

# EL ARCHIVO INFORMATICO DEL CINE ITALIANO

El primer y más fundamental problema con el que se enfrentan los historiadores, es la definición del "panorama de datos", que deben tener en cuenta para sus análisis y reconstrucciones, que, en el caso del cine, está formado por las películas y los datos esenciales que se necesitan para estudiarlas de forma sistemática y científica. Desde 1987, Aldo Bernardini se ha dedicado a la reconstrucción de una filmografía completa (o, cuando menos, la más completa y rigurosa redactada hasta la fecha) de la producción cinematográfica italiana desde sus comienzos hasta nuestros días, en la que se están catalogando los datos esenciales acerca de todas las películas incluidas. Su trabajo constituye un punto de referencia fundamental para todos los que se encuentren empeñados en reconstrucciones de este tipo en los distintos países. El artículo que se publica a continuación, en el que Bernardini explica las coordenadas metodológicas de su archivo, fue publicado por primera vez por la revista del Festival de Pordenone, *Griffithiana*. A la revista y a su director, Livio Jacob, nuestro agradecimiento por haber autorizado su publicación en español.

La entrevista que precede al artículo fue realizada el 21 de noviembre de 1994, durante un seminario sobre "Cine y nación. El nacimiento de una cinematografía nacional" que tuvo lugar en Trento (Italia). A lo largo de este encuentro, Bernardini explicó, así como lo hace en el artículo, la necesidad de explicitar los criterios que definen los límites de una determinada filmografía nacional y de intentar asegurar su valor científico.

# S EL ARCHIVO INFORMATICO DEL CINE ITALIANO

ENTREVISTA CON ALDO BERNARDINI

**Para comprender a fondo las características de la obra de catalogación del cine italiano en la que está trabajando, sería interesante saber por dónde empezó, cuándo decidió dedicarse al estudio del cine italiano y de qué forma el hecho de haber empezado con los años del mudo pudo haber condicionado su actitud posterior. ¿Podría contarnos su trayectoria como historiador del cine en Italia, a lo largo de los últimos veinte años?**

En los años setenta, cuando empecé a ocuparme del cine italiano de los orígenes, del cine mudo, la investigación era prácticamente inexistente. El único texto disponible era el libro de Prolo publicado a comienzos de los años cincuenta; a partir de entonces, nada más. Al ver el estado de las reconstrucciones, muy pronto me dí cuenta que había que hacer un trabajo sistemático sobre las fuentes de época, reconstruir un mapa fiable de todo lo que había acaecido en el cine italiano y a partir de esta recopilación proceder a la reconstrucción de un cuadro de conjunto de la producción cinematográfica en nuestro país. Desde el inicio trabajé con la idea de que había que explorar por un lado las estructuras y por el otro las películas. Por aquel entonces ya se tenía conciencia del bajísimo porcentaje de películas que habían sobrevivido al paso del tiempo (se calculaba que en Italia se podía localizar un 2% de la producción total del período, y contando con lo que había en el resto del mundo se pensaba que se podía llegar a un 5%). Estaba entonces claro que cualquier trabajo serio sobre el cine de aquellos años hubiera sido difícil si no se reconstruía la filmografía completa para ver en qué contexto había que insertar las películas que existían. Sin embargo, pensando en la filmografía de ese período, bien pronto me dí cuenta que un trabajo de catalogación de ese tipo era necesario también para las otras épocas del cine italiano. Existía además otra circunstancia que me hizo pensar que las condiciones estaban maduras para una empresa de este tipo, ya que entonces teníamos a nuestra disposición no sólo los descubrimientos de la informática, sino también instrumentos tan sencillos como las fotocopias y los microfilms, de los que no se pudieron aprovechar los que habían trabajado en los años



*Avaricia*

*(L'avarizia)*

Gustavo Serena,

1915

cincuenta, y que resultaron también fundamentales para nuestra investigación. El ordenador ofrecía la posibilidad de controlar y poner en relación las informaciones insertadas en un determinado sistema, cosa que no hubiera podido hacer con las fichas con las cuales estaba trabajando al inicio, por la enormidad del material que había que controlar a la vez. Una tercera coincidencia hizo patente las oportunidades que se estaban ofreciendo: el trabajo filmográfico en Italia podía realizarse sólo y en la medida en que los países cercanos también estuviesen empeñados en empresas análogas, ya que la filmografía italiana no podía ser construida teniendo en cuenta sólo el contexto italiano: hacía falta que existiesen iniciativas filmográficas similares en los países cercanos con los que pudo haber intercambio, es decir, los países que importaban y exportaban películas con nuestro país. Entonces era necesario que se realizara una filmografía análoga en Francia, Alemania, España, por ejemplo, y los tiempos parecían maduros para una suposición de este tipo. Desde el inicio de los años ochenta, fuí entonces proponiendo el lanzamiento de un proyecto de larga duración de reconstrucción de la filmografía italiana. Estaba claro que mis fuerzas no eran suficientes para emprender una iniciativa de este tipo, y que tampoco podía ser suficiente la ayuda del Consiglio Nazionale delle Ricerche que al comienzo patrocinó con poquísimos medios la iniciativa. Fué en ese punto cuando empecé mi campaña para afirmar la necesidad de un trabajo que funcionara de catalizador y que constituyera

la base de un archivo informático del que se sentía la necesidad. Después de haberlo propuesto a varias instituciones italianas (Biblioteca Nazionale de Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, Biennale de Venecia), y en medio de serias dificultades personales (me encontraba en el paro y sin casa), por fin encontré alguien que me escuchó en la asociación de productores y distribuidores del cine italiano (ANICA), que se encuentra en Roma, y que apoyó una petición de financiación para el proyecto hecha al Ministerio de Turismo y Espectáculo, el ente público que en Italia está destinado a financiar las empresas en el campo cinematográfico. Gracias a ANICA esta financiación llegó y en 1987 pudimos empezar, con un pequeño equipo, a sentar las bases de nuestro trabajo después de haber llevado a cabo una investigación, al inicio de los años ochenta, sobre las estructuras del cine mudo italiano (los tres volúmenes publicados por Laterza), estudio en el que se reconstruía el contexto industrial y comercial en el que había nacido el cine italiano. Pero desde 1975, cuando empecé a pensar que había que tapar este agujero negro de la cinematografía italiana, tenía claro que había que llegar a una filmografía, y finalmente partiendo de las exigencias del mudo, la empresa se ha extendido hasta la idea de reconstruir todo el catálogo del cine italiano, no sólo del mudo, sino hasta nuestros días, porque está claro que también en los años cincuenta, sesenta y setenta los problemas filmográficos están todavía por solucionar. Así fue como nos metimos en la empresa, construyendo prácticamente desde la nada, sin tener grandes medios, teniendo que enfrentarnos a órganos institucionales. Además, todo era nuevo, tuve que inventarme principios, reglas, imaginar un archivo informático, yo que no tenía ni idea, ni tengo disposición para estas cosas; sin embargo, tuve el valor de meterme en este nuevo campo, así fui teorizando y construyendo una metodología de investigación y elaboración de fichas informáticas, gracias a la colaboración del equipo, resolviendo los problemas uno tras otro, y una praxis, y sobre todo preocupándome siempre de explicar los pasos que se daban.

Uno de los rasgos esenciales de esta metodología es citar, de la forma más detallada posible, las fuentes de información. El Archivo informático tiene esta impostación: cada dato viene junto con su fuente. Entonces hay que establecer una clasificación de las fuentes, las fuentes primarias, las secundarias, fuentes de tercera y cuarta mano, de forma que se remonte, cada vez que sea posible, a fuentes de primera mano. Para la adjudicación de la fecha, lo más apropiado es entonces remontar al visto bueno de censura, a la fecha de censura; para reconstruir los porcentajes de coproducción hay que encontrar documentación en el Ministerio que se ocupa de las coproducciones; y los datos de estreno más fiables son los que se encuentran en la SIAE (Società Italiana di Autori e Editori), la sociedad que en Italia decide cuando se produce el estreno de una película. Utilizando estos datos, algunos de los cuales eran conocidos, pero estaban dispersos y no sistematizados, pensé en primer lugar en la catalogación de todos los títulos de los largometrajes, de ficción y documentales, para ocuparme



luego de cortos y medimétrajes, por un lado, y, por el otro, en el establecimiento de un mapa de las sociedades de producción, de forma que cada película estuviera relacionada con la sociedad que la produjo, italiana o extranjera, y trabajando para determinar cual fue la denominación exacta de dicha sociedad. En ANICA hemos encontrado documentación que nos ayudó en esta tarea, y así pudimos constituir un archivo paralelo de las sociedades de producción, del que probablemente algún día podremos sacar un libro. Hemos establecido una metodología muy complicada, que nos costó muchísimo trabajo, intentando acercarnos todo lo posible a la realidad histórica. Hace poco hemos concluido, finalmente, la primera fase, la catalogación de los títulos que forman el panorama completo de la producción italiana, en la que se incluyen las coproducciones (incluidas las minoritarias) y todos los títulos originales y los porcentajes de coproducción, ya que consideramos el dato económico como un dato significativo en la determinación de lo cultural. Aplicando con rigor los criterios que hemos ido estableciendo, hemos llegado a componer un panorama muy completo. Con lagunas, naturalmente, ya que es un trabajo que durará todavía mucho, pero todas las películas incluidas tienen en común algunos datos mínimos: se estrenaron públicamente, al menos en un festival; tienen soporte cinematográfico, no video; y fueron proyectadas en pantalla cinematográfica. Pueden ser de cualquier género o autor y haber sido producidas en contextos muy distintos, como películas industriales o

*Roma,  
ciudad abierta  
(Roma  
città aperta)  
Roberto  
Rossellini,  
1945*

didácticas, pero deben tener un cierto metraje. En una segunda fase, pasaremos a la inclusión de cortos y medimetrojes. Se trata de un trabajo ímprobo, por la dificultad de encontrar fuentes.

