Il Mulino - Rivisteweb

Diego Cavallotti

Moderno per la tecnologia, ma antico per l'umanità. Il notiziario Audiovideo dell'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate

(doi: 10.17397/109033)

L'avventura (ISSN 2421-6496)
Fascicolo Speciale, december 2023

Ente di afferenza:
()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.
Per altre informazioni si veda https://www.rivisteweb.it

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda https://www.rivisteweb.it/

«Moderno per la tecnologia, ma antico per l'umanità»

Il notiziario *Audiovideo* dell'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate

Diego Cavallotti

«Modern for Technology, Ancient for Humanity». The *Audiovideo* Magazine of the National Union of Specialized Film and Television Industries

This essay deals with the birth of the magazine *Audiovideo* in 1972, a publication belonging to ANICA's National Union of Specialized Film and Television Industries. In this publication, it is possible to find insights on technical (and technological) issues, but also investigations if the state of marginal filmmaking, such as industrial cinema. More specifically, I highlight the epistemic framework in which this publication is placed, pinpointing its relationships with the technological evolutions of the period. Through the description and analysis of the first issues of the journal, it is possible not only to identify its topics but also its enunciational configurations.

Keywords: Marginal Cinema, Anica, Media Technology, Video, Italian Film Industry

Il cinema italiano degli anni '70 e l'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate

Nel 1972, quando viene pubblicato il primo numero di *Audiovideo*, sta iniziando per l'Anica un periodo di fibrillazione (Brunetta 1994). Durante gli anni '70, infatti, i caratteri strutturali dell'industria cinematografica italiana mutano radicalmente: innanzitutto, prende avvio un ciclo di forte instabilità riguardante le presenze nei cinema, con la vendita dei biglietti che segue un tendenza fluttuante, anche se globalmente in calo – si passa infatti dai circa 525.006.000 biglietti venduti nel 1970 ai circa 513.697.000 del 1975, attraverso momenti di rialzo, fra il 1970 e il 1972, quando si raggiungono i circa 553.666.000 biglietti venduti, e

Diego Cavallotti, Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali, Via Is Mirrionis 1, 09123 Cagliari.
diego.cavallotti@unica.it, https://orcid.org/0000-0002-5797-9964

 © Società editrice il Mulino

momenti di flessione, fra il 1972 e il 1975, quando dalle 553.666.000 presenze si arriva alle 513.697.000 del 1975 (Menduni 2005). Insomma, anche se la crisi esplode nella seconda metà degli anni '70, con una diminuzione nelle vendite di circa 80 milioni di biglietti nel 1977, i suoi primi segnali possono essere già osservati all'inizio del decennio, nonostante successi come l'inversione «dei rapporti di forza nelle percentuali fra i biglietti venduti per vedere film italiani» rispetto a quelli statunitensi, con un massimo del 62% nella stagione 1972-1973 (Cucco e Manzoli 2017, 23). Tali successi, infatti, si dimostrano inutili per lo sviluppo strutturale dell'industria perché a esso manca «una visione strategica del futuro assetto del sistema dei media» (Cucco e Manzoli 2017, 24).

Insomma, le associazioni di categoria, in particolare quella legata al mondo della produzione e della distribuzione, ossia Anica, non riescono a orientarsi all'interno di un mercato fluttuante, a cui si sono affacciati altri *players* in grado di modificare l'orizzonte della fruizione cinematografica: da una parte, infatti, abbiamo la diffusione di massa delle tecnologie video, che soprattutto negli anni '80 imporranno la rivoluzione dell'home video (Cavallotti 2018, 63-70), dall'altra vi è la trasmissione di film sulle televisioni estere e private locali, via cavo o via etere (Cavallotti 2021).

L'atteggiamento di Anica nei confronti di questi due fenomeni è al contempo di rifiuto e di rimozione: i suoi dirigenti non intendono discostarsi dalle condizioni introdotte dalla legge Corona del 1965, in base alle quali si demanda ad accordi fra le associazioni di categoria e il concessionario pubblico (Rai) il numero di ore da dedicare alla trasmissione televisiva di film. La sua offerta non può essere preponderante rispetto a quella delle sale cinematografiche (Cavallotti 2021, 156): queste devono rimanere il mercato primario di circolazione e distribuzione dei film; le altre infrastrutture mediali si configurano come spazi da utilizzare *cum grano salis* e sotto la stretta supervisione dell'associazione di categoria.

All'interno di un simile clima culturale, l'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate, sorta in seno ad Anica tra il 1961 e il 1962 con il nome di Unione Nazionale Industrie della Cinematografia Specializzata (Dotto 2022, 6), decide di pubblicare la rivista *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate*, dedicata all'osservazione e all'analisi delle principali novità riguardanti pratiche cinematografiche di nicchia come il cinema industriale, didattico, d'animazione, turistico e scientifico. Tali interessi rispecchiano la struttura dell'Unione, composta innanzitutto da un consiglio direttivo, che nel 1972 è formato dal presidente Ezio Gagliardo, dai vicepresidenti Rosario Leone e Filippo Paolone e dai consiglieri Silvana Albanese, Mario Cecchi Gori, Gianni Hecht Lucari, Arturo La Pegna, Romolo Marcellini, Max Massimino Garnier e Giorgio Patara. Attorno al consiglio direttivo si sviluppa un «modello satellitare» afferente a gruppi di lavoro in cui si raccolgono i produttori di film d'animazione[1],

[1] A tale gruppo partecipano Max Massimino Garnier (presidente), Ezio Gagliardo (vicepresidente), Giulio Gianini, Roberto Gavioli, Alberto Chimenz, Bruno Bozzetto e Secondo Bignardi (consiglieri).

di film televisivi[2], di film educativi e didattici – riuniti nell'Aiced (Associazione Industriali Cinematografia Educativa e Didattica)[3] –, di cortometraggi[4] e di film industriali[5] (Anonimo 1972b, 2).

