituita dalle RICA e la collocazione è il dito, la freccia direzionale rivolta verso il libro in sostituzione di un segno verbale come questo.

Esistono anche schede senza collocazione. Cessano allora di essere schede catalografiche ed assumono il ruolo di schede puramente bibliografiche. In questo caso il vettore direzionale è generico e implicito: la repe-

14 - U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1975, p. 172.



ribilità del volume si intende presso la casa editrice, le biblioteche o le librerie del Paese di riferimento della bibliografia.

Il manifesto è la scheda, non catalografica, ma bibliografica del film. Però la relazione fra il manifesto e il film, non è di tipo puramente indicale. Esso, al di là dei dati di tipo bibliografico (il titolo, il regista, gli interpreti, etc.), instaura coll'opera filmica una relazione di tipo iconico. "Rappresentare iconicamente l'oggetto significa [...] trascrivere per mezzo di artifici grafici (o di altro genere) le proprietà culturali che gli vengono attribuite [...] Un CODICE DI RAPPRESENTAZIONE ICONICA stabilisce quindi quali artifici grafici corrispondano ai tratti del contenuto, ovvero agli elementi pertinenti fissati dai codici di riconoscimento"<sup>15</sup>: quasi sempre basta guardare il manifesto per sapere il genere di film (avventura, sentimentale...), l'ambiente (velieri, foreste...), il tipo di storia (pirati, detectives...) cui fa riferimento.

In altri termini e più in generale il segno iconico "ha alcune proprietà dei propri denotata"<sup>16</sup>, diremmo che l'espressione e il suo contenuto, il manifesto e il film si "assomigliano" proprio per il segno visivo. Il manifesto cinematografico, quindi, per questo aspetto non è una comune scheda bibliografica del film, ma a ben guardare si rivela come la sua scheda più adeguata e completa, perché oltre a tutte le informazioni descrittive del film, sommarizza ed esprime, come i soggetti bibliografici per i libri, anche la parte più propria del film: le immagini.

\*

Il manifesto significa il film. Questo, però, ci riguarda relativamente. Infatti interessa principalmente la storia della grafica e del cinema. Dal punto di vista del nostro lavoro qualcosa si può dire: per esempio che esso significa il film molto più di quanto una nostra scheda significhi il manifesto, e che in ogni caso il riferimento è molto diverso.

La diversità maggiore, evidentemente, consiste nel fatto che nella scheda manca l'immagine, il disegno.

Nel nostro progetto di catalogo c'è un'intenzione di introdurre nella scheda un riferimento ai disegni. Anzi, lo schema di catalogo prevede un indice delle immagini. Lavoro difficile. E si capisce che, in ogni caso, se

15 - U. ECO, *Trattato* cit., p. 272.

16 - U. ECO, *Trattato* cit., p. 276.

anche si riuscisse a realizzarlo, il riferimento della descrizione al disegno sarebbe comunque incerto e complesso.

“Ciascuno accetta che le immagini veicolino un certo contenuto. Se si cerca di verbalizzare questo contenuto si trovano delle unità semantiche identificabili (ad esempio, un prato nel bosco con due giovanotti vestiti e una ragazza nuda che fanno merenda...). Ci sono nell'immagine unità di espressione che corrispondono a queste unità di contenuto? [...] queste unità sono codificate, e se lo sono come sono riconoscibili? E supposto che queste unità siano identificabili sono aperte a una suddivisione analitica in unità minori sfornite di significato, combinando un numero limitato delle quali possono essere generate altre infinite unità significanti? [...] L'esperienza della comunicazione visiva sembra fatta apposta per ricordarci che se comunichiamo per mezzo di codici FORTI (la lingua verbale) e talora di codici fortissimi (il Morse), molto più spesso abbiamo a che fare con codici Molto DEBOLI e imprecisi, mutevoli e bassamente definiti, in cui le varianti ammesse prevalgono di gran lunga sui tratti pertinenti [...] nell'universo della rappresentazione visiva ci sono infiniti modi in cui posso disegnare una figura umana. [...] con le immagini noi abbiamo a che fare con blocchi macroscopici, TESTI, i cui elementi articolatori sono indiscernibili”<sup>17</sup>.

Il passo è lungo ma dice quel che serve. In particolare per quel che riguarda la seconda parte del programma di lavoro, quella dell'indicizzazione semantica delle figure, dice che in una comunicazione che adotta un codice debole, in un blocco compatto di elementi indiscernibili a loro volta in rapporto di significazione con un codice ancora più debole e mutevole (se ci sono “infiniti modi” di disegnare una figura, è facile convenire che ce ne sono ancora di più per rappresentare una scena cinematografica), nel blocco analogico dell'immagine cartellonistica si tratta di identificare delle unità discrete e pertinenti di contenuto, tali da essere aperte a una suddivisione analitica in unità minori in modo che combinate fra loro, da un lato possano servire a descrivere e identificare un numero indefinito di unità, un certo tipo di figure, e dall'altra possano essere messe in sequenza fra loro in modo da costituire un indice, cioè un insieme fornito di un criterio di appartenenza e d'ordine nelle voci, indispensabile sia per la consultazione che per l'aggiornamento.

17 - U. ECO, *Trattato* cit., pp. 279-281.

È vero che ci sono incertezze teoriche: “il tramite-obrello di iconismo copre diversi fenomeni”<sup>18</sup>, talvolta “è possibile trovare dell’arbitrario dove si credeva ci fosse dell’iconico e viceversa”<sup>19</sup>, ...ma credo che in questo contesto non sia possibile farne a meno.

\*

Serie: si possono distinguere delle serie nei manifesti cinematografici?

\*

“Controinformazione diventa così un’azione di demistificazione dell’informazione borghese permettendo inoltre il dialogo e il dibattito con i destinatari del messaggio non più intesi come oggetto passivo di una comunicazione”<sup>20</sup>.

Che tempi!

Questa citazione non avrebbe avuto motivo di essere in questo contesto. Tuttavia correttezza vuole che si debba render conto anche dei tentativi falliti. Sicché ne ricordo almeno uno.

Un intero almanacco sulla grafica pareva lo strumento più promettente per una fruttuosa consultazione. Invece niente. Poco più di niente. Salvo i cenni di E. Desnoes<sup>21</sup> niente. Tutti ci sono: dai manifesti politici a quelli pubblicitari, ma il manifesto cinematografico no.

C’è forse un senso in questa esclusione. Bisogna riconoscere che probabilmente la grafica cinematografica non è mai stata “l’altra” grafica. Non ha potuto esserlo. O non poteva esserlo, né per intenti, né per statuto.

Breve antologia dimostrativa dell’asserto, con sintesi finale.

“Non appena proponiamo dei bozzetti nuovi, diversi... le nostre proposte vengono bocciate dagli uffici stampa”<sup>22</sup>.