Otra iniciativa, en la que ya hemos empezado a trabajar, es la de ampliar la información ofrecida acerca de cada película (tenemos previstos un centenar de campos por cada película). Queremos incluir información desde la primera idea de la película, el rodaje, los títulos provisionales, los lugares, interiores y exteriores, en los que se rodó, los laboratorios de revelado, los dobladores, los actores, los técnicos, los títulos de crédito (que se están recopilando sistemáticamente porque representan una fuente primaria), hasta la carrera comercial y la conservación en las filmotecas, citando quién tiene la copia original, quién los derechos. Nuestro objetivo es entonces la creación de un Super-Archivo, pero ya sólo para rellenar todos los campos que tenemos previstos encontramos muchas dificultades (trabajamos con PC y necesitaríamos, quizás, un ordenador más capaz), pero la tecnología nos ayuda porque cada año los ordenadores son cada vez más potentes. Pero ya la primera fase, que ha producido estos cuatro volúmenes de catalogación de todos los títulos del cine italiano, es un primer resultado interesante.

**En relación con todo esto, además del contenido del trabajo que ha venido desarrollando y que va a continuar, ¿sería posible establecer una comparación entre esta investigación tan rigurosa que se está haciendo en Italia y la que se viene desarrollando en otros países, haciendo hincapié en la peculiaridad italiana del apoyo de la empresa privada, que me parece singular e interesante?**

Efectivamente las fuentes institucionales no podían empeñarse en un proyecto de tan larga duración como el que se les proponía, mientras que la empresa privada, aunque con el apoyo financiero del Estado, podía arriesgarse más. Por lo que sé, es el único Archivo en el mundo que tiene estas ambiciones. Trabajando con los colegas europeos en el proyecto Lumière, de construcción de una filmografía europea, veo con satisfacción que me he planteado problemas con respecto a la identificación de la película y sus datos esenciales que otros todavía no han visto con el mismo rigor. En Alemania, por ejemplo, no se sabe dónde encontrar los porcentajes de las coproducciones; en Francia, por lo que sé, todavía ninguna filmografía ha utilizado los vistos buenos de censura, una fuente primaria, porque determina el estreno de la película y entonces tiene un valor objetivo fundamental. Yo creo que sencillamente nadie los ha buscado, pero tienen que existir también en Francia. En España tampoco se ha llegado a una recopilación tan completa. Sé que se está llevando a cabo una filmografía de la que he visto el primer volumen sobre los años veinte, que me parece muy bien hecha, pero es un inicio. Me parece que nosotros, con las pocas fuerzas que tenemos -somos dos, prácticamente, con un fuerte soporte informático-, hemos conseguido, hasta ahora, llegar un poco más



adelante. Vamos a tener más ayuda. Van a llegar estos días un par de personas que echarán una mano, pero lo que hay que recordar es que se trata sustancialmente de un trabajo solitario, con resultados importantes. Mi esperanza es que nuestra experiencia pueda llegar a ser una experiencia piloto, al menos solicitar la comparación con otras iniciativas, otras fuerzas que en otros países asuman la responsabilidad de emprender una empresa análoga. Por eso tenía interés en llegar a un texto de reflexión metodológica detallado acerca de la impostación que hemos seguido. Sobre la base de un texto de este tipo será más fácil emprender un diálogo con los demás, para recibir también críticas, para trabajar juntos. Por esto estoy muy contento de publicar este artículo en España, país con el que estamos ya colaborando a nivel de filmografía europea y podría ser interesante recibir sugerencias y reflexiones acerca de estas temáticas que yo exploré como pionero y que creo que valdría la pena discutir.

**La armada  
Brancaleone  
(L'armata  
Brancaleone)  
Mario Monicelli,  
1966**

*Valeria Camporesi*

# ARCHIVO INFORMATICO DEL CINE ITALIANO. PLANTEAMIENTOS Y CRITERIOS GENERALES

ALDO BERNARDINI

En la sociedad contemporánea el papel de la información resulta siempre decisivo en los más variados sectores, de la política a la economía, de la ciencia a la cultura. Es un hecho conocido que la informática proporciona un instrumento importante y útil, al permitir la catalogación de grandes cantidades de datos y al hacer

posible y fácil su elaboración, investigación y análisis en un tiempo muy breve. La fiabilidad de este nuevo instrumento es, sin embargo, proporcional a la de los datos encontrados e introducidos. El uso óptimo de la informática en el trabajo de archivo debe estar precedido y acompañado de un control severo y preciso, correcto científicamente, de la información que se almacena en la memoria y de los métodos aplicados para su recuperación.

A partir de estos principios básicos, ANICA, asociación que representa a los empresarios activos en el campo audiovisual (productores y distribuidores), ha afrontado el problema de elaborar una base de datos con todos los productos realizados en Italia pertenecientes al ámbito del lenguaje de las imágenes. Para aquéllos que más directamente y desde hace más tiempo se interesan por la historia de los productos cinematográficos, esta primera empresa se considera una etapa, una experiencia piloto, orientada a disponer de una catalogación y una base de datos que comprenda también las obras realizadas con técnicas televisivas y electrónicas.

Desde 1987, bajo propuesta del abajo firmante y con la contribución del Ministerio de Turismo y del Espectáculo, ANICA ha constituido en su propia sede un centro de investigación cuyo fin es la creación de un archivo informático de todo el cine italiano, desde sus orígenes hasta hoy. El objetivo que se desea alcanzar es el de un catálogo, detallado y razonado, de todos los filmes producidos o coproducidos por sociedades italianas, prescindiendo del género y de su longitud.

A diferencia de otras iniciativas análogas surgidas en estos años en Italia y en el extranjero, el archivo de ANICA ha nacido con una finalidad no divulgativa o comercial, sino principalmente cultural y científica. La recopilación en un único archivo de toda la información sobre los filmes italianos, que hasta hoy permanecía dispersa, descuidada y poco accesible, incluso para los estudiosos, es por lo tanto de fundamental importancia para el conocimiento de la historia cinematográfica y de los vaivenes sufridos por nuestra producción. Ejemplo de tales datos pueden ser los



concernientes al film como tal (el título, con su eventual subtítulo, título alternativo o título atribuido en el extranjero; reparto y títulos de crédito detallados; obra literaria o teatral en donde se ha basado el guión; resumen del argumento; citas y bibliografía de las críticas; lugar de conservación del negativo y de las copias, etc.), los relativos a su realización (estudio y exteriores, fechas de comienzo y término del rodaje, presupuesto, coste, material y técnica empleados en la fotografía, en el revalado y en la sonorización, sociedad de producción o de coproducción, etc.) y a su circulación (visto bueno y vicisitudes con la censura, fecha de la primera exhibición, festivales y premios, ingresos desglosados, distribución nacional e internacional, emisiones en televisión y en los circuitos de vídeo doméstico, etc.).

La informatización de todos estos datos, recogidos de manera sistemática y sujetos a continua verificación y actualización, está llamada a fijar, de una vez por todas, para las próximas generaciones, la memoria histórica de nuestro cine, el recuerdo de los hombres, de las ideas, de la energía creativa, de las fuerzas económicas y empresariales que, a lo largo del tiempo, han conformado un espectáculo y un arte. Además, pondrá a disposición pública un instrumento, único en su género, capaz de responder a las exigencias más diversas: desde los biógrafos de celebridades a los historiadores de la estética, del lenguaje o de la tecnología del cine, o los estudiosos de las costumbres y de las relaciones entre cine y sociedad; desde las necesidades de economistas, productores o distribuidores, interesados en descubrir y analizar, año tras año, las tendencias del mercado, indicadas por la evolución de los ingresos, a las de los programadores de televisión o publicistas, preocupados por establecer, o anticipar, los gustos del público.

El Archivo ha estado pensado y estructurado desde sus inicios en función de toda una serie de exigencias de investigación y de exploración selectiva de los datos incluidos (desde los técnicos y económicos a aquellos más directamente ligados a las temáticas, a las fuentes culturales o a las innovaciones lingüísticas y expresivas) que se han tratado de prever, para darles así respuesta.

La estrategia adoptada para realizar este ambicioso objetivo, que nos hemos propuesto, es la de elaborar un repertorio, lo más completo posible, de títulos y datos esenciales de toda la producción italiana, desde sus orígenes hasta 1915, y de toda la producción de largometrajes, desde 1916 hasta hoy, para, posteriormente en una segunda fase, proceder al enriquecimiento de la información sobre cada uno de los filmes y completar el archivo con toda la producción en medio y corto metraje, incluidas las películas más especializadas (films industriales, films científicos, etc.). Siempre sobre la base de un control cruzado de las fuentes consideradas más fiables, para cada una de las informaciones buscadas.

## La película

Los requisitos fundamentales que a nuestros ojos identifican la película -y, por tanto, la obra cinematográfica que es incorporada en nuestro Archivo- son aquellos relativos a las características físicas de la imagen que están en la base de su lenguaje y a los procedimientos utilizados para su difusión pública, características y procedimientos de los cuales se deri-

va su permanencia a lo largo de la historia del cine y que podemos sintetizar a continuación:

- La imagen cinematográfica: es la imagen obtenida por procedimientos fotográficos sobre un soporte de película o celuloide. Estas imágenes pueden ser en color o en blanco y negro e incluir o no el soporte óptico sonoro. Para la realización de este tipo de obra existen ciertos aparatos industriales, productivos y técnicos, especializados en la realización del film, que garantizan cada uno de los pasos, desde la captación de imágenes a la reproducción de la copia madre.

- La difusión: la obra cinematográfica comienza a existir como tal no tanto cuando concluye su proceso de realización, sino cuando la película que constituye su resultado es proyectada sobre la gran pantalla de una sala acondicionada para un público. En función de este característico modo de difusión de los films se constituyen las estructuras organizativas y comerciales de la distribución y la red de salas de proyección que constituyen el mercado cinematográfico. También existen circuitos de proyección independientes, en cierta medida, de ese mercado, como son los festivales especializados o algunos círculos de cultura cinematográfica, etc., todos ellos caracterizados, no obstante, por el hecho de la proyección del film en grandes pantallas para las cuales ha sido pensado.

Los requisitos indicados, que como ya se ha advertido, están presentes siempre a lo largo de la historia del cine, permiten incluso, hoy día, diferenciar estos productos con respecto a los de sistemas y lenguajes audiovisuales surgidos en épocas posteriores, aunque basados en la imagen en movimiento (como la televisión o el vídeo), de naturaleza electrónica, transmitido vía aérea, satélite, cable o difundida en videocasetes, destinada en esos casos al consumo (a la visualización) sobre la pequeña pantalla de la televisión.