Presentato come inserto del principale *house organ* di Anica, *Cinema d'oggi. Settimanale d'informazioni cinematografiche*, *Audiovideo* si configura come un periodico che dà voce ad ambiti cinematografici spesso trascurati, fornendo notizie sulle innovazioni tecniche, sui successi dell'industria «minore» in patria e all'estero e sui festival a cui i prodotti italiani partecipano. In altri termini, *Audiovideo* – il cui comitato di redazione è inizialmente formato dai vicepresidenti dell'Unione, Rosario Leone e Filippo Paolone, mentre Cesare De Biase è il direttore responsabile – svolge il ruolo di aggregatore di notizie concernenti tali ambiti e di organo delle industrie «marginali» del cinema (e dell'audiovisivo), in un momento di trasformazione del panorama produttivo e di affermazione di tecnologie come il video analogico.

Il riferimento alle dinamiche di contesto appare, oggi, di fondamentale rilevanza per comprendere che *Audiovideo* non sorge all'interno di un *vacuum*: al contrario, il notiziario è un tassello di estrema importanza all'interno di un mosaico assai variegato di pratiche industriali. Per questo motivo, più che presentare la sua storia, ci concentreremo sulla messa in evidenza dei suoi legami con l'Unione – e, *de relato*, dei suoi rapporti con Anica –, fornendo anche consistenti spunti di riflessioni sui modi in cui vengono osservate le principali novità mediali dell'epoca, come il video. A livello metodologico, dunque, ci collocheremo a metà strada fra la storia culturale, con la sua attenzione al documento e alle fonti primarie – nel nostro caso, la rivista –, e l'epistemologia dei media, tramite cui intendiamo indagare in quali termini *Audiovideo* partecipi alla costruzione di un *milieu* discorsivo riguardante le pratiche professionali e le basi materiali di un comparto industriale in profondo cambiamento.

Da questa prospettiva, appaiono rilevanti il magistero di François Albera e Maria Tortajada e le loro riflessioni sulla dimensione discorsiva del dispositivo cinematografico, sviluppate all'interno dei volumi *Cinema Beyond Film* (2011) e *Cine-Dispositives* (2015). Grazie al concetto di «schema epistemico», si intende

[2] Tale gruppo è costituito innanzitutto dal presidente Mario Cecchi Gori, dal vicepresidente Giorgio Patara e dai consiglieri Fulvio Lucisano, Mario Montanari, Leonardo Pescarolo, Franco Dodi, Arturo La Pegna e Filippo Paolone. Va evidenziato che, sempre nel 1972, Mario Cecchi Gori diventerà presidente anche dell'Unione Produttori.

[3] Già fondata nel 1959. L'associazione è presieduta da Filippo Paolone; la vice-presidente è Silvana Albanese. I consiglieri sono Rinaldo Dal Fabbro, Fulvio Gagliardo, Claudio Guareschi e Luigi Morgia.

[4] Il presidente è Arturo La Pegna, il vice-presidente è Gianni Hecht Lucari. Svolgono funzione di consiglieri Roberto Gavioli, Fabrizio Palombelli, Livio Sbarigia e Alfio Sugaroni.

[5] Oltre al presidente Rosario Leone e al vice-presidente Romolo Marcellini, partecipano al gruppo i consiglieri Giorgio Fossati, Ezio Gagliardo, Claudio Guareschi, Luigi Morgia e Cesare Taurelli.

dare struttura al tema del dispositivo, descrivendolo foucaultianamente come punto di incontro di più forze, afferenti, da un lato, alla dimensione astratta-discorsiva, e, dall'altra, a quella concreta-materiale dei media. Nel saggio rimanderemo, in particolare, alla prima sfera epistemica, quella astratta-discorsiva. Come sostengono Albera e Tortajada nel saggio «The 1900 Episteme», all'interno di tale orizzonte sono riconoscibili diversi spazi di enunciazione:

> – the scientific discourses of inventors, engineers, and popularisers;
> – the technical (prescriptive) discourses of technicians, salesmen, etc.;
> – the discourses of the users (spectators, events managers) considered within their institutional framework (implying hierarchies, legitimating discourses, power relations, etc.)
> – literary discourses that produce variations of the dispositive within an imaginary world […];
> – discourses of the spectacular. (Albera e Tortajada 2011, 31)

Nel nostro saggio, ci occuperemo dell'intersezione del primo, del secondo e del terzo punto, mettendo in relazione parte dei discorsi riguardanti le cosiddette "cinematografie specializzate" che, come abbiamo visto nella descrizione della composizione dell'Unione, pertengono al cinema didattico, industriale, scientifico, pubblicitario, d'animazione e alle loro evoluzioni tecnologiche.

Tale impostazione verrà rispecchiata dalla struttura del saggio. Il primo capitolo sarà dedicato al contesto in cui viene fondata *Audiovideo*: muovendo da una sintetica ricognizione delle evoluzioni dell'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate e da altrettanto brevi cenni riguardanti le emanazioni discorsive che precedono *Audiovideo*, ossia *Cinematografie specializzate* (1963-1965) e *Notiziario Anica delle cinematografie specializzate* (1967-1970), si giungerà alla ricognizione delle linee editoriali di *Audiovideo* nella fase della sua nascita, con particolare (ma non esclusivo) riferimento al 1972 – anno di fondazione del periodico. Nel capitolo successivo, invece, focalizzeremo l'attenzione sul rapporto fra i primi numeri di *Audiovideo*, *Cinema d'oggi* e un medium destinato, negli anni '70 e '80, a influenzare notevolmente il comparto delle cinematografie «marginali»: il video analogico.