18 - U. ECO, *Trattato* cit., p. 274.

19 - U. ECO, *Trattato* cit., p. 279.

20 - R. CIRIO, *Le mostre di controinformazione* in *L’ALTRA grafica* cit., p. 136.

21 - E. DESNOES, *I manifesti* cit., p. 84-89.

22 - Piero Iaia, citato in *CINEMA di carta, cinquant’anni di manifesti cinematografici*. A cura di Michele Dell’Anno e Matteo Soccio, Foggia, 1984, p. 170.

Di passaggio, in questo volume, non si spiega perché la locandina di “Sentieri

“Eravamo rassegnati alla censura della committenza che sceglieva sempre il bozzetto più brutto. A decidere era [...] la dattilografa o il gestore del cinema di periferia capitato in agenzia [...] e mai noi!”<sup>23</sup>.

C'è forse dell'esagerazione in queste doglianze. D'altra parte però “Il manifesto di cinema si distingue e sempre si distinguerà dall'altra pubblicità perché deve evocare un clima speciale, quell'atmosfera che è tipica del cinema”<sup>24</sup>.

La condizione prima per questo è che un manifesto cinematografico sia immediatamente identificato per tale. Ma, contemporaneamente e proprio per questo accade che ci sia qualcosa di ripetitivo nella grafica cinematografica. Questo qualcosa, mentre permette di riconoscere a prima vista un'atmosfera, rende in qualche modo stucchevole la massa dei prodotti che la costruiscono.

“Si va diffondendo un linguaggio non più sincretico, ma universale, in ciò che ha di immediatamente concreto: il linguaggio delle immagini, delle foto, dei film, dei comics, della pubblicità, degli affissi”<sup>25</sup>.

“Qualche volta ci facevano vedere il film, altre volte ci davano delle foto di scena oppure ce lo raccontavano [...] prendevamo appunti sulla trama del film cercando di individuare quelle scene che comprendevano più elementi della trama...”<sup>26</sup>.

Conclusione: : più che mai il medium è il messaggio!, al punto che talvolta lo stile del linguaggio universale, uniformato verso il basso delle scelte della committenza, risolve anche eventuali indeterminatezze o lacune nella nozione dei contenuti.

\*

Il cinema stesso solleva dubbi in direzione di una sua possibile funzione culturale alternativa. Tutti ricordano i cineforum più infuocati degli

selvaggi” di J. Ford a firma di Luigi Martinati sia riprodotta a colori a p. 86 e di nuovo in b.n. a p. 108: non credo che mancassero nella collezione altri esempi di didascalie di Dionisia Martinati da proporre senza ripetizioni e senza ridurre la varietà dei disegni pubblicati.

23 - Alfredo Capitani, citato in *CINEMA di carta* cit., p. 41.

24 - Casaro (Renato o Claudio?), citato in *CINEMA di carta* cit., p. 170.

25 - E. MORIN, *L'industria culturale*, Milano, 1967, p. 162.

26 - Alfredo Capitani, citato in *CINEMA di carta* cit., p. 170.

anni '60 e il loro tema permanente: la funzione politica mistificante o demistificante del cinema. Proverbiale, ormai, il dibattito su "La corazzata Potëmkin".

"Il film che per lo più si rivolge a un pubblico piccolo-borghese, prende a prestito le sue formule dalla letteratura amena della borghesia e intrattiene gli spettatori di oggi con gli effetti del teatro di ieri. La produzione cinematografica deve i maggiori successi al fatto che la psicologia delle masse si adegua alla psicologia del piccolo borghese. [...] Il pubblico del film è il prodotto di questo livellamento; e il film, se vuole essere redditizio, deve appoggiarsi soprattutto a questo ceto che è il termine di confronto del livellamento intellettuale"<sup>27</sup>.

\*

"È noto che il fenomeno tutto italiano del fotoromanzo ha precisi dati anagrafici: il primo esempio documentato è comparso tra le pagine di «Grand Hotel» il 29 giugno 1946. Esso era stato preceduto sin dagli anni trenta da riduzioni di film famosi in fotografie con testi tratti dai dialoghi"<sup>28</sup>.

L'uso di foto di scena per pubblicizzare il film a un certo punto entra nello standard pubblicitario: il "corredo" ne comprendeva almeno una diecina, oltre alle locandine e ai manifesti formato "elefante" e "doppio elefante". Ma comunque il film venga sintetizzato non deve essere stato difficile pensare a forme narrative semplici da produrre e facili da proporre con l'aggiunta di didascalie e fumetti allo stesso pubblico cinematografico.

Domanda: l'uso delle immagini a scopo narrativo ha avuto altri antecedenti?

Hauser a più riprese sostiene e mostra che "le forme artistiche e gli stili artistici, i soggetti e i motivi, gli schemi concettuali e sentimentali muovono dall'arte colta verso il basso"<sup>29</sup> e mai viceversa.

27 - A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1956, p. 477; da notare che *La corazzata Potëmkin*, in questo capitolo di Hauser, diventa l'*Incrociatore Potëmkin* (p. 478) (distrazione del traduttore o maggiore conoscenza degli arsenali militari?).

28 - E. VELATI, *Note cit.*, p. 10.

29 - A. HAUSER, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino, 1969, p. 241.

Ricerca troppo in alto e troppo indietro gli antecedenti di forme espressive come il fotoromanzo, le foto di scena, le locandine può essere fuorviante. Apparentemente e superficialmente anche Giotto narrò per immagini la vita di Francesco, ma il committente, il pubblico diverso, lo scopo edificante, l'uso di forme artistiche colte e rinnovate, tutto rende i suoi affreschi radicalmente diversi.

“L'arte dell'élite, quando viene resa rustica e popolare, perde non solo la sua attualità storica, ma per lo più anche la sua qualità estetica”<sup>30</sup>. È vero. Ma benché suggestionati dall'idea ardita e nobilitante che parrebbe trovare riscontro nel realismo narrativo, quasi fotografico di Giotto, credo che difficilmente si potrebbe far risalire con fondatezza le cose fino a questo punto.

È lo stesso Hauser, va detto, a sollecitare questi “rimandi” mentali, queste risonanze ideali e culturali, sottolineando delle omogeneità, per esempio nell'organizzazione del lavoro fra la produzione di un film e quella di una cattedrale gotica: “il collettivo di lavoro del film è l'unico perfetto parallelo del cantiere edilizio [medievale]”<sup>31</sup>. Nonostante queste tentazioni accattivanti, la riduzione di un film a foto con testo o a foto di scena senza testi è più probabile che sia il risultato della “traslazione” di una forma d'arte popolare già esistente, piuttosto che del “degrado” di una forma colta. Quando il telo con riquadri raffiguranti le scene culminanti di storie umane sconvolgenti, animate nelle piazze dai testi dei cantastorie viene meccanizzato, privato dell'apporto umano diretto e sottoposto alla “riproducibilità tecnica”, allora diventa esattamente e nient'altro che un fotoromanzo. Hauser stesso, d'altra parte, avverte che spesso il destinatario è più indicativo del produttore per determinare le caratteristiche colte o meno di una forma d'arte. Ebbene il pubblico dei cantastorie e dei fotoromanzi, dei film, delle locandine e delle foto di scena è costituito sempre dai ceti piccolo-borghesi e popolari cittadini: Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson (“I figli di nessuno”, “Tormento”, “La portatrice di pane”) ripetono per lo schermo tutte le “tremende” vicende dei teloni dei cantastorie per provocare il pianto catartico delle stesse massaie.