Las consecuencias, en el campo del lenguaje audiovisual, derivada del advenimiento de la imagen electrónica y del desarrollo que la televisión y el vídeo han registrado en Italia, sobre todo a partir de la mitad de los años 70, son conocidas por todos. Recuerdo brevemente algunos hechos que se encuentran más próximos y que hemos debido afrontar:

- El cine, en sus aspectos tradicionales (producción, distribución y exhibición) ha perdido la situación de preeminencia que en el pasado le estaba garantizada, por la difusión global de sus obras y por la atención de miles de millones de espectadores. La brusca reestructuración de esta actividad, así como la del público que acude a las salas, ha comprometido el poder económico de distribuidores y productores, haciendo caer el número de películas producidas anualmente para la gran pantalla.

- Y viceversa. Ha aumentado extraordinariamente el consumo de films en la pequeña pantalla de la televisión y en el vídeo doméstico, induciendo, por un lado, a productores y autores cinematográficos a trabajar sin perder de vista estos aspectos de producción y distribución, y, por otro, a las entidades y autores televisivos a producir y realizar los mismos filmes destinados a alimentar esos variados circuitos.

De los dos hechos indicados se derivan una serie de consecuencias que pueden resumirse de la forma siguiente: la tendencia a converger e integrar, en todos los niveles, al cine, la televisión y el vídeo (desde el nivel crítico al lingüístico, del productor y el expresivo hasta el del consu-



*Bellissima*  
(Bellissima)

Luchino Visconti,  
1951

mo). Esta convergencia ha inducido a algunos a teorizar no tanto (o no sólo) sobre el fin del cine tradicional cuanto a la sustancial identidad del lenguaje ligado a la imagen, de manera que sería casi imposible distinguir una obra cinematográfica de una producción de televisión, resultando irrelevantes las distintas peculiaridades técnicas.

La posibilidad, ofrecida prácticamente a todos, de expresarse a través de imágenes y de crear nuevas obras (dado el mínimo gasto y los conocimientos elementales que requieren el uso de las telecámaras): así se observa una proliferación de autores, mucho mayor que la provocada por la difusión del cine en formato reducido, y de los espacios de difusión de estas obras (lo que, en el caso de los films, proporcionaba por sí mismo un elemento objetivo de selección cualitativa).

La crisis, por efecto de la extraordinaria variedad de géneros que caracteriza la televisión, de las nociones de "obra" y "autor", tal como se venían configurando en la tradición cultural del cine, tanto a nivel teórico y estético como en el ámbito de la crítica y del consumo: mientras sabemos bien qué es una obra cinematográfica, de las obras televisivas sabemos mucho menos dado que en el devenir cotidiano están en el mismo plano y tienen, en principio, el mismo valor comunicativo: el film realizado por el cine, el telefilm, los seriales, la encuesta sociológica, las variedades de la tarde del sábado, los concursos, los anuncios publicitarios, el partido de fútbol, etc.

Quizá más que en el enfrentamiento con el cine, se clarificarían mejor las características de la televisión en la comparación con otros instrumen-

tos modernos de comunicación, como la radio o el teléfono, que se encuentran en un plano equivalente en Italia -al menos al nivel de los aparatos técnicos y de su gestión- por su común dependencia del Ministerio de Correos y Telecomunicaciones. Se trata de instrumentos en los cuales el uso de la imagen tiene una función primordialmente informativa y no expresiva: la imagen es un trámite para informar de cierta realidad (visual o sonora) y no hay, generalmente y salvo excepciones, un valor propio expresivo, independiente de la "cosa representada". Por eso resulta muy difícil identificar, en el campo de la televisión y el vídeo, las características expresivas típicas de estos medios que mejor pueden dar cuenta de él, como sí es posible hacer en el cine.

Al plantearnos el Archivo partimos del presupuesto y de la convicción de que, ayer como hoy, la integración entre cine, televisión y vídeo, no se ha verificado todavía y que el cine tradicional continua subsistiendo junto a la televisión y el vídeo con un dignidad expresiva propia, autónoma, y con obras y una estructura específicas. En nuestro Archivo entran todos los films realizados para la gran pantalla y también aquellos trabajos de televisión que hayan tenido una difusión cinematográfica aunque mínima (tanto en ediciones sobre soporte fotográfico y con sonido óptico, proyectado en circuitos normales o en manifestaciones dedicadas principalmente a los productos cinematográficos). Todo esto ha comportado y comporta, naturalmente, una fatigosa labor suplementaria de control: trabajo más incierto por la ausencia, en la televisión, de repertorios nacionales e internacionales completos y fiables. Se derivarán errores y omisiones, pero creemos que, incluso en este aspecto y en esta dirección, caracteriza a nuestro Archivo un empeño de claridad y una contribución a la valoración de aquello que ahora podemos denominar el "cine-cine".

### **Las fuentes**

La fiabilidad de un archivo informatizado deriva, antes que nada, de las fuentes empleadas: si la información incluida en el archivo está confundida o no esta controlada, archivarla servirá para nada o para muy poco. El problema de las fuentes es, por lo tanto, esencial para cualquier tipo de archivo.

Los criterios generales seguidos en la elección de las fuentes y de los datos del cine italiano que se incluyen en el Archivo pueden sintetizarse del siguiente modo (más adelante veremos estos detalles más precisados):

1) Los datos incluidos para cada una de las películas nunca estarán basados en una única fuente, por fiable que sea, sino que deberán ser el resultado de la confrontación y valoración de más fuentes, de aquella época y de épocas posteriores; generalmente se considera más fiable una fuente de la época que otra fuente de una época posterior. Pero también cierto grado de fiabilidad se relaciona con el tipo de fuente disponible. En orden decreciente de importancia, podemos señalar:

a) Los datos sobre el personal técnico y el artístico recabados de la lectura de los títulos de cabecera y finales, presentes en la copia; son fiables porque son los datos oficiales (aunque a veces no se correspondan con la realidad o no esten completos). Estos datos son completados por investigaciones suplementarias en fuentes impresas, los testimonios de los realizadores o los recuerdos de espectadores particularmente atentos. La



*Le amiche,*  
Michelangelo  
Antonioni,  
1955

visión de la copia constituirá la fuente principal sobre todo para la reconstrucción del argumento.

b) Los datos obtenidos de fuentes oficiales autorizadas (entes y comisiones ministeriales, órganos de censura, SIAE, ANICA, AGIS, etc.).

c) Los datos tomados de fuentes de la época (revistas especializadas, revistas de información general, folletos publicitarios de las casas productoras y distribuidoras).

d) Los datos de fuentes sistemáticas posteriores (repertorios filmográficos generales o particulares, relativos a un periodo o a un cineasta, ensayos o monografías sobre cineastas, enciclopedias nacionales o internacionales, etc.).

2) Generalmente, al que consulta el Archivo siempre le debe ser posible saber qué fuentes han sido consultadas y confrontadas para proporcionar los datos incluidos en cada uno de los films (siendo demasiado complicado y probablemente inútil comparar cada fuente con cada dato particular). Para eso existen, en la ficha de cada film (el registro), dos espacios (campos) dedicados a las fuentes: en el primero viene indicada la fuente principal, de la que derivan la mayor parte de los datos incluidos; en el segundo campo se consignan todas las fuentes sucesivamente consultadas, utilizando códigos convencionales que remiten a una relación general de las fuentes. La relación de las fuentes se actualiza continuamente con los datos completos de las referencias y con la indicación de su código asociado (basado en la combinación de una o más letras entre sí).

He aquí algunos ejemplos extraídos de la relación de las fuentes:

a - "Elenco delle pellicole mute realizzatte in Italia dal 1904 al 1915", en M.A. Prolo: *Storia del cinema muto italiano*, Milán, Poligono, 1951. (Periodo cubierto: 1905-1914)

j - *Catalogo generale dei film italiani dal 1965 al 1978*, Roma, AGIS, 1978 (quinta ed.). (Periodo cubierto: 1965-1978)

ab - *Lexicon des Internationalen Films*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, Taschenbuch Verlag, 1987, 10 vol. (Periodo cubierto: 1945-1987, todos los films exhibidos en la Republica Federal Alemana).

tt - Títulos de credito de la película.

3) Después de la comparación de las fuentes disponibles, puede ser que aún persistan dudas e incertidumbres sobre algun dato esencial, que por tanto sólo será incluido de manera provisional en espera de una fuente más fiable. Para estos casos en cada ficha (registro) está previsto un espacio específico (campo) denominado "categoría" en el que, con siglas especiales se señala la existencia de estas incertidumbres y dudas.

La relación de las siglas hasta ahora utilizadas es la siguiente:

C= film del que no se está seguro de su salida al mercado

D= título del film de coproducción por confirmar

E= título italiano de identificación (el título incluido es la traducción literal del título que ha tenido en el extranjero)

F= film con elementos esenciales inciertos, por verificar:

Fa= incertidumbre sobre el año de edición

Fc= incertidumbre sobre la entidad productora

Fr= incertidumbre sobre la dirección

Ft= incertidumbre sobre el título original

Fn= incertidumbre sobre la nacionalidad

G= título italiano obtenido de fuente no fiable

H= film producido por una sociedad desconocida

El mismo campo "categoría" puede ser compartido por otras siglas que reflejen, en fase de investigación o de recopilación de datos, ciertas asociaciones entre títulos. Hasta ahora sólo ha sido utilizada una única sigla:

B= film de coproducción italiana minoritaria: el título original es el extranjero, asignado en el país de origen de la sociedad de producción con participación mayoritaria.

4) Para dudas relativas a otros datos (por ejemplo, cuando hay contradicciones entre las fuentes acerca del metraje o sobre los autores del guión, etc.) o para añadir información útil para la cual no se ha previsto un espacio específico, está disponible, para cada grupo homogéneo de datos, un campo de "notas".