Gli «altri» cinema: Anica, le cinematografie specializzate e le loro emanazioni discorsive

Come abbiamo visto nell'introduzione, gli anni '70 costituiscono un momento di profondo ripensamento dell'industria italiana (Corsi 2001). Un simile cambiamento non riguarda solo il consumo di film, ma anche, come rileva Claudio Bisoni (2009, 21) l'offerta culturale cinematografica, che «in controtendenza rispetto all'andamento del mercato» appare in crescita. Ciò riguarda due orizzon-

ti: innanzitutto, si ha «la riorganizzazione dell'associazionismo cinematografico tradizionale intorno a nuovi soggetti come i gestori di club-cinema, il lavoro degli enti locali, la diffusione di iniziative, come festival e rassegne, cartelloni estivi […] [i]n secondo luogo, il boom dell'editoria cinematografica» (21).

In particolare, la riorganizzazione dell'associazionismo pertiene anche a una riconfigurazione dei soggetti esistenti, e prende avvio già all'inizio del decennio. In Anica, infatti, termina, dopo ventidue anni, la presidenza di Eitel Monaco, il quale lascia la carica a Carmine Cianfarani; analogamente, per quanto concerne l'Unione Nazionale delle Industrie Cinetelevisive Specializzate, finisce la segreteria decennale di Leonardo Algardi, che ricopre tale carica dalla fondazione dell'Unione (Dotto 2022, 143-157)[6]. Insomma, il cambiamento coinvolge anche una delle unioni più recenti e periferiche di Anica, che tra il 1961 e il 1962 si forma dalla convergenza dell'Aiced e dell'Unione Nazionale Cinema a Formato Ridotto (Uncifor). La prima viene fondata nel 1959 e ha, da statuto, come principale obiettivo quello di «una sempre maggior diffusione dell'impiego del sussidio cinematografico, sia nelle scuole in genere che nei Centri professionali, nelle aziende industriali e così via» (Aiced 1959 ora in Dotto 2022, 63). La seconda è attiva dal 1949 e «affonda le proprie radici in una cultura cinematografica che, dal dopoguerra in avanti, era cresciuta ponendosi in scia all'esercizio e dell'associazionismo di area cattolica» (Dotto 2022, 71): l'Uncifor, tuttavia, non fa riferimento solo all'utilizzo delle copie a passo ridotto per le proiezioni nelle sale parrocchiali, ma anche ai possibili utilizzi del dispositivo cinematografico «nelle carceri e nei centri di rieducazione, nelle caserme, nell'istruzione per i lavoratori agricoli e industriali, negli enti sociali per la prevenzione degli infortuni sul lavoro» (72) e, soprattutto, in ambito formativo-didattico.

La creazione di una nuova unione è seguita con particolare attenzione dalla dirigenza di Anica, la quale mira a dare «un'unica rappresentanza di categoria agli operatori del cinema didattico-educativo, industriale, televisivo, di animazione e a passo ridotto» (9). A rafforzare un simile progetto concorre, nel 1963, la pubblicazione di un organo dell'Unione delle Cinematografie Specializzate, denominato *Cinematografie specializzate*, nel primo numero del quale si delineano i tratti delle tipologie cinematografiche che si intende rappresentare: non solo il cinema al servizio dell'industria (Paolone 1963, 10 ora in Dotto 2022, 44), ma anche tutte quelle attività e pratiche riconducibili «all'altra faccia del cinema» (Algardi 1963, 4-5 ora in Dotto 2022, 20), che non hanno «lo scopo di divertire la gente ma di ampliarne le conoscenze ai fini della cultura e del lavoro» (5). In altri termini, il primo numero di *Cinematografie specializzate* si configura come un vero e proprio manifesto dell'Unione, che mira a consolidare ed estendere lo spazio (economico-industriale, produttivo, culturale, ecc.) occupato «da quell'universo

[6] Algardi, in realtà, ricopre un ruolo di spicco già dal 1959, quando diventa segretario della neonata Aiced (Associazione Industriali Cinematografia Educativa e Didattica). Mantiene tale carica fino al 1961 (Dotto 2022, 60-71).

parallelo al cinema di sala che è stato ribattezzato di volta in volta *sponsored*, *non theatrical*, *ephemeral* o *useful cinema*» (Dotto 2022, 20).

Fin dai primi anni di vita, l'Unione stabilisce un rapporto di interdipendenza con le proprie emanazioni editoriali e, sebbene non si tratti di letture appassionanti, come velatamente rileva Mario Soldati su *Il Giorno*, facendo indiretto riferimento proprio a *Cinematografie specializzate* (Soldati 1963), è altrettanto vero che esse consentono di esplorare un ambito cinematografico fino a quel momento relegato ai margini del dibattito. Poco conta che l'avventura della rivista duri solo un paio d'anni, perché ai dirigenti dell'Unione sembra che una sorta di Rubicone sia stato varcato: d'ora in avanti, anche le cinematografie «minori» sono legittimate ad avere un loro dibattito di riferimento e, soprattutto, spazi editoriali propri. La chiusura dell'*house organ* nel maggio del 1965, così, non può essere considerata una sconfitta: come viene affermato nell'editoriale dell'ultimo numero, «una siffatta impresa andava affrontata prima o poi […]. Desideriamo però dire che siamo fieri di aver resistito fin qui, da soli, o meglio, con il solo appoggio "morale" delle sole categorie professionali interessate al cinema specializzato» (Anonimo 1965, 2), a cui è stato offerta «una palestra di idee libera e al tempo stesso impegnata a contribuire all'evoluzione sociale in atto» (2).