30 - A. HAUSER, *Le teorie dell'arte* cit., p. 242.

31 - A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte* cit., v. 1, p. 268.

\*

Si potrebbe pensare a una classificazione che organizzi questi prodotti iconici a partire da una classe zero, in cui inserire, poniamo, i ritratti o le foto di scena senza alcuna aggiunta di disegni o altro, a una classe ennesima che raccolga manifesti in cui siano presenti solo disegni, caso mai avulsi e “intenzionalmente” lontani da ogni connessione col contenuto del film.

Chissà se alla fine con un sistema del genere otterremmo un continuum, come dovrebbe essere in riferimento alla struttura analogica della grafica.

\*

E che dire della sottile e un po' indefinita sensazione di meraviglia, di quella che si esprime di solito con un “...vedi, vedi!” interiore, alla constatazione che c'è stato un tempo in cui il Marcello nazionale americanizzava il nome in Mastrojanni e la Scicolone, futura Loren, avendo ancora ruoli di comparsa, non era neanche citata sul manifesto (“Cuori sul mare” di Giorgio Bianchi, 1949), sicché solo eruditissimi repertori attenti anche alla storia, col senno, cioè con la conoscenza delle fortune del poi, registrano e rendono manifesto quel che allora non era per niente manifesto?

Sbaglierebbe chi pensasse che quello di americanizzare il nome sia un vezzo di epoche remote. La conferma è, per esempio, in un molto più recente Mike Placido datato appena 1973 (“La mano nera” di Antonio Racioppi).

\*

C'è tutto un capitolo del vangelo biblio-catalografico che ha per tema l'intestazione uniforme. Ma in questo mare di nomi, nel placton di quelli che appaiono una volta o due, nel marasma dei tanti che hanno fatto un primo e forse unico film, sembra a volte di aver a che fare più con delle fantasie linguistiche che con veli e propri nomi, anche se d'arte. In qualche caso, poi, queste trovate linguistiche non sembrano neanche dell'interessato o del regista, ma, ci capita di ipotizzare, piuttosto del tipografo in vena di assecondare la moda del momento o lo sleng che caratterizza da sempre il cinema...

E gli omonimi? e le false similitudini dovute a errori tipografici? E le tante varianti che si succedono nel corso del tempo anche a seguito dei cambiamenti che con ogni evidenza si direbbero suggeriti da una immaginaria acquisita familiarità col pubblico, sicché un distaccato Antonio Segurini del '67 diventa un Nino Segurini nel '72.

Ci sono casi (molti) in cui è difficile sapere e capire se si tratta di una variante o di una persona diversa. Bisognerebbe vedere i film e riconoscere gli interpreti. Ma è sempre possibile questo? Anche a prescindere dal nostro caso particolare, in cui non possediamo alcuna pellicola: quante pellicole, anche volendo, non sarebbero più visibili, perché ormai sono andate perdute e non esistono più?

...In questi casi il manifesto è un monumento, un cippo con un'iscrizione, ultimo segno suggestivo di qualcosa di ormai scomparso.

\*

E allora, l'intestazione uniforme? Ma poi, cosa c'entra nella nostra prospettiva l'intestazione uniforme? Se il nostro compito è quello di descrivere la grafica del manifesto, cosa interessano questi nomi così mobili, così variabili, così incostanti? Nella prospettiva richiesta da una raccolta di locandine cinematografiche i nomi e le scritte in genere, i titoli, i produttori... dovrebbero essere descritti, al massimo trascritti, ma solo occasionalmente diventare intestazioni.

E tuttavia, se riportiamo le scritte come complementi del disegno, il nostro catalogo che diventa? E l'utente chi diventa?

L'oggetto della locandina ritorna prepotentemente come oggetto di interesse primario. Inevitabilmente una funzione, per quanto strumentale, ma comunque una funzione va riattribuita agli altri nomi, oltre quello del grafico. E, però, una volta aperta la falla nell'impianto catalografico non c'è più rimedio: registi, titoli, interpreti, tutto diventa un'entry interessante del catalogo. Ma a questo punto tornano tutte le questioni di identificazione delle persone e di formulazione delle intestazioni. Mi chiedo quale repertorio è abbastanza nutrito da rispondere ai problemi della inderogabile necessità di uniformità nelle intestazioni posta da un catalogo?

Si sente il bisogno di un'anagrafe dei nomi d'arte, degli pseudonimi, delle tante denominazioni occasionali. I bibliotecari potrebbero raccogliere firme, come usa tanto oggi, per un referendum propositivo che imponga la registrazione in una anagrafe dei nomi d'arte. Naturalmente va previsto un apposito concorso per i responsabili di questo ufficio, un regolamento,



sanzioni per chi usa nomi senza autorizzazione, pagamento annuale della concessione..., conflitti di attribuzioni, gradi di appello, contenziosi interminabili... L'onirico a questo punto si colora di incubo.

\*

Il cinema, è la fabbrica dei sogni: locuzione corrente. Il suo manifesto, per proprietà transitiva, è l'immagine di un sogno. Esso quindi aspira come i sogni a uno status senza tempo. Infatti non fa riferimento a una civitas, a un luogo o a un tempo determinati, a un qualcuno che in esso abbia qualche motivo o circostanza particolare da far conoscere. Il manifesto cinematografico non è un bando, una richiesta, una disposizione pubblica... Potrebbe essere assimilato a un avviso: "Nel locale X, il giorno Y, si proietterà il film "Z", ma non è proprio così. Il manifesto cinematografico, preso a sè, fuori dell'affissione, riferisce di un posto indeterminato, un "ogni luogo", un "ogni tempo", una intrinseca indeterminatezza di riferimenti propri della ripetibilità, più che della riproducibilità tecnica dell'evento cinematografico.

Anche la vaghezza dei riferimenti contestualizzanti è parte fondamentale del suo fascino. Probabilmente è proprio questo elemento a creare un effetto di partecipazione diretta e immediata all'onirico del villaggio globale. E, a sua volta, questo senso di partecipazione rappresenta la radice forse più profonda dell'omogeneizzazione culturale.