La historia del cine se ha desarrollado hasta hoy en dos fases fundamentales: la del cine mudo (de los orígenes hasta 1930) y la del cine sonoro (de 1930 hasta hoy). Por razones prácticas nuestro Archivo, hasta el momento, ha mantenido separados los datos referidos a uno y otro periodos, aunque los criterios de clasificación y la información sean prácticamente las mismas, permitiendo así, en cualquier momento, la reunión de los datos en un único Archivo. Al menos en esta primera fase, cada uno de los periodos considerados implicaba, a la hora de crear el Archivo, unos problemas diversos y la necesidad de hacer una selección diferenciada, que tuviera en cuenta algunos fenómenos que caracterizan cada uno de los dos periodos.

## **El cine mudo**

Dentro del cine mudo, consideramos un primer periodo, hasta 1914, donde se han incluido los títulos de todos los films producidos en Italia, prescindiendo de la longitud y del género, datos que, al menos hasta 1911 (cuando empiezan a realizarse las primeras películas de metraje más largo, superior a 1000 metros), no constituían elementos diferenciales: un film dramático tenía la misma importancia, en lo relativo a producción y exhibición, que una obra cómica o un documental. En el periodo siguiente (de 1915 a 1930), la hegemonía de los largometrajes determinó la marginación cualitativa y cuantitativa de los films documentales y cortometrajes cómicos, géneros que, en efecto, están prácticamente excluidos en otras filmografías. En la primera etapa de nuestra investigación, y por el carácter particular de novedad que esta información revestía para los historiadores y estudiosos del cine, para el periodo que finaliza en 1930, se ha decidido recuperar e incluir a partir de ahora algunas obras de medio y corto metraje, optando sobre la base del interés objetivo del argumento tratado (por ejemplo, la primera guerra mundial o los misioneros italianos en África y en Oriente) o por lo completo y fiable de los datos disponibles, relativos a la producción y a los realizadores. Atención particular se ha tenido con la producción del Istituto Nazionale LUCE, por el papel que este ente tuvo en el contexto del cine nacional de la segunda mitad de los años veinte.

Se han considerado extranjeros en nuestra filmografía los filmes producidos en Italia por empresas extranjeras o realizados en el ámbito de iniciativas no profesionales (sobre todo en el decenio inmediatamente posterior a la llegada del cine a Italia, esto es, entre 1896 y 1906-1907). Por el contrario, han sido incluidos aquellos pocos filmes que fueron realizados en el extranjero por empresas extranjeras con participación de sociedades italianas: es el caso, por ejemplo, de tres filmes realizados por Giovanni Vitrotti en el curso de su segundo viaje a Rusia para una sociedad moscovita que, según un acuerdo previo con la turinesa Ambrosio, esta posteriormente distribuyó en Italia y en el mundo como si fuesen suyos.

## **El cine sonoro**

Por lo que respecta al cine sonoro (de 1930 a hoy), en la filmografía sólo se han incluido, por el momento, los films de largometraje, producidos por empresas italianas y distribuidos regularmente, independientemente de su pertenencia a un género o del reconocimiento oficial de su nacionalidad. También se incluyen todos los films de largometraje realizados con participación conjunta (mayoritaria o minoritaria) con empresas extranjeras, aun en el caso de que no resultaran distribuidos en el mercado italiano. Con el objeto de obtener datos lo más completos posibles, se ha efectuado un control cruzado de las coproducciones en Italia y en los otros países involucrados en este tipo de iniciativas productoras.

Terminadas las advertencias introductorias relativas al Archivo en su totalidad y los criterios normativos seguidos hasta ahora, pasamos a relacionar y desarrollar los datos que se están recogiendo sobre cada film en particular.

En general, distinguimos sobre todo los datos objetivos, relativos a la realización y la circulación de cada film, de aquellos subjetivos, relativos

a su contenido narrativo y temático, la interpretación y la valoración de la crítica, etc.

En el ámbito de los datos objetivos, hemos individualizado algunos que consideramos esenciales para la identificación de cada obra cinematográfica, la ausencia de los cuales debe ser señalada explícitamente en la respectiva ficha.

## LOS DATOS OBJETIVOS ESENCIALES

Consideramos datos esenciales para la identificación de cada película dentro del Archivo: el título; el año de edición; el metraje; el visto bueno de la censura; el director; la sociedad (o sociedades) de producción. A cada uno de estos datos se dedican campos particulares (o grupos de campos).

### El título

El título original es el principal punto de referencia para la correcta identificación de la película. Consideramos título original el que la película asumió en el momento de su primera exhibición pública: para las películas producidas en Italia por empresas italianas en coproducción con empresas extranjeras, si la coproducción es mayoritariamente italiana, el título original es el título italiano; si por el contrario la coproducción es minoritariamente italiana, el título original es el título que la película asumió en el país de pertenencia de la sociedad extranjera mayoritaria (el título italiano aparece entonces entre los títulos extranjeros).

Por lo que se refiere al período mudo del cine, sobre todo los años anteriores al nacimiento del largometraje, la identificación del título original conlleva a menudo dificultades e incertidumbres. En esa época, la noción de "obra" resultaba extraña e inaplicable al cine y a las películas, por lo tanto cualquier fuente escrita (periodística o publicitaria) tendía a menudo a citar los títulos con una gran aproximación, deformándolos, citándolos en versiones siempre distintas. Los mismos productores, si una película no encontraba el apoyo del público, a veces la volvían a distribuir, cambiando total o parcialmente el título, alterando con desventura el orden de las secuencias, cortando escenas enteras o mezclando una película con trozos extraídos de otra. Podemos decir que, en la práctica, se puede tener certeza acerca del título original sólo para las películas de las que se hayan localizado copias italianas en la actualidad. Los márgenes de error siguen siendo, desafortunadamente, muy grandes, también por la dificultad de hallar y comprobar con otras fuentes primarias, como por ejemplo los boletines periódicos que las casas de producción publicaban en la época. Demasiado pocos, rarísimos, han sido hasta hoy, en nuestro país, los hallazgos de los libros mayores, de boletines y de catálogos que puedan documentar, mes a mes, la actividad de productores y distribuidores, sobre todo en la época del mudo. El descubrimiento de los libros de censura (a los que me voy a referir más adelante) y las investigaciones sistemáticas llevadas a cabo a nivel internacional acerca de los estrenos de películas italianas en los principales países del mundo (Francia, Alemania, Gran Bretaña, España, Estados Unidos), en cierta medida suplen las lagunas y la dispersión de las fuentes citadas.





*El techo  
(Il tetto)*

Vittorio De Sica,  
1956

Las investigaciones en el extranjero han resultado ser especialmente importantes para el control de la filmografía de nuestro cine hasta 1915. Por aquel entonces, nuestra producción se situaba entre las más conocidas, difundidas y apreciadas, tanto en Europa como en América; y en cada país existían periódicos especializados del sector que, mensual o semanalmente, proponían a los exhibidores las listas de las nuevas películas disponibles, a menudo ilustrando o comentando el contenido de las mismas. Dada la dispersión de los periódicos especializados italianos, a veces conservados en colecciones con grandes lagunas o todavía no localizadas (peor suerte la han tenido los materiales publicitarios producidos por las productoras o por los distintos exhibidores), estas publicaciones extranjeras, en muchos casos sistemáticas y completas, ayudan a llenar las lagunas y facilitan informaciones de primera mano, que no se podrían obtener de otra forma, acerca de las películas italianas. Además, la circulación en el exterior de una copia representa una confirmación indirecta de la existencia efectiva de la película, cuyo título había sido tal vez ignorado en el mercado interior. La exportación de ciertos productos de nuestras sociedades más importantes hacia determinados países (Alemania y Gran Bretaña, por ejemplo) era tan amplia y sistemática que la ausencia de una comprobación en el extranjero puede ser, en algunos casos, un signo de la impropiedad del título italiano identificado o de la inexistencia de una película, tal vez sólo anunciada y no realizada o no distribuida. El trabajo de identificación de las películas italianas en el extranjero ha sido imponente y no ha acabado todavía; y en muchos paí-

ses (en la antigua Unión Soviética, por ejemplo, y en Australia) se encuentran aún inexploradas valiosas fuentes a las que no se ha podido tener acceso hasta ahora. Elencos compuestos por centenares de títulos extranjeros, de los que no se ha encontrado noticia en la filmografía siguen además esperando en un cajón.

Todos los títulos extranjeros identificados han sido incuidos en el Archivo, acompañados por la fecha de disponibilidad de la copia, entre paréntesis, en cada país y por el metraje declarado (en metros o pies).

A pesar del largo y pesado trabajo efectuado para cada título, es todavía posible que una misma película aparezca en el Archivo dos veces, atribuida a distintas casas de producción o, al contrario, que dos películas distintas hayan sido registradas bajo el mismo título. También en los casos dudosos, a falta de indicaciones seguras, puede que tenga que adoptarse, de forma provisional, una solución que más adelante podría revelarse equivocada. Sin embargo, con el tiempo y la colaboración de otros estudiosos, el elenco de los títulos será cada vez más completo y cercano a la realidad.

También para el período sonoro, son bastante numerosos los casos de títulos originales dudosos, o de modificaciones del título después de las primeras exhibiciones, o de títulos de rodaje distintos de los definitivos. Para este período se está por lo tanto efectuando otra investigación internacional acerca de los estrenos en los distintos países, incluso más allá de los casos de películas realizadas en coproducción con Italia, citadas con las mismas modalidades utilizadas para el cine mudo.

Ha parecido útil registrar cada película según su título original, y consagrar espacios especiales a los títulos considerados "secundarios" (los títulos de rodaje, los títulos alternativos más o menos oficiales, los subtítulos, los títulos de coproducción y los títulos extranjeros). Este archivo, oportunamente acompañado por un índice, permite remontar siempre del título secundario al título original. Por exigencias de la catalogación alfabética y de la consulta rápida, se ha decidido posponer siempre, a los títulos, los artículos determinados e indeterminados; los números que aparecen escritos al comienzo de los títulos en cifras han sido transcritos en letras, mientras que las primeras comillas que apareciesen en el título mismo (así como los puntos suspensivos) han sido pospuestas entre paréntesis (y lo mismo pasa con los números en cifras).

Así, por ejemplo, la película *1860* de Blasetti se convierte en *Milleottocentossessanta (1860)*; la película ... *E Napoli canta*, se convierte en *E Napoli canta (...)*; y la película "*Ernani*" se convierte en *Ernani*" (").