Il testimone delle pubblicazioni viene raccolto due anni più tardi, nel 1967, dal trimestrale *Notiziario Anica delle cinematografie specializzate*, «con Algardi come redattore editoriale e il sottosegretario Achille Valignani alla direzione» (Dotto 2022, 130). Quest'ultimo firma l'articolo di apertura, in cui si afferma che «occorre anche in tali settori stimolare una politica degli investimenti privati e pubblici, abbandonando ogni miope pregiudizio ed ogni dannosa polemica in atto che aggrava – almeno in Italia – la condizione sociale del popolo; occorre un fondamentale e concreto aiuto dello Stato ad ogni utile iniziativa (qui siamo addirittura nel campo di iniziative di utilità pubblica)» (Valignani 1967, 1 ora in Dotto 2022, 130). Insomma, si riprendono le istanze di promozione delle cinematografie specializzate: il *Notiziario* si configura come uno spazio di dibattito ad ampio raggio, in cui si discute non solo delle principali innovazioni tecniche, come il Super8, ma anche del film industriale, promozionale, educativo, ecc.

L'avventura della pubblicazione termina nel 1970, ma, di lì a breve, un nuovo periodico rappresenterà l'Unione, che, nel 1969, ha cambiato denominazione in Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate (Dotto 2022, 11): si tratta di *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate*, che nasce come inserto di *Cinema d'oggi*. Tale inserto ha cadenza irregolare, talvolta mensile, talvolta bimestrale, e compare per la prima volta nel marzo 1972, a pochi mesi dall'addio di Monaco e, soprattutto, di Algardi. Un simile dato non appare casuale: nel momento in cui uno dei motori primi dell'Unione, ovvero Algardi, cessa la sua collaborazione con Anica, lo spazio discorsivo dedicato alle cinematografie specializzate perde la propria indipendenza, contraendosi fino a diventare ancillare rispetto ai discorsi sulla produzione e sulla distribuzione, che formano il cardine di *Cinema d'oggi*.

Nonostante il ridimensionamento sia evidente, nel trafiletto di presentazione della nuova rivista si rivendica il ruolo delle cinematografie specializzate nello sviluppo dell'industria, spiegando al contempo la scelta di un nome, *Audiovideo*, così impegnativo:

> Perché Audiovideo? Perché ci è sembrato che questo termine – moderno per la tecnologia, ma antico per l'umanità – bene esprima la nostra particolare attenzione alla evoluzione della tecnica, volta a favorire la conoscenza dell'uomo mediante l'impegno dei suoi più nobili sensi.
> Udire e vedere: per l'uomo che vive in una dimensione sempre più grande, significa la nostra fiducia nei mezzi tecnici di trasmissione della parola documentata dall'immagine: ai fini didattici e scientifici, per lo sviluppo industriale, culturale e civile. (Anonimo 1972b, 1)

La pubblicazione di *Audiovideo*, dunque, nasce sotto questi auspici: un agile foglio che sappia orientare il lettore nel percorso di scoperta di pratiche e tecnologie non più solo cinematografiche, ma ormai audiovisive, che si presentano come strumenti attivi di cambiamento della società, in grado di incidere a più livelli sulla produzione industriale e sulla trasmissione del sapere.

Simili obiettivi, tuttavia, appaiono sovradimensionati rispetto all'effettivo ruolo che l'inserto può svolgere, soprattutto nei suoi primi anni di vita. La sua foliazione, ridotta a quattro pagine – se non addirittura a due, come avviene nel numero di settembre-ottobre 1972 – consente al massimo di aggiornare i soci Anica e gli interessati riguardo alle attività delle cinematografie specializzate, oppure di accennare ai principali snodi culturali concernenti il loro sviluppo in Italia. Non appare casuale, dunque, se già il primo numero di *Audiovideo* si configura come una sorta di «zibaldone» in cui vengono evidenziate le varie anime dell'Unione. In prima pagina, oltre al trafiletto di presentazione del periodico, si può notare un breve editoriale, intitolato «A parità di condizioni», in cui si evidenziano le contraddizioni della legge Corona, che, per quanto concerne la produzione e la distribuzione di film didattici, favorirebbe la creazione di un monopolio incardinato sull'Istituto Luce (Anonimo 1972c, 1); oltre a questo, sempre in prima pagina, compare un articolo di fondo sulla produzione di film didattici, intitolato «Film didattici come libri» (F.P. 1972, 1)[7], a cui seguono, in seconda e terza pagina, approfondimenti sul cinema d'animazione e sul cinema industriale.

Il cinema didattico costituisce uno dei *topoi* ricorrenti di *Audiovideo*: l'anno di fondazione del periodico, infatti, rappresenta un momento decisamente critico per tale ambito produttivo. Come viene riportato sulla prima pagina del numero di novembre-dicembre 1972:

[7] L'abbreviazione «F.P.» è molto probabilmente riconducibile alla figura di Filippo Paolone.

> [è] decaduta e non è stata rinnovata la convenzione fra il Ministero della Pubblica Istruzione e il C.N.S.A. [Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi] e sono stati polverizzati gli stanziamenti di bilancio per gli audiovisivi attraverso una ripartizione paritetica fra le decine di migliaia di scuole e le centinaia di migliaia di classi, a ciascuna delle quali sono state assegnate cifre minime. Quali le conseguenze? Qualche centinaio di nuovi film didattici predisposti dall'industria per la scuola italiana (e già approvati dalle Commissioni di scelta delle Direzioni Generali) sono rimasti inutilizzati o sono stati utilizzati in minima parte; qualche miliardo non è stato speso. (Anonimo 1972d, 1)

Insomma, per il cinema didattico il 1972 è un «anno zero» da cui appare necessario emanciparsi. A nulla sono valsi gli appelli presenti all'interno di *Audiovideo*, in cui, tentando di promuovere e sostenere il comparto, i portavoce degli interessi dell'Unione hanno insistito sulle iniquità della legge Corona e sugli ostacoli allo sviluppo del libero mercato che essa innerverebbe.