\*

Catalogando manifesti si può scoprire di essere vissuti per anni in un equivoco o almeno con un'idea sbagliata, cioè che ogni film avesse il suo manifesto unico e irripetibile. Grafica e film sembrano così solidali e indissolubilmente legati da giustificare un'idea del genere. Invece poi si scopre che questa è solo una fantasia, una delle tante che inconsciamente e quindi... spontaneamente noi produciamo in rapporto al cinema o che il cinema produce in noi. È così "intimo" il rapporto fra segno e significato, fra film e cartellone pubblicitario, che inevitabilmente si pensa che il film nasca col suo manifesto e che questo lo segua dovunque, come il suo referente esterno, condensato sincronico dell'evento diacronico, la narrazione filmica.

Catalogando questi manifesti è capitato, invece, di constatare che la "Gilda" italiana di Alfredo Capitani è completamente diversa dalla "Gil-

da” americana. In un primo momento questa scoperta ha avuto lo stesso effetto deludente e rivelatore di un tradimento, dell’improvviso riconoscimento di un falso: un originale, qualcosa che doveva essere unico si dimostra nient’altro che un “doppio” (in tutti i sensi)! E non è finita: la “nostra” Gilda, quella del manifesto di Capitani compreso nella raccolta che stiamo catalogando è a sua volta una copia posteriore (195) dell’originale di Ferrini del 1946.

Originali, copie, ... si finisce per parlarne come di un Raffaello! Ma come si vede anche in questo campo esistono le esecuzioni particolarmente riuscite che danno origine alle copie di scuola.

La “nostra” Gilda, originale o copia, dunque, è una languida diagonale che si distende per traverso sul poster, mentre l’altra, l’“americana” in un affascinante décolleté ancheggia perfidamente incontro a chi guarda, trascinando-strascicando con olimpica, suprema noncuranza con la destra un giacchino, mentre tiene alta con la mano sinistra (quasi un saluto) una fumantissima sigaretta: segno, questo, di grande peccaminosità (almeno per l’epoca e per le donne: chi non ricorda che allora e, per molto tempo dopo, il fumo è stato un rito di iniziazione all’età adulta per tanti adolescenti, e che c’era un tabù, un’interdizione per le ragazze ben educate).

Il poster di Rita Hayworth che sfidava i passanti per le strade americane dimostra anche di avere come destinatario un pubblico più alfabetizzato (più esplicito o solo meno intuitivo): “There never was a woman like Gilda!” enuncia una didascalia...<sup>32</sup>.

Dunque il manifesto e la sua immagine grafica non sono una costante universale del film, ma al massimo nazionale: ogni distributore ha i suoi grafici e pubblicizza il prodotto come crede. Può darsi, anzi è molto probabile, che Capitani sia stato indotto a ripetere, “copiare” la “Gilda” di Ferrini, proprio per mantenere costante e riconoscibile un segno che aveva già avuto il suo effetto.

Di passaggio va ricordato che neanche i titoli sono una costante del film: “Due cuori fra le belve” di G. Simonelli (1943) con Totò ebbe successivamente il titolo di “Totò nella fossa dei leoni”. Quasi mai i film

32 – “Negli Stati Uniti... all’immagine si affianca sempre una headline che in poche parole identifica e caratterizza il film. Si sente la presenza delle grandi agenzie pubblicitarie multimediali e degli uffici stampa...” E. VELATI, in *CINEMA al muro* cit., p. 12.

stranieri conservano il loro titolo nella traduzione italiana. Ma almeno in questo i repertori sono più generosi di informazioni: l'indice dei titoli originali è quasi sempre presente.

\*

Il manifesto è un libro con una sola pagina: idea, immagine retorica, forse non molto originale, certo seducente, ma nient'altro.

In ogni caso, catalogare manifesti è diverso che catalogare libri. Questo si capisce.

Forse però non è immediatamente evidente in che consista la diversità, anzi senza un'esperienza diretta resta in ombra una delle differenze più macroscopiche, cioè il diverso, opposto rapporto fra autore e opera.

Il libro, si sa, fa di tutto (frontespizio, dorso, copertina ...) per mettere in evidenza l'autore, e anzi, quando questo non accade, come quando manca una di queste fonti di informazione, o anche nel caso di un'opera anonima, finta o vera, o ancora nel caso di un nome falso, questo rapporto offuscato fra autore e opera costituisce un evento catalograficamente rilevante e una circostanza degna di essere segnalata.

Nel manifesto la situazione è tutta diversa: l'autore si nasconde, si mimetizza, dissimula la propria esistenza. E, a voler usare ancora la metafora del libro, si potrebbe dire che il manifesto è assimilabile a un manoscritto, con l'avvertenza che questi manoscritti sono per la maggior parte anonimi.

Anche quando gli autori dei disegni firmano, il loro carattere è il corsivo, graffito in punti spesso impensabili, con un largo uso dell'abbreviazione, dell'elisione, della riduzione a sigla e di tutto quant'altro viene comunemente usato negli infiniti modi di tracciare una firma.

Quindi una delle differenze maggiori rispetto al libro è costituita proprio da questa fatica continua di dover prima di tutto ricercare e poi decrittare questi segni raramente, semplici con cui i grafici graficamente, appunto, si firmano.

Per questi motivi occorre un lungo tirocinio, un'abitudine che si acquista lentamente con l'esperienza, per non lasciarsi fuorviare, per scoprire nei punti più impensabili la griffe. In un falso ricciolo di capelli, perfino in una macchia meno scura dello sfondo che a prima vista appare come una imperfezione di stampa, lì è la firma.

La firma, oltre a registrare il nome, è sempre anche un elemento distintivo, un sostituto del marchio, un segno di riconoscimento. I grafici il più delle volte esasperano questi caratteri: firme puntate, puntute, linee

appena ondulate, segnetti minuscoli lasciati quasi in fretta, come se la tavola fosse stata strappata loro di mano: così in gran parte sono le firme dei grafici.

E c'è poi quel mare di disegni, anch'essi bellissimi, che non portano alcuna paternità: definitivamente anonimi. Come se fossero stati fatti per prova o con noncuranza, eppure così perfetti! Perché non sono firmati? Inevitabilmente il pensiero si muove per analogie, va ad altri disegni, a quelli di Leonardo, per esempio, alle sue prove, quasi degli appunti, a quei cartoni anch'essi non firmati, così "indefinitamente" espressivi, così suggestivi, già così conclusivi, eppure così "preliminari" rispetto alla successiva opera pittorica. Ovviamente "*si licet parva componere magna*"<sup>33</sup>.