En el caso de películas en serie o de episodios, el título y los datos de cada episodio han sido considerados como un sub-archivo del título y sus datos principales; también en este caso, un índice oportuno permite remontar siempre del título de un episodio al título principal.

Particular dificultad conllevó un inventario de los títulos italianos distribuidos en el circuito comercial llamado "a luci rosse" (las salas X), que se constituyó en Italia en los años setenta: en este caso se han revelado insuficientes todas las fuentes disponibles, incluidas las listas de censura. En este circuito circulan también películas clandestinas, que no pasaron por censura, o películas aprobadas por la censura con un título y luego exhibidas con escenas añadidas o títulos distintos. En este tan complicado



sector se han puesto en marcha investigaciones especialmente esmeradas y profundas, que intentan poner un poco de orden. Las escasas noticias encontradas en Italia han sido comparadas y completadas con las que aparecen en las revistas de algunos mercados extranjeros (especialmente en Francia), a veces más abundantes. En algunos casos no se ha conseguido averiguar el título original de películas supuestamente italianas distribuidas en Francia con título en francés: provisionalmente se han registrado estas películas con el título en francés, señalando con la sigla adoptada la incertidumbre acerca del título original.

Para llegar a un elenco de títulos que fuera el más completo y correcto posible, el Archivo empezó utilizando los pocos repertorios existentes, sobre los cuales se efectuaron controles cruzados con otras fuentes disponibles para cada período considerado.

Para el período 1905-1915, el primer elenco sistemático de referencia fue el que publicó, en el lejano 1951, Maria Adriana Prolo, como apéndice de su primero y único volumen *Storia del cinema muto italiano*, junto con los elencos parciales que con anterioridad, en 1942, Roberto Paoella había publicado en *Bianco e Nero*. Con respecto a esos modelos, la lista de los títulos del cine mudo que hemos conseguido es mucho más grande y precisa; sin embargo, es muy probable que en el Archivo (como también en la publicación que antaño dedicamos a los datos esenciales del cine mudo italiano) falten todavía títulos, que títulos distintos remitan a una misma película y que algún título de película extranjera (sobre todo del género documental) haya quedado incluido en la lista de las películas pro-

**Galileo Galilei**  
(Galileo)  
Liliana Cavani,  
1968

ducidas por la empresa que lo había distribuido en nuestro país; sólo cuando haya acabado el trabajo en curso sobre los argumentos, será posible acercarse más a un elenco de alguna forma definitivo.

Para el período 1915-1930, la fuente principal fue naturalmente la reciente filmografía editada por Vittorio Martinelli para *Bianco e Nero*; para los años 1931-1943, la filmografía realizada por Francesco Savio, integrada por una serie de investigaciones sucesivas; para los años de la posguerra, se llevaron a cabo investigaciones específicas, que integrarán los datos ofrecidos por los utilísimos volúmenes filmográficos de Chiti-Poppi y Lancia-Pecorari (publicados por Gremese en 1991-92).

Para las siguientes décadas, se utilizaron los distintos repertorios de las películas nacionales elaborados y publicados por AGIS y ANICA, los anuarios del cine italiano de Caserta/Ferraù, los Catálogos Bolaffi, las filmografías de Patalogo, y las recopilaciones del Centro Cattolico Cinematografico.

Los títulos originales recogidos proceden todos de fuentes en lengua italiana; y a ellas y sólo a ellas hicimos referencia también para el período del primer cine mudo, en el largo trabajo de identificación de los títulos atribuidos a las películas italianas por las fuentes de la época, de los distintos países extranjeros, a las que hemos tenido acceso a lo largo de los años.

### **El año de edición**

Los historiadores del cine han aceptado como convención universal un sistema de adjudicación de fecha basado en el año de edición (el año de la primera exhibición pública de la película), ya que se trata de una fecha objetivamente comprobable y segura (mientras que mucho menos segura y comprobable resulta casi siempre la fecha de producción, que en algunos casos puede ser muy anterior). De la misma manera, para nosotros también la fecha de la película es el año de su primera proyección.

El período mudo tuvo especiales problemas para la adjudicación de dicha fecha. Hasta 1914/15, en Italia y en el extranjero, las sociedades de producción y distribución solían comunicar al público la fecha de disponibilidad de la copia, a partir de la cual podían aceptar encargos de alquiler o compra de la película. Estas son las fechas que se utilizaron como puntos de referencia para las fechas de edición (aunque no se haya omitido, naturalmente, el registro en espacios especiales de las fechas efectivas de estreno y de permanencia en cartel de cada película en Roma y otras ciudades, cada vez que esa información ha estado disponible).

Cuando esta costumbre fue abandonada, con la llegada del largometraje y la consecuente normalización del alquiler en lugar de la venta directa, otro útil punto de referencia fue la fecha de concesión del visto bueno de las comisiones de censura, fecha a la que se hizo referencia cada vez que faltaron informaciones precisas acerca del estreno (y que se consideró como principal punto de referencia para la adjudicación de fechas en la filmografía realizada por Martinelli). En el caso de algunos títulos incluidos en la filmografía (sobre todo cuando están recogidos sólo de las listas de censura en los años 1914-15, que los se-

ñalaban como producidos en épocas anteriores), la fecha de edición sigue siendo dudosa, y la que se adopta provisionalmente es oportunamente señalada como tal en el campo específico "categoría", indicado anteriormente. El número de las películas editadas en los años 1914-15 resulta de esta forma algo superior al efectivo; este desfase podrá ser eliminado sólo con ulteriores investigaciones sobre fuentes de la época anterior.

### **El metraje**

El metraje de la película, calculado en metros, es importante porque ha sido elegido como criterio para discriminar (para las décadas siguientes a 1915) las películas que había que insertar en la primera fase (los largometrajes) de las que había que insertar posteriormente (los medios y los cortometrajes). Se prefirió el metraje a la duración porque resultó más práctico, ya que en la época del mudo las velocidades de deslizamiento de la película en el tomavistas y en el aparato de proyección eran variables; todavía en nuestros tiempos una película exhibida en televisión se pasa a 25, en lugar de a 24, fotogramas por segundo, por lo que la duración del visionado resulta entonces ligeramente distinta, sin que el metraje varíe.

La actual noción de largometraje naturalmente no es la misma que se adoptaba en los años 1911-14, cuando por primera vez se empezó a difundir la práctica de aquellos: pareció criterio justo reconocer a los datos objetivos recopilados el valor y el significado que tomaban a los ojos de los contemporáneos. Consecuentemente, hasta los años veinte, se ha considerado largometraje la película que supera los 1000 metros; mientras que para las épocas sucesivas ha sido adoptada la noción de largometraje sancionada por el artículo 4 de la Ley 1213 de 1965, que considera largometraje la película que mida más de 1600 metros. Sin embargo, hemos aplicado esta noción con una cierta elasticidad, sobre todo en lo referente a las películas de ficción, teniendo en cuenta la perspectiva futura de insertar todas las películas realizadas por el cine italiano, independientemente de su metraje.

Desde que los órganos de censura empezaron a declarar el metraje de la película (desde 1916), el dato registrado para cada título en el campo establecido es el dato ofrecido por la censura, que consideramos oficial. Las variantes con respecto a ese metraje han sido registradas en las notas relativas a los datos principales. Para el primer período del mudo, cuando todavía no existía la censura o cuando en las listas no se mencionaba el metraje de las copias, el metraje incluido en el Archivo es el que pareció más fiable sobre la base del control cruzado de las fuentes escritas disponibles. Cuando no ha sido posible recoger informaciones precisas acerca del metraje de una película en las fuentes italianas, la laguna fue subsanada adoptando el metraje anunciado en otros países, que de todas formas constituye una indicación de máximo interés, teniendo en cuenta el hecho de que muchas veces las divergencias acerca del metraje son muy frecuentes en las mismas fuentes italianas no oficiales (incluso aun cuando no se hiciera referencia a ediciones distintas de la misma película). En los pocos casos en los que se pudo medir el metraje de una copia, el resultado de la medición ha si-

sido incluido en un campo especial destinado a las informaciones acerca de los lugares (las filmotecas) de conservación de los negativos y de las copias.

### **El director**

Desde hace tiempo, el director es considerado el autor de la película, o, al menos, uno de los principales artífices de la obra cinematográfica. El papel y la noción misma de director tuvieron naturalmente una evolución bastante larga en el transcurso de la historia del cine, en Italia como en todo el mundo. En los primeros años del cine mudo la paternidad de una película era atribuida a la sociedad de producción; luego, con la llegada del largometraje y la consiguiente mayor precisión de la noción de "obra cinematográfica", también los nombres de los realizadores, así como los de los actores principales, empezaron a ser anunciados y conocidos. En los primeros años diez, el director era identificado como "director artístico" o "metteur-en-scène", términos de origen teatral: el primero era atribuido, al mismo tiempo, también al responsable de los programas de realización de una sociedad de producción o de un sector de producción de aquella. Los términos "director" y "dirección" empezaron a ser aceptados y difundirse sólo hacia el final de los años veinte. Nosotros hemos preferido utilizar siempre y sólo el término moderno, refiriéndonos así al realizador responsable de la película también en la época anterior. El nombre del director fue insertado en la ficha sólo en los casos en los que resultó posible distinguirlo del "director artístico" general (sacando partido también de un trabajo acerca del personal técnico y artístico y de las suertes de las distintas sociedades de producción que operaban en los años del mudo, que se estaba llevando a cabo al mismo tiempo), y cuando las fuentes de la época u otras un poco posteriores (como los "medallones" publicados en las revistas corporativas o en los anuarios) hayan permitido hacerlo: dejando a un lado publicaciones más recientes, aunque tengan mucha fama (como por ejemplo las filmografías de *Filmlexicon*, o de *Enciclopedia dello spettacolo*), porque no están basadas en investigaciones sistemáticas de fuentes de época y en muchos casos son el resultado de deducciones o de inferencias que habría que comprobar.