Al contrario, il cinema d'animazione sembra godere di ottima salute. Le parole di Secondo Bignardi, disegnatore, animatore e autore di un articolo intitolato «Le nostre speranze» (Bignardi 1972, 2), rivelano, per esempio, un certo ottimismo nei confronti di questa branca della produzione, che appare in crescita. Lo stesso ottimismo è riscontrabile nel numero successivo di *Audiovideo*, in cui, in occasione di una cerimonia organizzata a Palazzo Chigi, si parla esplicitamente di «rinascita italiana» dell'animazione nel dopoguerra e si sottolinea l'apporto di autori come Bignardi, «Bruno Bozzetto, Roberto Gavioli, Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, Guido Gomas, Manfredo Manfredi, Max Massimino-Garnier, Magdalo Mussio, Aldo Raparelli, Silvio Severi e Pino Zac» (Anonimo 1972e, 1). Il focus sul cinema d'animazione prosegue per tutti i numeri successivi: sono presenti affondi «monografici» sugli autori – si prenda come esempio l'articolo dedicato a Manfredo Manfredi nel numero di dicembre 1972 (Heydenreich 1972, 4); aggiornamenti sui principali festival di animazione, come quello di Annecy; editoriali in cui si confrontano gli ambiti produttivi del cinema d'animazione e del cinema industriale, evidenziando che, nel contesto italiano, il primo è stato e può essere un'ottima risorsa per il secondo, come dimostrano gli esempi di Guido Presepi, di Roberto Gavioli e dei fratelli Pagot (Zangrando 1972, 4).

Al cinema industriale, invece, *Audiovideo* riserva spazi regolari fin dal suo primo numero: i suoi redattori riflettono sulle diverse problematiche che lo riguardano, dal suo ruolo sociale (Leone 1972, 3) ai principali festival di riferimento – si pensi, per esempio, alla XIII Rassegna del Film Industriale di Ferrara, che si svolge tra il 6 e il 9 giugno nella città estense (Anonimo 1972f, 1-2) –, dalle ramificazioni del cinema agricolo (Dal Fabbro 1972, 1-2) e del cinema turistico (Anonimo 1972g, 1-2) alle condizioni in cui versa la produzione (Leone 1973, 1-3). In particolare, per quanto riguarda l'ultimo punto, il tema ricorrente è l'interconnessione fra produzione e distribuzione: come viene riportato nel marzo del 1972, studi universitari dimostrano l'esistenza di uno stretto allineamento fra «incremento della produzione del film industriale e capillarizzazione della

sua distribuzione» (Anonimo 1972h, 3). Per questo motivo, al fine di rilanciare e consolidare la produzione, bisogna superare le strozzature della distribuzione, ponendo rimedio alla scarsa partecipazione dei film italiani ai circuiti promozionali e ai festival. Eclatante, a tal proposito, è il caso del festival di Pordenone del 1973[8]: la giuria, presieduta dal regista Marcello Fondato, riscontra una diminuzione della produzione e un «preoccupante appiattimento dei contenuti» (Leone 1973, 1), al punto che essa non ha potuto assegnare il primo premio. Per i redattori di *Audiovideo* ciò ha una causa ben individuabile: oltre all'assenza di un circuito distributivo efficace, la stagnazione del film industriale è dovuta, da un lato, alla mancata creazione di un mercato libero in cui le industrie private possano agire senza vincoli monopolistici, e, dall'altro, al fatto che i film industriali non sono ancora ammessi alla programmazione obbligatoria.

Questa breve analisi descrittiva delle prime pubblicazioni di *Audiovideo*, oltre a mostrarci i suoi temi ricorrenti, rende visibile anche lo stretto rapporto presente fra dimensione industriale e dimensione discorsiva: gli ambiti di cui il periodico si occupa, infatti, coincidono con i comparti produttivi rappresentati dall'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate. Non casualmente, dunque, *Audiovideo* si presenta come un valido mezzo tramite cui sostenere le richieste degli associati, di cui vengono riportate anche le contraddizioni: per esempio, come abbiamo visto, riguardo al film industriale si chiede l'istituzione di un libero mercato della produzione e della distribuzione e, al contempo, l'applicazione di agevolazioni come la programmazione obbligatoria.

In questa prospettiva, il rispecchiamento fra pratica industriale e pratica discorsiva manifesta la configurazione dello *schema epistemico* che trova in *Audiovideo* uno dei propri cardini. Più precisamente, nel nostro *case study*, possiamo riscontrare che il cinema «marginale» afferisce a pratiche professionali e basi materiali ben precise, in cui il dispositivo cinematografico viene sfruttato in ogni sua latitudine, dal 35mm ai formati substandard del 16mm e del Super8. Queste pratiche professionali e basi materiali sono riattivate teoricamente dalle emanazioni discorsive delle associazioni di categoria, che ne formalizzano le dinamiche: emergono così le autoriflessioni dell'Unione sullo stato della produzione e sulle principali novità tecnologiche che segneranno gli anni '70 (e '80), per esempio la diffusione del video analogico.

Disallineamenti epistemici: l'emergenza di un medium e *Audiovideo*

Nei primi numeri di *Audiovideo*, il tema del cambiamento tecnologico viene affrontato soprattutto negli interstizi del periodico, in brevi articoli che si occupano della diffusione del video. In particolare, si desidera mettere in evidenza

[8] Si tratta della XIV Rassegna del Film Industriale, che assegna il premio «Vulcano d'Oro».

l'editoriale «C'è film e film», pubblicato sulla prima pagina del secondo numero (aprile 1972), in cui si menziona la costituzione, negli Stati Uniti, di una società per la distribuzione di videocassette, la Cartridge Rental Network di New York. Una simile notizia rappresenta simbolicamente l'annuncio di un cambio di passo dell'industria, riguardo a cui l'Unione non può non esprimersi: l'anonimo redattore riprende le affermazioni del presidente della Federazione Internazionale delle Associazioni dei Produttori di Film (Fiapf), Edmond Tenoudji, il quale sostiene che le associazioni di categoria dovrebbero scoraggiare simili iniziative perché, per quanto riguarda i «film spettacolari» (Anonimo 1972i, 1), è presente il rischio di una svendita dei diritti. Tuttavia, secondo il redattore, un discorso diverso deve essere elaborato nel momento in cui ci spostiamo verso i margini dell'industria. Se facciamo riferimento all'ambito delle cinematografie specializzate, infatti, ben vengano le alternative «alla Tv specie quando la Tv è come in Italia unica e sola, al di sopra del bene e del male; e quando il film didattico o culturale in genere non ha altre speranze di arrivare al suo pubblico» (1).