Si dà poi il caso che qualche volta dopo la fatica di individuare la firma, bisogna adattarsi perfino a risolvere dei rebus, e non per modo di dire, come quando si incontra una tavola griffata con un fiorellino, una specie di margherita e tre lettere: "NZI". Che firma è questa? Sarà l'insegna di una tipografia, il marchio di uno studio grafico? Ma, come sempre nei rebus irrisolti, qualcosa non quadra: c'è un di più o un di meno. La soluzione, quando arriva, la si riconosce per vera proprio perché calza perfettamente, si sente immediatamente che è giusta: "...è chiaro che si tratta di Fiore-NZI = Fiorenzi" (decriptazione del catalogatore).

\*

I titoli, a mano a mano che si presentano, vengono controllati sui repertori.

Come è facile intuire, anzi come è evidente, noi non siamo esperti e neanche cultori particolarmente appassionati di film. Andiamo al cinema, ma non tutti i giorni. Ci piacciono i manifesti, ma non ne faremmo una collezione. Ci fa piacere che qualcuno l'abbia fatta e la continui. Speriamo di poter acquisire a un uso pubblico (tutto da inventare) anche la parte rimanente della raccolta.

Quindi i titoli noi li controlliamo sui repertori.

Ma, i repertori! ...

Sempre al di sotto delle urgenze e delle necessità di aiuto. Manca

33 - VIRGILIO, *Georgiche*, Lib. IV, v. 176 e prima di lui Erodoto e dopo di lui Ovidio e tantissimi altri e noi con loro..., "si licet".

sempre qualcosa. Per quanto ampi e voluminosi, risultano sempre forzatamente e dichiaratamente selettivi.

E, c'è da chiedersi, alla fin fine sarebbe possibile un repertorio completo del cinema? oppure è come chiedere il catalogo del mondo?

\*

È capitato spesso di leggere sul manifesto un anno di stampa e sul repertorio un anno diverso di edizione del film: all'inizio ci siamo meravigliati perché qualche volta il manifesto precedeva il film.

E capitato anche di leggere su due repertori due anni diversi per lo stesso film, la stessa cosa è capitata perfino sullo stesso repertorio.

Un classico come "Riso amaro" di G. De Santis su un repertorio porta la data del 1948<sup>34</sup>, mentre P. Merenghetti<sup>35</sup> lo attribuisce al 1949.

Dopo la meraviglia, la spiegazione. Il primo repertorio preferisce come data di edizione quella dell'iscrizione al Pubblico registro cinematografico, mentre il secondo sceglie "la data di distribuzione (secondo l'idea che un film comincia a «vivere» solo quando è proiettato al pubblico)"<sup>36</sup>.

Va bene. Ma che dire quando nello stesso repertorio un film come "Zorro contro Maciste" nell'elenco di tutti i film su questo personaggio viene attribuito al 1962<sup>37</sup>, mentre nella sua scheda particolare risulta del 1963? Niente di grave, certo, ma la nostra incertezza aumenta.

A parte questo, quanti film non vengono elencati affatto!... La conseguenza è che con ogni probabilità Richard Blask e Richard Blasco, il primo regista di "Il giuramento di Zorro", il secondo di "L'assassinio del dottor Hichtckok", sono la stessa persona, ma come esserne sicuri? Non siamo riusciti a trovare né l'uno, né l'altro negli strumenti disponibili. Sarà per un'altra volta.

I cataloghi, si sa?, non sono un archivio morto, ma works in progress.

34 - 50 *anni di cinema italiano, 1930-1980*. A cura della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione generale delle informazioni, dell'editoria e della proprietà letteraria, artistica e scientifica, Roma, 1986.

35 - *DIZIONARIO dei film*. A cura di Paolo Merenghetti. Milano, 1993.

36 - P. MEREGHETTI, *Introduzione* in *DIZIONARIO dei film* cit., p. 11.

37 - *DIZIONARIO dei film* cit., p. 650.

È anche frequente il caso in cui il repertorio riporta i titoli cercati, ma ugualmente non è risolutivo. Per esempio, quale è il nome giusto per Boehm: Carl (come in “L’occhio che uccide”) o Karl (come in “Avventura nella fantasia”)? Entrambe le varianti risultano sia sulle locandine che nel repertorio<sup>38</sup>.

E, in fine ci sono i casi intermedi: il regista John Boulting di “Nudi alla meta” (riportato in uno dei repertori) è probabilmente lo stesso John Boulding, questa volta interprete in “La grande battaglia di Sebastopoli”, ma non possiamo saperlo con certezza dal momento che non siamo riusciti a controllare il secondo titolo.

Saranno questi i motivi per cui il più delle volte gli indici degli interpreti sono omessi.

Un buon indice di questo tipo è stato elaborato in “Gli anni del cinema italiano, cast & credits: 1930 1940 1950 1960 1970 1980” a cura di Everardo Artico<sup>39</sup>. (Le cifre non indicano l’intero decennio, ma il singolo anno, sicché resta inspiegato, almeno per me, il motivo di questa organizzazione dell’opera completa: quello citato è il secondo volume, il primo comprende il ’39, ’49, ’59....).

Quel che importa è che indici del genere sono rari. Ma noi siamo obbligati a compilarlo: potrebbe mai una biblioteca omettere il “catalogo per autori”? E dopo tutto, rinunciare a questo catalogo non sarebbe un intollerabile segno di fellonia catalografica?

\*

*Credits - credits*, sono tutti coloro che, per intendersi, compaiono nei titoli di testa (o di coda) dei film<sup>40</sup>.

Lamentazione: neppure nei sullodati “Gli anni del cinema...” con un indice così esuberante e florido, in cui sono comprese perfino voci relative a ruoli come quello di “Assistente-operatore”, nella scheda filmografica siglato “asop.” o di “Maestro d’armi”, sigla “mda.”, ahimè, neanche in tanta abbondanza c’è spazio per i nostri grafici.

38 - DIZIONARIO *dei film* cit.

39 - Venezia, 1990.

40 - F. DI GIAMMATTEO, *Dizionario universale del cinema*, cit., v. 2, p. 12.

\*

E mentre ci emozioniamo in questo modo temporal-logico-bibliografico immersi nel magma dei nomi, figure, firme, sigle, titoli, colori, mentre ci poniamo il problema dei tanti titoli che non appaiono da nessuna parte per cui non ci resta che registrare il tutto e riporre il documento, analogamente a quanto suppongo si faccia nei musei per tanti frammenti di difficile o parziale identificazione, mentre siamo concentrati sul da farsi, d'un tratto un trasalimento: dalle carte emerge un vento improvviso, immagini inattese, un nome, Giusva Fioravanti!

Chi l'avrebbe detto! Alla mente si affacciano in un flash "quegli anni": le folle, le bandiere, i neri, i rossi, la strategia della tensione, gli opposti estremismi, le bombe,... Chi l'avrebbe detto che "il Giusva" è stato anche e per una certa fase un allegro giocherellone, come testimonia questo "Grazie nonna" girato con Edvige Fenech nel 1975. Potevamo avere un altro Banfi, e invece...