En los casos en los que aparecen implicados varios directores, los apellidos respectivos se han registrados en dos campos distintos, de forma que ambos resulten registrados en el índice correspondiente. Si los directores firmaron ocasionalmente la película bajo un seudónimo, el Archivo abre un campo especial relacionado con el primero en el que se inserta el seudónimo; y siempre es posible remontar del seudónimo al verdadero nombre y viceversa. En las impresiones de control efectuadas periódicamente en el Archivo, el verdadero nombre sigue, entre paréntesis, al seudónimo. En el caso distinto en el que un director haya trabajado siempre con un "nombre artístico", el verdadero nombre no es mencionado.

### **Los datos de censura**

En el Archivo se indican la fecha de concesión y el número del visto bueno de la censura de todas las películas italianas pertenecientes a las categorías hasta ahora consideradas, que las comisiones de censura hayan examinado, a partir del primero de mayo de 1913 (la constitución oficial



*El conformista*  
*(Il conformista),*  
Bernardo  
Bertolucci,  
1970

de la "Oficina Central de Revisión" aparece publicada en el Real Decreto nº 352, de 31 de mayo; mientras que la primera lista de películas revisadas se publicó en diciembre del mismo año) hasta ahora.

Después de la fecha de instauración de la censura (y sobre todo en los años 1914-1915), muchas películas producidas en época anterior fueron presentadas otra vez a la censura para una nueva explotación; esto explica que sea posible que aparezcan en el Archivo, con el visto bueno de la censura, películas de la época anterior a 1913. Hasta el inicio de 1916, hemos podido disponer también de unas listas publicadas semanalmente por censura (resumidas en los boletines mensuales), mejorando así la precisión en la datación de la fecha; para el período siguiente, la fecha es el inicio o el fin del mes de publicación, según la fecha indicada en el boletín publicado por el organismo censorio. Queda un pequeño grupo de películas, realizadas cuando la censura ya era activa, que no aparecen en las listas, y cuya existencia, sin embargo, ha sido comprobada de otra forma. El hecho se explica, probablemente, por los fallos de funcionamiento que, al menos en los primeros meses, caracterizaba los mecanismos censorios: así podía suceder que una película fuera estrenada en fecha anterior a la concesión del visto bueno, e igualmente podía pasar que no se concediera finalmente el visto bueno o que no fuera siquiera pedido. En algunos casos, la censura atestigua la existencia de películas de épocas anteriores incluso dando sólo noticia de una revocación del permiso de circulación de la Seguridad Pública que había sido anteriormente concedido.

Para la época del sonoro, y gracias a la colaboración del Ministerio de Turismo y Espectáculo, la recopilación de los vistos buenos de censura es prácticamente completa; queda todavía algún vacío relativo a las películas de los primeros años cuarenta, sobre todo para las películas realizadas en la Italia del Norte, en el período de la República de Saló, y que no se volvieron a presentar a censura después de la guerra. Es útil recordar que en la posguerra la numeración de los vistos buenos de censura vuelve a empezar de cero y que en muchos casos películas producidas con anterioridad y que ya habían obtenido el visto bueno fueron presentadas otra vez para poder volver a circular, así que existen varios vistos buenos para una misma película. En estos y otros casos análogos la fecha de los vistos buenos posteriores (si no eran los únicos disponibles para la película) fueron registradas en el espacio reservado a las notas para el grupo de datos principales.

Algún problema especial conllevan también los vistos buenos de la censura de los años ochenta. Por ejemplo, es necesario (y no siempre sencillo) mantener distintos los vistos otorgados para las salas cinematográficas de los que se concedieron a las cadenas de televisión; además existen películas sin visto bueno de censura, que inicialmente eran destinadas sólo a la pequeña pantalla, o que se realizaron de forma amateur en video y luego llegaron a circular en copias cinematográficas en los circuitos normales. El sector de las películas "a luci rosse" (películas X) conllevó problemas todavía más graves (como ya dije hablando de los títulos): para esas películas la concesión del visto bueno de censura es muchas veces sólo una formalidad, que no sirve para identificar con exactitud la película que efectivamente fue puesta en circulación.

Además del número y la fecha del visto bueno, en la parte introductoria de cada ficha son señalados, en espacios especiales, los casos de visto bueno condicionado o denegado, los casos de imposición de cortes censorios y las eventuales prohibiciones a menores. En otro espacio se insertarán, más adelante, los detalles de estas intervenciones de la censura, con la relativa motivación, en la medida en que estas informaciones estén disponibles; asimismo, se considerarán y registrarán las intervenciones de la magistratura, las denuncias, las disposiciones y las sentencias que ocasionalmente afectaron a obras determinadas.

### **Las sociedades de producción**

En el transcurso del trabajo de catalogación, se otorgó una atención especial a las sociedades de producción, para intentar identificar sus denominaciones precisas y los lugares en los que operaban, para seguir sus transformaciones a lo largo de los años y los cambios en la razón social, y para garantizar la homogeneidad de su inserción en el Archivo, de forma que resultara posible más adelante la atribución de cada película a la sociedad que la produjo. Por razones prácticas y de sencillez, se decidió añadir a la razón social el nombre de la ciudad en la que tenía su domicilio, si no estaba en Roma. En los pocos casos en los que coincidían razón social y ciudad de residencia, para distinguir una sociedad de otra se añadió (entre paréntesis) al nombre el año de constitución de la sociedad. En la segunda posguerra se asistió al fenómeno de la multiplicación de las sociedades que participaban en la producción de una misma película, y a





*Gente de respeto*  
(*Gente di rispetto*),  
Luigi Zampa,  
1975

la difusión de los casos de coproducción entre sociedades italianas y sociedades extranjeras. En el Archivo fueron insertados los nombres de todas estas sociedades, aplicando en general los mismos criterios adoptados para las sociedades italianas a las sociedades extranjeras (acerca de las cuales no se ha podido realizar todavía un trabajo en profundidad y sistemático sobre las razones sociales, análogo al que ya se hizo para las sociedades italianas), y especificando la nación de pertenencia de cada una de ellas con las siglas oportunas (las mismas de las matrículas automovilísticas).

A las sociedades de producción italianas se ha dedicado, también, un archivo aparte, en el que están registrados sus datos esenciales (fórmula societaria, dirección de la casa principal, nombres de los responsables, entidad y variaciones del capital social, fechas de comienzo y fin de la actividad determinadas a partir de los títulos editados, etc.)

Pasamos ahora a examinar los otros campos y datos previstos en la ficha de cada película, empezando por los que se añaden a los datos principales citados en la ficha de comienzo.

### **El año de producción**

Además del año de edición, considerado como oficial para la adjudicación de fecha de la película, en el campo específico se registra también el año (o los años) de producción, que señalan el período de comienzo y fin del rodaje de la película. Para rellenar con exactitud este campo se utilizan las informaciones del inicio y del fin del rodaje, conservadas en el Ministerio de Turismo y Espectáculo.

### Otras fechas

Como se dijo más arriba, los siguientes datos de cada película son registrados en campos específicos:

a) Fecha de disponibilidad de la copia: es la fecha oficial de estreno para todas las películas anteriores a 1914-15, y se encuentra en los periódicos profesionales de la época; esta fecha se encontró sobre todo para las películas de las principales sociedades de producción (Cines, Ambrosio, Itala), las únicas que anunciaban el estreno de las nuevas películas con cierta antelación.

b) Fecha de estreno: esta fecha es especialmente importante, como se ha dicho, para determinar el año de edición de la película. Se ha podido reconstruir consultando los archivos de la SIAE (Società Italiana di Autori ed Editori), para las películas posteriores a 1936/7, o gracias a publicaciones ocasionales que la mencionaban, al menos en determinados períodos: es notorio que no todas las películas italianas estrenadas eran inscritas automáticamente en el "Pubblico Registro Cinematografico" de la SIAE, sino sólo aquélas (y son la mayoría) que lo pedían explícitamente. Junto con la fecha, en muchos casos se encontró en SIAE también el lugar en el que se estrenó la película. Registrando siempre la fecha de estreno, sin embargo, hemos considerado oportuno no tenerla en cuenta para establecer la fecha oficial de edición en los casos en los que, con anterioridad al estreno, las películas hayan sido exhibidas en reseñas o manifestaciones cinematográficas frecuentadas por un público que paga entradas: en estos casos, el año de edición viene a coincidir con el año de presentación en el festival. En el caso de películas de coproducción minoritaria italiana, es frecuente que las películas se estrenaran antes en el mercado extranjero y después en el italiano: también para estas películas se ha registrado como año de edición el año de estreno anterior en el extranjero (que, como se ha explicado, aparece entre paréntesis junto con el metraje, después del título original extranjero de la película), mientras que todas las otras fechas (empezando por la fecha de estreno) siguen manteniendo referencia al mercado italiano.

c) Fecha de estreno en Roma: es una fecha de importancia secundaria, pero que en algunos casos es la única disponible (por ejemplo, para las películas mudas del 1915 al 1931 de la filmografía de V. Martinelli) o la que se encuentra con mayor facilidad para otros períodos del cine italiano, porque es citada en publicaciones periódicas especializadas. Consecuentemente, pareció oportuno reservar también a esta fecha un espacio (campo) especial.

### El género

Es ésta una información que sólo entra parcialmente en la categoría de los datos objetivos y que se presta, como es bien sabido, a equívocos y discrepancias. En términos generales, se ha introducido a este nivel una primera gran distinción, señalando con la sigla 'nf' las películas que no son de ficción y con la sigla 'fap' las películas de serie o de episodios. Profundizando luego en el detalle del análisis de los géneros del cine de ficción, se ha decidido seguir un criterio distinto para el cine mudo y el cine sonoro.

A) Para el cine mudo se ha convenido que las indicaciones que sobre el género aparecen en las fuentes de la época (comunicados y boletines de

las productoras, publicidad, comentarios de la crítica, etc.) constituyen una información importante, útil para comprender el contexto cultural y la mentalidad del público del momento. De ahí que se haya decidido conservarlas en la medida de lo posible, tan sólo efectuando algunas integraciones derivadas de criterios posteriormente establecidos (el western) o reuniendo bajo una única denominación películas adscritas en la época a géneros diferentes. Para el cine mudo, el repertorio de géneros hasta ahora establecidos y consignados en las fichas de las películas es el siguiente (la primera denominación comprende a la segunda, considerada como una variante):

1) Películas de ficción:

Aventuras, ballet, bíblico, biográfico, comedia, cómico, drama, épico, espionaje, experimental, fábula/cuento de hadas/espectáculo mágico, fantástico, histórico, infantil, legendario, mitológico, novelesco, parlante, pasional, pastoral, patético/sentimental, patriótico, policíaco, simbólico, tragedia, western.