Da questo punto di vista, *Audiovideo* sembra allontanarsi dagli allineamenti discorsivi imposti da Anica, riguardo ai quali il video – la cui accezione estesa afferisce non solo alle videocassette, ma anche alla loro relazione con la televisione – costituisce un indesiderato concorrente (Cavallotti 2021). Il periodico contribuisce a spostare l'asse dello *schema epistemico* che lo lega all'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate e a disallinearlo dalla più ampia rete discorsiva di Anica, che trova uno dei suoi principali veicoli in *Cinema d'oggi.* In altri termini, i discorsi sul video aprono una faglia fra l'Unione e l'Anica, configurandosi come il sintomo di atteggiamenti diversi nei confronti della tecnologia emergente.

La sua diffusione rappresenta un motivo di fibrillazione per le industrie audiovisive, e Anica si oppone fermamente a essa. Il video, infatti, implica una consistente riconversione dell'infrastruttura cinematografica, che, all'inizio degli anni '70, ha ancora come fulcro la sala. Essa è un baluardo simbolico: se si aprisse una breccia, si scuoterebbero pericolosamente le gerarchie della produzione e della distribuzione, che l'associazione di categoria intende salvaguardare. Ciò emerge in maniera palmare dalle comunicazioni interne ad Anica[9], specialmente quelle firmate dal suo presidente, Carmine Cianfarani. La circolazione «extra sala» dei film – Cianfarani ha in mente soprattutto la loro trasmissione televisiva – annullerebbe i benefici dell'accordo fra Anica, Agis e il concessionario pubblico, ossia Rai, previsto dalla legge Corona, tramite cui si regolamenta il passaggio delle pellicole sul piccolo schermo. Bisogna ricordare che, all'inizio degli anni '70, nonostante le fluttuazioni di cui abbiamo trattato nell'introduzione, «si vendono ancora 550 milioni di biglietti all'anno mentre in Francia, in Germania e in Inghilterra (dove il numero dei films presentati in televisione varia da 300 a 600

[9] Tali documenti sono presenti all'interno dell'Archivio Anica, al momento custodito presso la Cineteca Lucana.

all'anno) si vendono meno di 200 milioni di biglietti» (Anica 1974). Insomma, l'uscita in sala dei film appare ancora essenziale per la sostenibilità dell'industria e deve essere difesa tramite una capillare attività di *lobbying*.

Questa attività viene condotta in maniera sistematica e stratificata: da un lato, si apre un filo diretto con le istituzioni politiche, dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri ai Ministeri delle Poste e Telecomunicazioni e del Turismo e dello Spettacolo[10], dall'altro, si sfruttano gli spazi discorsivi a disposizione, in particolare *Cinema d'oggi*. All'interno dell'*house organ*, compaiono a più riprese riflessioni sui rapporti fra il cinema e l'orizzonte video-televisivo, molto spesso declinate in senso deteriore, se non catastrofico.

Nel diciannovesimo numero di maggio del 1972, per esempio, si riprendono le notizie pubblicate un mese prima in «C'è film e film» di *Audiovideo*, e si rimanda alle dichiarazioni di Tenoudji: al contrario di quanto accade in *Audiovideo*, tuttavia, il redattore appare allineato con le posizioni del presidente della Fiapf. Sotto certi aspetti, esse appaiono addirittura radicalizzate, a partire dal titolo, in cui si intima stentoreamente di «Non cedere alle videocassette» (Anonimo 1972l, 11). Nelle parole dell'articolista, il nastro magnetico è inscindibilmente legato alla speculazione sui diritti d'autore, come se tale questione caratterizzasse ontologicamente la tecnologia in via di affermazione; perciò la diffusione di massa delle videocassette è un fenomeno da cui l'industria deve difendersi, prendendo le necessarie contromisure. Una posizione simile è ribadita un mese dopo, nel momento in cui si riportano i risultati di una «riunione promossa dall'Asocciazione [sic] Tecnica Italiana per la Cinematografia, relatore l'ing. Vincio Delleani, Vice presidente della U.N.I.A.T.E.C., cioè dell'Unione Internazionale delle Associazioni Tecniche Cinematografiche» (Finestauri 1972, 3): in «Solo il cinema offre il grande spettacolo di qualità» si confrontano attentamente le modalità fruitive di un film in sala e quelle di un film trasmesso attraverso un apparato di videoregistrazione, arrivando alla conclusione che le videocassette implicano un impoverimento dell'esperienza spettatoriale. Esse costituiscono, inoltre, un problema sociale, perché permetterebbero la diffusione capillare di pratiche ad alto impatto, come quelle pornografiche. Più in generale, il fenomeno del nastro magnetico presta il fianco a dinamiche di alienazione sociale – favorisce l'isolamento del cittadino/consumatore in casa – e di «neocolonialismo culturale» (Finestauri 1972, 3), a causa delle grandi *corporation* statunitensi pronte a spartirsi un mercato ricco.