E, a questo punto, chi è il l'Almirante che nel 1940 ha una parte con Totò in "San Giovanni decollato" di Amleto Palermi?

...Sicché, è inevitabile, qualche volta rimaniamo assorti in certe strane risonanze interiori, a cercare di definire come la sorte a volte crei convivenze schizoidi nella stessa esistenza, riunendo cose così diverse, opposte, così susseguenti ma non conseguenti, restiamo sospesi a ripensare a fatti ed eventi lontani, a "... le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei".

\*

"...Già sapevo in precedenza quale film davano in ogni sala, ma il mio occhio cercava i cartelloni piazzati da una parte, dove s'annunciava il film del prossimo programma, perché là era la sorpresa, la promessa, l'aspettativa che m'avrebbe accompagnato nei giorni seguenti"<sup>41</sup>.

Questo è il prima. Ma chi non si è fermato poi, almeno una volta, specie da ragazzo, a riguardare all'uscita lo stesso manifesto del film

41 - I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore in ID. La strada di San Giovanni*, Milano, 1990, p. 44.

appena visto, dopo lo spettacolo, nell'ora più tarda e nella luce più misteriosa della sera, per vedere se quella promessa era stata mantenuta? Per capire se le aspettative suscitate erano ancora e realmente da attribuire al disegno, oppure appartenevano quasi del tutto all'immaginazione? Lo stesso cartellone, mentre nei giorni precedenti era apparso, sì, invitante e promettente, ma anche per qualche verso incomprensibile, ora lo si scopriva incredibilmente preciso e dettagliato, circostanziato, plausibile, sintetico e a volte totalizzante l'essenza stessa del film.

Insomma chi nel rapporto fra immagine a stampa e immagine filmica non ha cercato di scrutare in questo strano fenomeno del manifesto che, come uno specchio riesce a riflettere in una volta l'intero film, le scene salienti, i personaggi fondamentali con le loro espressioni più caratterizzanti, insomma sinteticamente tutto; chi non ha cercato di capire, di svelare il mistero di queste immagini, del perché la loro completezza sia una completezza del dopo che in nessun caso sostituisce la visione del film? Diciamolo, chi non ha immaginato o desiderato l'esistenza di un procedimento mentale capace di invertire il rapporto tra il disegno e il film, sicché allo stesso modo in cui dopo il film il manifesto diventa più acceso e vivo, a volte perfino sonoro!, all'inverso, attraverso un varco nell'immagine fissa, con un sistema del genere si potrebbe "vedere" prima quello che capita di "rivedere" dopo e "vivere", quindi, il film attraverso il manifesto.

Una fantasia del genere potrebbe anche essere il confuso inizio, lasciato alla deriva, di una più complessa considerazione filosofica e semiologica, la quale talvolta comincia proprio con un'immagine e un disagio logico.

\*

Il CDS-ISIS<sup>42</sup> ha i vantaggi che sa chi lo usa. Ha però gli svantaggi che deve sapere chi non lo usa. Uno è certamente quello di un linguaggio di formattazione e di stampa dei dati piuttosto rudimentale nella scarna sintassi. Inoltre il compattamento delle istruzioni effettuato dal sistema rende quasi illeggibili i programmi per la presentazione dei dati.

42 - Computerized Documentation System - Integrated Set of Information System sviluppato dalla Division of Software Development and Applications Office of Information Programmes and Service dell'UNESCO.



\*

La fase di collaudo del lavoro col CDS-ISIS (maschere di immissione, controlli, correzioni, formati di presentazione a video, sort e stampa schede...) non è stata particolarmente lunga. Ma si è dovuto effettuare una *contaminatio* col dbIII e con sistemi diversi di videoscrittura per facilitare il controllo di eventuali errori nei titoli o nelle intestazioni.

\*

I repertori suggeriscono un ordine alfabetico dei titoli che non dividiamo.

P. Mereghetti<sup>43</sup>:

Se avessi un milione  
Sebastian  
.....  
Separati in casa  
Se permette parliamo di donne  
Sepolcro indiano, Il  
.....

Analogamente "50 anni di cinema"

.....  
Via del sud (La)  
Viaggio in Italia  
Viaggio in Olanda  
Via Padova 46  
.....

"La classificazione alfabetica dei titoli è stata condotta considerando il titolo di ciascun film come un'unica parola"<sup>44</sup>.

43 - DIZIONARIO *dei film* cit.

44 - F. DI GIAMMATTEO, *Dizionario universale* cit., v. 1, p. IX.

Lamentazione di passaggio: nel capitolo *Tecnica e linguaggio* che pure accoglie e

Nel nostro catalogo abbiamo preferito l'ordinamento tradizionale, quello previsto dalle RICA, cioè parola per parola, sicché avremo che "Via Padova 46" seguirà "Via del Sud (La)", ma precederà "Viaggio in Italia".

\*

Gli operatori logici booleani nel CDS-ISIS hanno rappresentazioni diverse a seconda del contesto. Nel linguaggio di formattazione sono espressi verbalmente: AND, OR, NOT; nel linguaggio di ricerca diventano rispettivamente \*, +, ^. Nel linguaggio di formattazione + e \* hanno altre funzioni, ma nel linguaggio di ricerca le espressioni verbali corrispondenti non hanno alcuna funzione.

Per il computer tutto ciò è indifferente, ma per l'operatore no. O meglio, a prezzo di qualche confusione, alla fine diventa "normale" anche per l'operatore.

\*

Una scheda e quindi un catalogo di grafica dovrebbe essere composto solo di intestazioni di grafici, di disegnatori delle didascalie (titoli, ecc.), di tipografi, di indicazioni sulle tecniche di stampa, formati... e basta.

"Si tratta di scegliere in base all'organizzazione dei cataloghi della biblioteca e al tipo di pubblico che la frequenta quali possono essere le intestazioni"<sup>45</sup>.

A dispetto della coerenza formale, quindi, la nostra scheda, non è quella ipotizzata, ma quella che ci si aspetta debba esserci in una biblioteca generale con un tipo di pubblico di non specialisti.

I cataloghi della raccolta di grafica naturalmente sono separati da quelli dei libri. Sono due: uno per titoli, uno per grafici, interpreti e registi.

Un po' ispirati dal punto 59. delle RICA ("Gli omonimi vengono distinti mediante opportune qualificazioni che seguono il nome"<sup>46</sup>), un po' per dare un'informazione semplice ed immediata accanto all'intestazione vie-

definisce quasi tutto il "gergo" cinematografico, manca, ahimé, il termine CORREDO, che significa l'insieme degli "AFFISSI" (altro termine gergale molto usato, anche esso assente) pubblicitari di vario formato che accompagnavano la distribuzione e la programmazione dei film nelle sale: la fonte prima delle raccolte di manifesti!