2) Películas de no-ficción:

Atracciones, científicas, educativas/didácticas, industriales.

B) Para el cine sonoro se ha llevado a cabo un trabajo más complejo con el objeto de determinar una tabla de géneros -lo más amplia y comprehensiva que sea posible-, organizados conforme a criterios diferentes en el marco de los bloques generales ya indicados (ficción y no-ficción):

1) Películas de ficción:

a) Según las características del contenido narrativo, se distinguen los siguientes géneros y subgéneros:

Comedia: humorística; Cómico: paródico, farsa; Drama: moderno, melodrama sentimental, psicológico/psicoanalítico, histórico, policíaco (suspense, misterios, sobre el crimen organizado), espionaje, terror, catástrofes, bélico, ciencia ficción/política ficción, aventuras (mitológicas, atlético/acrobáticas), western; Musical; Operístico; Ballet; Publicitario: trailers, anuncios; Hagiográfico/religioso; Fábula; Fantástico; Deportivo; Biográfico; Erótico: pornográfico; Multigénero.

b) Según los medios expresivos (estilo/técnica/modos de producción):

De vanguardia: futurista/surrealista, expresionista, abstracto; Realista: neorrealista; De animación: con dibujos, con muñecos; De episodios/series (fap).

c) Según la duración/longitud:

Cortometraje; Mediometraje; Largometraje.

2) Películas de no-ficción:

Documental (científico, industrial, publicitario/turístico, de arte, deportivo, bélico, naturaleza, docudrama, reportaje de actualidad)

Por el momento únicamente se han incorporado aquellas indicaciones de géneros tendentes a distinguir las películas de ficción de las de no-ficción: naturalmente una catalogación sistemática y detallada por géneros sólo será posible cuando estén disponibles en el Archivo los resúmenes argumentales de todas las películas.

En relación con los géneros se encuentra en estudio, no obstante, un proyecto muy interesante, que parte del presupuesto del valor siempre relativo de cualquier indicación de este tipo, incluso en el caso de aque-

llas películas que se consideran prototipos y arquetipos de los géneros más populares (un clásico del género policíaco es casi siempre un film dramático, pero puede haber también elementos de aventura o de humor). En concreto, se está estudiando el modo de atribuir a cada título una tabla de los principales géneros descritos, indicando en cada caso el porcentaje de la presencia de elementos de uno u otro género: volviendo al ejemplo precedente, se podría llegar a establecer que en una determinada película policíaca los elementos típicos del género están presentes al 60%, pero que aparece asimismo un 30% de elementos dramáticos, un 5% de comedia humorística, un 2% de aventuras y un 3% de rasgos característicos del documental o del film-encuesta; pero podría igualmente ocurrir que dicha película sea en el 90% un drama o en el 95% un policíaco. Establecer de manera adecuada estos porcentajes sólo será posible a partir de un riguroso visionado de las películas, pero algunos datos indicativos de carácter provisional (aunque fiables en cierta medida) pueden no obstante obtenerse de los resúmenes argumentales y de las críticas.

### **La nacionalidad**

La indicación de la nacionalidad resulta particularmente importante en el caso de las películas realizadas a partir de la Segunda Guerra Mundial, que es cuando se generaliza la práctica de las coproducciones entre empresas de diferentes países. Para las películas sonoras se han asignado dos renglones distintos.

El primero se refiere a la nacionalidad de todas las empresas que han participado de forma efectiva en la producción de la película, indicándose para cada una de ellas (representadas por la sigla automovilística internacional del país en cuestión) la cuota de participación. La especificación de dicha cuota ha comportado una serie de investigaciones especiales y la resolución de problemas nada sencillos: así, se ha tomado la decisión de aceptar como oficial la cuota que figura inscrita en las fuentes ministeriales italianas; en los numerosos casos en que las fuentes de los países coproductores (sobre todo, Francia, España y República Federal Alemana) arrojan datos distintos, tal discrepancia se refleja en las 'notas' pertinentes. En cuanto a los casos en que se ha podido determinar que la cuota atribuida a un país extranjero estaba en realidad subdividida entre dicho país y otros países con los cuales a la sazón no tenía Italia acuerdos de coproducción (y con los que, por tanto, desde la perspectiva italiana hubiera sido imposible asociarse en tareas de producción), la participación de las empresas de estos países se refleja en el espacio reservado a la nacionalidad y la sociedad extranjera figura como 'asociada' en el sector dedicado a la producción.

En el segundo renglón dedicado a la nacionalidad se registra en cambio el reconocimiento oficial de la nacionalidad italiana, concedida incluso a las películas rodadas en régimen de coproducción, de cara a poder acogerse a las diferentes disposiciones y normas de la legislación italiana orientadas al fomento de la industria nacional en este sector.

### **Otros datos**

Otros datos objetivos recogidos en la sección introductoria de cada película se refieren a: a) la programación obligatoria (en los casos que así



*La última mujer*  
(*L'ultima donna*),  
Marco Ferreri,  
1976

sea, según la legislación vigente); b) los premios de calidad concedidos a la película por las correspondientes comisiones estatales; c) las subvenciones y ayudas estatales de que se ha beneficiado la producción de la película; d) la indicación acerca de si la película ha sido realizada y distribuida en blanco y negro o color (en el caso del cine mudo esta indicación será sustituida por aquella otra referente a la coloración o virajes de las copias, suministrada por las notas relativas a los datos principales).

### LOS RESTANTES DATOS OBJETIVOS

Terminada la parte introductoria de la ficha, se accede a una serie de campos y datos mucho más detallada y pormenorizada que constituyen el núcleo principal de los datos objetivos relativos a toda película. Estos datos, organizados según criterios de homogeneidad, se subdividen mediante menús introductorios en los siguientes subarchivos, que procederemos ahora a considerar uno por uno:

- a) coautores
- b) actores (y personajes)
- c) obras (en que se basa)
- d) distribución
- e) descripción técnica
- f) música
- g) doblaje
- h) lugares y estudios

- i) datos económicos
- j) premios
- k) disponibilidad
- l) derechos

### **Coautores**

Bajo esta denominación se incluyen todas aquellas personas que, a distintos niveles (artístico, técnico, productivo, etc.) o en las diferentes fases del proceso de trabajo, han contribuido a la realización del film: de los coautores propiamente dichos, tal y como aparecen considerados en la legislación italiana (director, argumentista, guionista, director de fotografía, compositor), con sus respectivos asistentes y colaboradores, al director artístico, al decorador o al figurinista; de los electricistas a la script; del director de producción a la peluquera; son así consignados todos los nombres y funciones que integran los títulos de crédito de la película (que constituyen, como ya se ha apuntado, una fuente primaria, aunque no exclusiva, para nosotros).

A cada nombre consignado se le pone, pues, en correspondencia con su función, codificada según criterios que en la medida de lo posible respetan la variedad de las denominaciones que han distinguido a los distintos cometidos cinematográficos a lo largo de la historia (así, mientras se unifica bajo una única denominación la tarea de script, sin especificar en cada caso si se trata de un hombre o una mujer, se mantiene la distinción entre el técnico de grabación de sonido y el responsable de la sonorización, por más que en algunas épocas tales funciones fuera equivalentes y las desempeñara una misma persona). Nombres y funciones son lógicamente indexados para facilitar la reconstrucción de la filmografía de cualquier cineasta, siguiéndose también aquí el criterio de registrar igualmente los seudónimos empleados por éstos.

### **Actores**

En este subarchivo se registran todos los nombres de los intérpretes que participan en la película, desde los actores principales hasta los secundarios, tanto si aparecen en los títulos de crédito como si son reconocidos durante los visionados de la película. A los nombres de los intérpretes principales se les pone en correspondencia con los de sus respectivos personajes o los nombres que reciben en la película: se distinguirán, pues, por sus nombres y apellidos o por los vínculos de parentesco o las profesiones; de este modo será también posible buscar los nombres de los actores que han interpretado a un determinado personaje histórico (Napoleón) o literario (Hamlet) a lo largo de la historia del cine italiano, así como reconstruir la carrera de un actor que haya pasado de secundario a protagonista. Para los actores se sigue igualmente el criterio, ya empleado con los directores, de registrar los seudónimos.

### **Originales en que se basa**

En este subarchivo se indican las obras en las que eventualmente se han inspirado las películas: originales literarios, teatrales o líricos, canciones, poemas o incluso otras películas (en el caso de un *remake*). Para cada obra se registran: a) el autor o autores, de quienes se indican



*El prado*

*(Il prado)*

Paolo y

Vittorio Taviani,

1979

a continuación -entre paréntesis o en una nota- las fechas de nacimiento y muerte, datos útiles para contextualizar al propio autor y a la obra de referencia; b) el título original de la obra en cuestión; c) el año de publicación o de la primera presentación pública de la obra; d) el género de la obra (novela, cuento, obra teatral, poema, película, ópera, etc.).

Una batería de índices permite igualmente en este punto efectuar búsquedas sobre todas las versiones cinematográficas de obras preexistentes, sobre los autores que han inspirado de manera preferente a los cineastas italianos, o sobre las relaciones entre cine, teatro y televisión, etc.

### **Distribución**

Las empresas de distribución son incluidas con los mismos criterios de homogeneidad y exactitud ya referidos para las productoras. Cuando una película no ha sido distribuido por una única sociedad a escala nacional, sino por una o más sociedades a nivel regional, el distribuidor aparece consignado bajo la fórmula 'independientes regionales', seguida entre paréntesis por el nombre de la sociedad o sociedades que la han distribuido en las principales regiones italianas. Si después de su primera aparición en el mercado la película ha sido redistribuida, incluso varios años más tarde, por otra empresa de distribución, tal hecho queda reflejado en una nota, junto a las indicaciones relativas a las características que eventualmente hayan podido variar en esta nueva versión (título, metraje, autorización de la censura). Espacios apropia-

dos se reservan asimismo para la primera emisión televisiva (canal y fecha) y la primera difusión en vídeo doméstico (empresa y fecha).