Riguardo alla televisione, invece, appare emblematico un articolo pubblicato nell'aprile del 1974, in cui si porta all'attenzione del lettore il «disastroso caso» del Giappone: la diffusione dei film in televisione ha comportato una drastica flessione delle presenze in sala, con una frequenza media di appena un ingresso all'anno per abitante (Anonimo 1974). Anche la televisione, dunque, si configura

[10] A titolo di esempio, facciamo riferimento a un telegramma datato 21 marzo 1975, redatto da Cianfarani e indirizzato ad Aldo Moro, Giulio Orlando e Adolfo Sarti.

come un pericolo da scongiurare: bisogna assolutamente evitare che il fulcro del consumo si sposti dalla sala ad altre forme, pena la crisi irreversibile dell'industria.

Da questo punto di vista, l'orizzonte discorsivo in cui si muove *Audiovideo* appare assai diverso. L'atteggiamento dei redattori della rivista e, per proprietà transitiva, dell'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate, è più laico rispetto a quello di Anica e del suo *house organ.* Oltre all'articolo «C'è film e film», infatti, gli spazi dedicati alla riflessione sul video appaiono più attenti a sottoporre al lettore le potenzialità legate al nastro magnetico, sia per quanto concerne la divulgazione dei contenuti sia per quanto concerne l'apertura di nuovi orizzonti di mercato. A tal proposito, nell'occhiello del trafiletto «Videocassette in USA», pubblicato sul numero di luglio-agosto 1972, si riporta il dato essenziale di uno studio economico: «una prospettiva da un miliardo di dollari» (Anonimo 1972m, 4). Questo studio compare in prima battuta sul bollettino *Lo spettacolo* della Siae, in cui si precisa che vi sarà una crescita del comparto a breve-medio termine: già nel 1980, negli Stati Uniti, il consumo di videocassette si sarà consolidato. Si prevede, insomma, che, durante gli anni '70, la fruizione cinematografica cambierà il proprio volto, con risvolti positivi sulla capillarità della diffusione dei contenuti cinematografici. Anziché rimanere confinato nei *movie theatre*, «il cinema americano farà la sua apparizione su vasta scala, giacché, si può offrire classici che l'utente vorrà raccogliere in una collezione privata, visionandoli appena ne senta il desiderio, sul suo ricevitore domestico» (Anonimo 1972m, 4). Ancora una volta, dunque, il panorama discorsivo proposto dai primi numeri di *Audiovideo* appare lontano dalle posizioni difensive propugnate da *Cinema d'oggi*.

Attraverso il confronto fra *Audiovideo* e *Cinema d'oggi* l'incrinatura dell'omogeneità dei discorsi interni ad Anica diviene palmare. Si manifesta l'esistenza di due modi opposti di affrontare il cambiamento tecnologico, i quali, a loro volta, innervano due diverse configurazioni dello *schema epistemico* relativo alle basi materiali e alla dimensione discorsivo-astratta dell'industria. Da un lato, quello della maggioranza di Anica, abbiamo un orizzonte discorsivo decisamente conservatore, in relazione al quale il dispositivo cinematografico si esaurisce nella sala, che deve programmaticamente costituire il punto di riferimento dell'intera industria; dall'altro, quello dell'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate, il video si configura come un'estensione del cinema oltre le mura della sala, un'estensione capace di inaugurare una nuova fase nel consumo delle immagini in movimento.

Questo disallineamento discorsivo dimostra che, sebbene le posizioni dell'Unione non siano certo egemoni all'interno di Anica, l'orientamento dell'industria italiana è, all'inizio degli anni '70, meno monolitico di quanto si possa pensare: già in quel periodo, vi è chi, prendendo avvio dal margine, comprende che l'arroccamento sullo *status quo* non può contribuire alla crescita del comparto audiovisivo, e che il cambiamento, se non anticipato e guidato per tempo, presenterà a medio termine un conto difficile da saldare.

Conclusioni. *Audiovideo*: una voce dal margine

All'interno del saggio abbiamo descritto e analizzato in quale modo un periodico come *Audiovideo* partecipi alla costruzione dello *schema epistemico* a cui afferisce l'Unione Nazionale Industrie Cinetelevisive Specializzate, soprattutto nella fase della sua fondazione, i primi anni '70, con particolare riferimento alle prime pubblicazioni del 1972. La conformazione di tale *schema epistemico* appare difforme rispetto a quella ascrivibile, più in generale, ad Anica perché è presente una divergenza basilare sul ruolo attribuito alla tecnologia video: se per l'Unione essa è uno strumento da abbracciare, per Anica costituisce una minaccia alla *dispositio* dell'industria. Si innesca, così, una dialettica incarnata dalle differenti posizioni tenute su *Audiovideo* e *Cinema d'oggi*, in base alla quale le medesime notizie vengono commentate in maniera differente, come accade nel caso degli articoli «C'è film e film» e «Non cedere alle videocassette».

La diffusione di massa di un mezzo come il video analogico provoca una vera e propria rottura epistemologica – per usare termini foucaultiani – nelle riflessioni sulle pratiche industriali in Italia, e innerva anche un punto di divaricazione: da una parte si ha il comparto delle cinematografie specializzate che, negli anni successivi, si aprirà progressivamente alle sperimentazioni con il video; dall'altra, invece, il cinema d'autore e *mainstream* che, sotto l'impulso delle unioni dei produttori e dei distributori, rifiuterà, salvo qualche raro e isolato caso, il dialogo con il video, in un momento di esplosione dell'emittenza privata.

Dopo il 1972 e fino alla sua chiusura nel 1980, *Audiovideo* seguirà simili stratificazioni mediali, come dimostrano i reportage dal Mifed, il Mercato Internazionale del Film e del Documentario, fiera semestrale che si svolge a Milano e che si rivela aperta alle innovazioni tecnologiche, in particolare al video. L'organo dell'Unione partecipa, dunque, al dibattito sul video, dialogando idealmente sia con i quotidiani che, negli anni '70, riportano spesso gli allarmi dell'industria riguardo ai nuovi oggetti tecnici – si pensi, a titolo di esempio, all'articolo «Pirati della celluloide», pubblicato su *Paese Sera* il 24 marzo 1976 –, sia con la critica cinematografica che, nella seconda metà del decennio, si concentra sui rapporti fra cinema e televisione/video in riviste come *Cinema e cinema* – più precisamente, si rimanda al suo quindicesimo numero intitolato *Cinema/TV. Lo sguardo e il potere* (AA.VV. 1978).