45 - R. TODROS, *Manifesto*, Roma, 1992, p. 30.

ne indicato il tipo di responsabilità: Regista, Interprete, Grafico. Solo che diversamente da quanto prevedono le RICA, queste indicazioni, pur graficamente differenziate, non sono separate dal nome mediante una virgola, ma sono racchiuse tra parentesi.

Tutte le intestazioni sono seguite dalla qualificazione. Ne deriva che ARBORE, Renzo (Regista) è concettualmente e catalograficamente solo omonimo di ARBORE, Renzo (Interprete). E, come si sa, sono parecchi coloro che hanno assunto nel cinema sia il ruolo di attori che quello di registi: Maurizio Nichetti, Ugo Tognazzi, Salce, Sinatra, Jacques Tati, Clint Eastwood, Enrico Maria Salerno, ...

Non si riscontrano, invece, casi di grafici riciclati in altri ruoli. Fatto certamente non eccezionale, dal momento che ci sono tante altre categorie (soggettisti, musicisti, elettricisti, truccatori,...) che mantengono il loro ruolo invariato. Tuttavia c'è una particolare refrattarietà fra il ruolo di grafico e quello degli altri. Infatti è notevole che anche registi di riconosciuta e spiccata inventiva grafica abbiano lasciato ad altri il compito di disegnare i propri manifesti: un nome per tutti, Federico Fellini.

Non solo. Ma a sottolineare l'impermeabilità dei ruoli reciproci va notato che anche il grafico rifiuta qualsiasi suggerimento dal regista. A proposito del grafico De Seta: "È singolare che neppure un manifesto dei film di Fellini prenda spunto dai suoi disegni"<sup>47</sup>.

\*

A un certo punto abbiamo preso la decisione di sopprimere il campo del "Produttore". È stata una decisione forse non corretta dal punto di vista dell'ISBD(NBM), ma culturalmente, penso, ragionevole, e forse giustificabile, in considerazione della sempre evanescente differenza fra film e locandina. In effetti il rapporto fra segno e significato è così stretto da riemergere continuamente, ricostituendosi quasi a nostra insaputa, non appena allentiamo i controlli critici, sicché puntualmente ci troviamo a descrivere l'oggetto del segno, piuttosto che il segno.

46 - ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO UNICO DELLE BIBLIOTECHE ITALIANE E PER LE INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE, *Regole italiane di catalogazione* cit., p. 89.

47 - E. VELATI, *Note* cit., p. 13. E. Velati nella stessa pagina sottolinea che "Fellini e De Seta avevano lavorato insieme nel famoso «Funny Faces Shop»" dove Rossellini aveva reclutato il giovane Fellini".

Tuttavia se c'è una voce catalogafica che col film non ha alcun rapporto di produzione artistica, questa è proprio quella del produttore in quanto tale.

I "Produttori" sono dati complessi da immettere, senza un reale valore di "entry" indispensabile e neanche importante per il nostro utente. Sembra poco probabile che qualcuno in fase di successiva ricerca voglia vedere riuniti sotto un'unica intestazione i film della Metro o quelli presentati da Cecchi Gori. E in ogni caso i film della Columbia o di Carlo Ponti hanno un rapporto puramente casuale con le locandine che vogliamo descrivere.

Forse c'è un caso in cui l'indicazione potrebbe definire un genere di film, quello della "Disney". Ma di film, appunto, non di disegni. Quindi nessuna eccezione.

Nel lavoro di catalogazione, accade più spesso di quanto non immaginino gli utenti di dover fare valutazioni sulla probabilità che una voce da creare venga effettivamente cercata dal destinatario potenziale e quindi intenzionale di quel catalogo.

In questo caso, però, la decisione è stata sofferta (si può anche soffrire di catalogazione!), perché non ha riguardato l'eliminazione di una singola voce, ma un intero genere: un genocidio catalogafico!

\*

Il produttore. Ma, in fondo, chi è costui?

"La Società [S.I.A.E.] provvede [...], secondo le norme stabilite dal R.D. 20 ottobre 1939, n. 2237, modificato dal D.P.R. 4 luglio 1967, n. 773, alla tenuta del «Pubblico registri cinematografico», in questo registro, istituito con R.D.L. 16 giugno 1938, n. 1061, viene iscritto su denuncia del produttore, ogni film realizzato in Italia"<sup>48</sup>.

"Sono coautori dell'opera cinematografica l'autore della trama (o soggetto), l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica e il direttore artistico... regista [...] Al produttore spetta l'esercizio dei diritti di utilizzazione dell'opera cinematografica, secondo un istituto peculiare della nostra normativa, chiamato *cessio legis* [...] Il produttore deve acquisire contrattualmente il consenso dei coautori"<sup>49</sup>.

48 - 50 anni di cinema italiano cit., p. 24.

49 - 50 anni di cinema italiano cit., p. 49.

Il grafico, si sarà notato, non è né citato, né protetto. La sua è una posizione debole, collaterale. Egli cede il suo prodotto per occasioni e circostanze limitate. Ma il più delle volte sembra venga addirittura espropriato dal produttore che sottopone la sua opera a ogni genere di manipolazioni e di uso senza alcuna richiesta di consenso.

“Il pittore, autore del bozzetto, ne cede alla società di distribuzione del film soltanto l'utilizzazione per il manifesto pubblicitario e soltanto per il territorio nazionale. Ogni altra utilizzazione al di là fuori di questo ambito, dovrebbe essere consentita solo dall'autore stesso. In Italia, invece, le case di distribuzione si ritengono proprietarie del bozzetto originale, che sovente non viene restituito all'autore”<sup>50</sup>.

\*

Un'altra idea sbagliata era che il film, essendo un prodotto industriale, che richiede la cooperazione di più persone, un certo investimento, una complessa catena di distribuzione, insomma tutto un apparato di sinergie, per questo stesso fatto determinasse una specie di selezione “naturale” delle idee da trasportare in scene.

L'esistenza di un posto come Cinecittà, Holliwood,... mi suggeriva un'immagine di inaccessibilità, di scelta, una serie di ostacoli da superare. Il cinema stesso ne dichiara, ne testimonia l'esistenza: un titolo per tutti, “Bellissima” di L. Visconti (1951).

Più in generale pensavo che il sottobosco culturale degli intellettuali di provincia fosse costituito soprattutto da poeti, principalmente a causa della intrinseca facilità della produzione in versi (a prescindere ovviamente da valutazioni qualitative). Un foglio di carta e una biro sono alla portata di tutti e le idee che urgono nella scatola cranica possono essere scaricate sulla carta in modo quasi fulmineo.