### **Descripción técnica**

Este subarchivo se reserva para todas las informaciones relativas a las características de los materiales utilizados en la realización de la película y está compuesto por tantos campos como sean las informaciones requeridas sobre: a) la marca y la clase de película (negativo y positivo) utilizadas para la filmación y el revelado; b) el formato de cuadro previsto para la proyección; c) el sistema de grabación de sonido empleado en el rodaje y la eventual utilización del sonido directo en la banda definitiva; d) el tipo y la marca de los efectos ópticos eventualmente utilizados.

### **Música**

El subarchivo dedicado a la música está compuesto por el nombre (o los nombres) de los autores de la partitura musical, articulados en torno a las siguientes voces: a) arreglos musicales (autor); b) músicas adaptadas de otros autores (autores y títulos); c) canciones (autores y títulos); d) cantantes (nombres); e) discos de grabación (marca); f) compañía discográfica (nombre); g) intérpretes (nombres de los solistas y de los instrumentos empleados); h) orquesta (nombre); i) dirección musical (nombre).

### **Doblaje**

El subarchivo dedicado al doblaje incluye: a) el director del doblaje (nombre); b) la empresa de doblaje (nombre); c) nombres de los dobladores y de los correspondientes actores a los que doblan.

### **Lugares y estudios**

En este archivo se indican: a) el plató de rodaje utilizado para los interiores (nombre); b) el laboratorio utilizado para el procesado y la obtención de copias (nombre); c) el laboratorio utilizado para el montaje y las mezclas de sonido (nombre); d) los lugares (ciudades, regiones y/o naciones) en que se han rodado los exteriores.

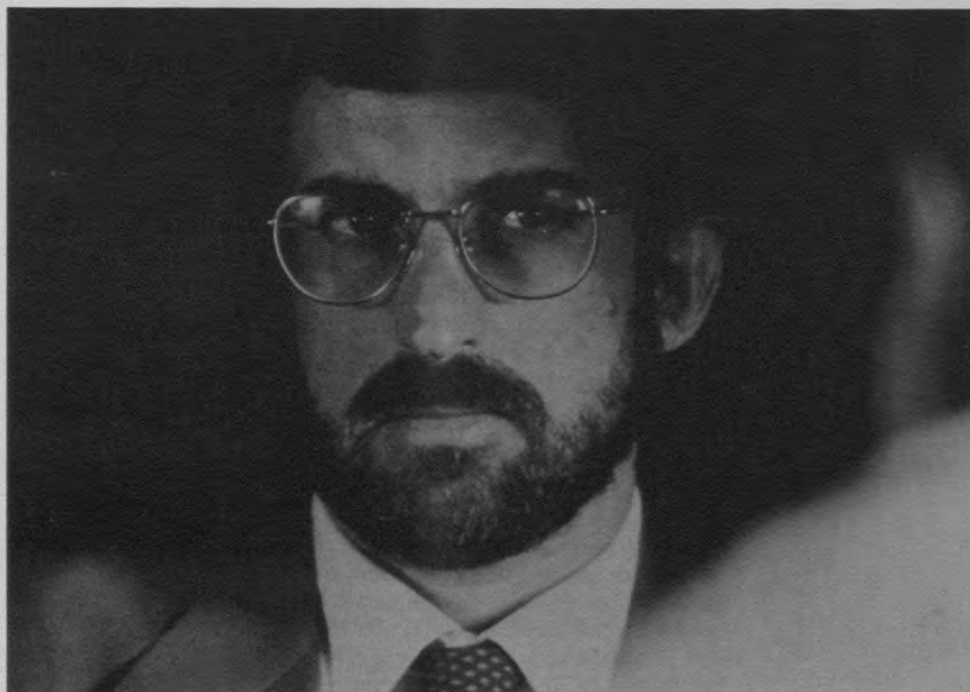
### **Datos económicos**

En este subarchivo se consignan las informaciones de carácter económico y financiero relativas a la película, como son: a) el presupuesto de gastos previstos; b) el balance de gastos realizados; c) los ingresos totales de la primera temporada y del ciclo completo de explotación (con las fechas a que se refiere cada cifra y las de las eventuales revalorizaciones periódicas); d) los ingresos en las principales capitales de cada región durante la primera temporada y a lo largo del ciclo completo de explotación (con las fechas a que se refiere cada cifra y las de las eventuales revalorizaciones periódicas); e) los ingresos obtenidos en el mercado exterior (a la fecha indicada).

### **Premios**

Se consignan aquí los premios obtenidos por las películas o los realizadores, indicándose el ámbito del mismo (festival, muestra, premio anual, etc.) y la fecha.





### **Disponibilidad**

La existencia de copias de la película queda señalada en primer lugar con una sumaria indicación contenida en la ficha de apertura. Posteriormente cabe desarrollar con mayor detalle tal indicación en este subarchivo referente a la disponibilidad, en el que se indican los lugares (ciudad, organismo, fecha) de conservación y si se trata del negativo o de un contratipo, de copias positivas o de copias subtuladas (con indicación de la lengua).

### **Derechos**

Inscripción en los registros de P.R.C. italiano (número y fecha), P.R.C. internacional (número y fecha), así como en la A.G.I.C.O.A. (sí/no). Titularidad de los derechos para la distribución cinematográfica (nombre de la sociedad, fecha de caducidad), distribución en vídeo doméstico (nombre de la sociedad, fecha de caducidad), distribución televisiva (nombre del emisor, número de pases, fecha de caducidad), distribución en el extranjero (titulares originales de los derechos y concesionarios únicos).

*Querido diario*  
(*Caro diario*),  
Nani Moretti,  
1994

## **LOS DATOS SUBJETIVOS ESENCIALES**

Una vez concluida la descripción de las informaciones objetivas sobre la película, pasamos ahora a ilustrar los elementos relativos a su contenido y su análisis, que en cierta medida pueden considerarse no-objetivos por estar vinculados a las diferentes metodologías del análisis y de la crítica cinematográfica. A pesar de ello, tales elementos aportan luz sobre los datos narrativos

y temáticos y tienen una extraordinaria importancia de cara a la investigación de las relaciones que en distintas épocas ha mantenido el cine con la sociedad civil y con sus problemas, con la historia y con la crónica, con el arte, con la cultura, con las ideologías y con los problemas políticos y morales del momento. Veamos, pues, por separado y en grandes líneas, los espacios de cada ficha reservados al argumento, a su análisis y a la crítica.

### **El argumento**

En una veintena de líneas se describen los hechos principales que caracterizan la narración cinematográfica y los personajes que los protagonizan. Una particular atención y precisión se prestará a la ilustración de las partes inicial y final de la narración en la medida en que son siempre decisivas para el sentido de la película, así como para la comprensión de las intenciones expresivas del autor. Esta reconstrucción del argumento se hará a partir de visionados especiales de la película o, en su defecto, integrando las distintas versiones del mismo suministradas por las fuentes escritas (recensiones, notas, folletos publicitarios, etc.).

### **El análisis del argumento**

Para cada película se ha abierto un subarchivo en el que se recogen algunas palabras clave que sirven para situar geográfica y temporalmente la narración, así como para describir los personajes y situaciones que mejor lo caracterizan: estas palabras clave permiten reagrupar los títulos sobre la base de sus contenidos narrativos, de sus coordenadas espacio-temporales y de los personajes implicados, haciendo de este modo posible acometer investigaciones orientadas en un sentido particular. Todas las palabras incluidas en este subarchivo están contenidas en un diccionario (*thesaurus*) específico a fin de garantizar la homogeneidad de las informaciones recogidas y para permitir ulteriormente su recuperación en la fase de investigación o análisis del argumento.

Se han previsto aquí cuatro grandes grupos de informaciones, que se refieren a:

a) al tiempo en que se desarrolla el relato, indicado bien sea por un año preciso, una década, un siglo o un elemento histórico caracterizador (el Renacimiento o la época napoleónica, por ejemplo)

b) al lugar (ciudad, región, nación) en la que transcurre el relato

c) a las profesiones de los personajes principales del relato en la medida en que sirven para caracterizarles (el médico, el contrabandista, el soldado, etc.)

d) a las situaciones que caracterizan el relato, entendiendo tales situaciones en sentido lato y atendiendo asimismo a la utilización con fines narrativos de objetos particulares, medios de transporte, etc.

Las palabras clave empleadas en la descripción de personajes y la descripción de los personajes y situaciones de cada película no vienen establecidas *a priori*, sino que se derivan del análisis efectuado a partir de las películas concretas: el *thesaurus* está así llamado a enriquecerse continuamente con nuevas palabras a medida que se vayan tomando en consideración películas de distintos géneros o ambientadas en períodos históricos diversos.

## La crítica

Algunos fragmentos de los juicios de la crítica, tanto contemporánea como posterior, al igual que ciertas indicaciones bibliográficas servirán para enriquecer el archivo con valoraciones e interpretaciones útiles para determinar la consistencia artística y temática de la película, así como para permitir investigaciones más detalladas en otros lugares (bibliotecas, filmotecas, etc.).

ABSTRACT

*Since 1987, Aldo Bernardini and a very specialized team of researchers have worked out a rigorous model of cataloguing which became the companion, and inevitable prelude, to the publication of the first volume of the most complete, accurate and up to date Italian filmography, from the very birth of Italian films to the present day. The file provides basic information on every film included, and on the sources used to identify them. In this extremely detailed article, Bernardini explains how they did it.*

■ ALDO BERNARDINI (Vicenza, 1935) es crítico e historiador de cine. Ha publicado ensayos y libros dedicados a autores como Antonioni, Dreyer, Bergman, etc. Fue Redactor Jefe de la enciclopedia internacional *Filmlexicon degli autori e delle opere*. Desde 1975 se ocupa fundamentalmente del cine mudo italiano, con investigaciones sistemáticas y publicaciones de reconstrucción histórica, filmografías y monografías. Desde 1987 dirige, en ANICA, el Archivo Informático del Cine Italiano, por él fundado. En el ámbito de este trabajo, ha editado cuatro volúmenes, con los datos esenciales de la producción italiana desde 1905 hasta 1990.