D'altra parte, come recita il trafiletto del primo numero di *Audiovideo*, una testata che vuole essere «moderna per la tecnologia, ma antica per l'umanità» non può esimersi dall'occuparsi di oggetti che stanno per rivoluzionare il mondo delle immagini in movimento, con lo spirito di chi abita i suoi luoghi marginali, ben sapendo che solo lì, lontano dai riflettori del centro, il cambiamento può entrare in uno scambio proficuo con la tradizione.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. 1978. *Cinema/TV. Lo sguardo e il potere*. Numero monografico di *Cinema e Cinema* 15.

Aiced. 1959. Museo Nazionale del Cinema, «L'Aiced. Organizzazione – Finalità – Attività», busta *Costituzione dell'Aiced*, fascicolo *Aiced*.

Albera, François, e Maria Tortajada. 2011. «The 1900 Episteme». In *Cinema Beyond Films: Media Epistemology in the Modern Era*, a cura di François Albera e Maria Tortajada, 25-44. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Albera, François, e Maria Tortajada (a cura di). 2015. *Cine-dispositives. Essays in Epistemology Across Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Algardi, Leonardo. 1963. «L'altro volto del cinema». *Cinematografie specializzate* I, 1: 4-5.

Anica. 1974. Cineteca Lucana, «Lettera del 12/9/1974 alle aziende associate», busta *Tv Pirateria 960*, fasc. *Tv private Tv via cavo*, s.fasc. *Corrispondenza T.V.-Estere*.

Anica. 1975. Cineteca Lucana, «Lettera del 21/3/1975 alla Presidenza del Consiglio», busta *Tv Pirateria 960*, fasc. *Tv private Tv via cavo*, s.fasc. *Corrispondenza T.V.-Estere*.

Anonimo. 1965. «Editoriale». *Cinematografie Specializzate* III, 5: 2.

Anonimo. 1972a. «Le cariche sociali». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 1: 2.

Anonimo. 1972b. «Audiovideo». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 1: 1.

Anonimo. 1972c. «A parità di condizioni». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 1: 1.

Anonimo. 1972d. «Cinema didattico anno zero». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 7: 1.

Anonimo. 1972e. «Una rinascita italiana». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 2: 1.

Anonimo. 1972f. «Tappa a Ferrara». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 3: 1-2.

Anonimo. 1972g. «Cinema e turismo». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 4: 1-2.

Anonimo. 1972h. «La diffusione del film industriale». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 1: 3.

Anonimo. 1972i. «C'è film e film». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 2: 1.

Anonimo. 1972l. «Non cedere alle videocassette». *Cinema d'oggi. Settimanale d'informazioni cinematografiche* VI, 19: 11.

Anonimo. 1972m. «Videocassette in USA». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 5: 4.

Anonimo. 1974. «Problemi di transizione». *Cinema d'oggi. Settimanale d'informazioni cinematografiche* VIII, 13: 1.

Bignardi, Secondo. 1972. «Le nostre speranze». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 1: 2.

Bisoni, Claudio. 2009. *Gli anni affollati. La cultura cinematografica in Italia (1970-1979)*. Roma: Carocci.

Brunetta, Gian Piero. 1994. *I cinquant'anni dell'Anica. Appunti per una storia dell'Anica*. Roma: Anica.

Cavallotti, Diego. 2018. *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*. Milano: Meltemi.

Cavallotti, Diego. 2021. «Dalla sala al salotto. Note sulla programmazione di film sulle televisioni via cavo ed estere tra il 1971 e il 1976 in Italia». *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes* numero speciale: 153-164.

Corsi, Barbara. 2001. *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.

Cucco, Marco, e Giacomo Manzoli (a cura di). 2017. *Il cinema di stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.

Dal Fabbro, Rinaldo. 1972. «Cinema Tv e agricoltura». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 8: 1-2.

De Sanctis, Riccardo. 24-3-1976. «Pirati della celluloide». *Paese Sera*.

Dotto, Simone. 2022. *Gli specialisti. Storia, politiche e istituzioni delle cinematografie specializzate in Italia*. Venezia: Marsilio.

F.P. 1972. «Film didattici come libri». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 1: 1.

Finestauri, Elio. 1972. «Solo il cinema offre il grande spettacolo di qualità». *Cinema d'oggi. Settimanale d'informazioni cinematografiche* VI, 23: 3.

Heydenreich, Annette. 1972. «Tra pittura e animazione». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 8: 4.

Leone, Rosario. 1972. «Film industriale e messaggio sociale». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 1: 3.

Leone, Rosario. 1973. «Pordenone senza primo premio». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* II, 5: 1-3.

Menduni, Enrico. 2005. «La rivoluzione delle Tv libere. Cinema e televisione, gli anni Settanta». In *Storia del Cinema Italiano, vol. XIII, 1977-1985*, a cura di Vito Zagarrio, 79-90. Venezia: Marsilio.

Paolone, Filippo. 1963. «Il cinema al servizio dell'industria». *Cinematografie Specializzate* I, 1: 9-10.

Soldati, Mario. 23-10-1963. «Tante pagine, tanti presidenti». *Il Giorno*.

Valignani, Achille. 1967. «Saluto del direttore», in *Notiziario Anica delle cinematografie specializzate* I, 1: 1.

Zangrando, Fiorello. 1972. «Un valido mezzo da non trascurare». *Audiovideo. Notiziario delle cinematografie specializzate* I, 3: 4.