Pensavo quindi che, volendo, sarebbe stato possibile distribuire la percentuale di questi geni di periferia secondo un gradiente che avrebbe potuto oscillare dai poeti, appunto, ai novellieri (in questo genere già occorre una certa costanza di lavoro scrittorio), ai romanzieri, e così via, in diminuzione numerica di grado in grado, meno pittori, ancor meno

<sup>50</sup> - CINEMA *di carta* cit., p. 162-163 (La citazione tratta da LA REPUBBLICA s.d., è anonima).

scultori (qui il necessario per l'esercizio dell'estro "poietico" comincia ad essere piuttosto impegnativo), fino agli architetti, quasi nessuno. In una classificazione del genere il criterio selettivo degli artisti è, evidentemente, l'investimento fisico ed economico richiesto nella produzione delle opere.

Ora anche questa innocente persuasione è venuta a mancare. A leggere la trama e i giudizi sommari di P. Merenghetti su certi film c'è da pensare che due sono le ipotesi: o la pellicola equivale a carta e penna (il grado minimo di investimento) o la fede dei cineasti nei propri mezzi prevale su qualsiasi valutazione di rischio.

\*

Assistere a una nascita è sempre interessante. In arte però individuare il momento iniziale di una forma è eccezionale. Si dà il caso tuttavia che nel nostro campo abbiamo la fortuna di poter assistere a questo evento unico.

Il compito di illustrare "L'uomo che voglio" era stato affidato a Dudovich, il quale, come testimonia la lettera, scrisse al direttore Quaroni, che la vista non gli era più amica (la verità era che il grande artista non era portato per il ritratto), pregandolo di affidarmi questo lavoro, e così preparai quel manifesto che lanciava per la prima volta l'idea del testone degli attori protagonisti [...] da quel momento il manifesto cinematografico assunse una veste che ancora oggi stenta a cambiare"<sup>51</sup>.

L'individuazione delle sequenze formali e delle serie di oggetti costituisce secondo George Kubler<sup>52</sup> uno dei compiti primari della storia dell'arte. Se non che "il numero degli oggetti primi giunti sino a noi è straordinariamente piccolo"<sup>53</sup>, addirittura "infinitesimale"<sup>54</sup>, dunque la possibilità di coglierne uno, come in questo caso, rappresenta quasi un miracolo.

Tuttavia c'è un neo nella questione. E mi riferisco non alle irriconoscenti insinuazioni di Martinati sulle deficienze ritrattistiche di Dudovich,

51 - Luigi Martinati, citato in *CINEMA di carta cit.*, p. 71 (sottolineatura nostra).

52 - G. KUBLER, *La forma del tempo: considerazioni sulla storia delle cose*, Torino, 1976, cfr. part. pp. 41-46.

53 - G. KUBLER, *La forma del tempo cit.*, p. 53.

54 - G. KUBLER, *La forma del tempo cit.*, p. 54.

ma al fatto che questo punto origine non è adeguatamente documentato.

Per prima cosa, infatti, va notato che la dichiarazione non è accompagnata dalla locandina. Per secondo, ed è quel che più conta, in altro luogo dello stesso volume l'illustrazione viene attribuita addirittura a Dudovich!<sup>55</sup>. In fine va detto che del film non sono riuscito a trovar traccia nei dizionari. Presumo debba datare 1918, ma il resto sfugge.

Purtroppo quindi la forma "testone dei protagonisti - scene salienti" costituente la struttura di una miriade di manifesti cinematografici si offusca alquanto proprio nel suo punto più importante, quello di origine.

Dice G. Kubler: "Se in una data sequenza c'è un oggetto primo che marca l'inizio della serie continua, perché non dovremmo considerare come repliche tutti i susseguenti oggetti primi della stessa serie?"<sup>56</sup>. Sarà per questo che, pur riferendosi a film sempre diversi e pur sprigionando un fascino rinnovato, alla fine questi manifesti sembrano tutti uguali: chi disegnò il "il primo" li disegnò tutti<sup>57</sup>.

\*

"I manifesti cinematografici italiani non hanno goduto sempre di buona fama: dagli storici della pubblicità sono stati sempre giudicati materiali di scarsa importanza, legati a stereotipi di genere, conservatori nello stile e plebei nel gusto. [...] Gli stessi disegnatori solo in qualche caso hanno conservato i prodotti tipografici finiti, preferendo invece i bozzetti in piccolo formato, più maneggevoli"<sup>58</sup>.

55 - E. MANZATO, *Manifesti cinematografici della collezione Salce di Treviso* in *CINEMA di carta* cit., p. 54.

56 - G. KUBLER, *La forma del tempo* cit., p. 54.

57 - La questione della paternità meriterebbe un approfondimento critico, infatti c'è chi attribuisce ad altri l'invenzione della struttura grafica.

"I manifesti di 'Paisà' (dovuti a Mancinelli e Canino) sono dipinti con uno schema che diventerà dominante e che ritroveremo incontrastato per oltre vent'anni [...] si mettono in evidenza in alto o in primo piano i volti ingranditi dei protagonisti e poi si aggiunge qualche scena [...] Per queste caratteristiche, tanto a lungo conservate, il manifesto italiano si differenzia da quelli di altri paesi". E. VELATI, *Note* cit., p. 12.

Se può essere utile per un confronto cronologico, 'Paisà' di Roberto Rossellini è del 1946.

58 - E. VELATI, *Note* cit., cit. p. 7.

I critici sono severi, ma d'altronde, se gli stessi disegnatori in più occasioni e unanimemente lamentano la prevaricazione dei produttori o dei gestori di sale per spiegare il fatto che venivano scelti e stampati sempre i disegni più brutti, figuriamoci cosa ne dovevano pensare i critici!...

Forse dipende da questa insoddisfazione, da questo giudizio autocritico il fatto che tante tavole non sono neanche siglate.

\*

Questi manifesti, in ogni caso, partecipano delle proprietà magiche di ogni disegno.

Ogni segno grafico porta con sé una magia e un mistero, di essere cioè dei “testi che tutti in qualche modo capiscono senza riuscire a spiegare il perché”<sup>59</sup>. Quest'immediatezza comunicativa, questo segno universalmente comprensibile è un incantesimo che solo il disegnatore può creare: “una persona che sa parlare non suscita molta curiosità e non sembra avere particolare abilità, mentre una persona che sa disegnare viene vista come ‘diversa’: essa sa articolare secondo leggi ignote gli elementi di un codice che il gruppo ignora”<sup>60</sup>.

Ecco perché, se pure in valore assoluto questi segni possono essere di modesto rilievo, il piccolo miracolo che in essi si ripete di riprodurre su una superficie piana un mondo tridimensionale continua a stupire come la prima volta che si produsse in una oscura caverna del paleolitico e un fascino particolare vi si aggiunge per il loro riferimento alla moderna buia caverna della sala cinematografica dove addirittura essi assumono movimento in uno spazio virtuale.

59 - U. Eco, *Trattato* cit., p. 281.

60 - U. Eco, *Trattato* cit., p. 281 e nota.