

LA VALLE DELL' EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

45 / 2025



LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 45
2025

Direttore responsabile/Managing editor
Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema)

Direttori/Editors
Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino)

Comitato scientifico/Editorial board
Paolo Bertetto (Sapienza - Università di Roma), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università Roma Tre), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Marist College), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Veronica Pravadelli (Università Roma Tre)

Comitato direttivo/Editorial advisory board
Silvio Alovisio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Ilario Meandri (Università di Torino), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Paola Valentini (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino), Federica Villa (Università di Pavia)

*Coordinamento della redazione/
Editorial coordinator*
Giovanna Maina (Università di Torino)

Redazione/Editorial staff
Maria Ida Bernabei (Università di Torino), Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Giulia Muggeo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università del Piemonte Orientale), Gabriele Rigola (Università di Genova), Bruno Surace (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Genova), Paola Zeni (Università di Torino)

Progetto grafico:
Fabio Vittucci

Immagine di copertina:
Mondo Nuovo, Venezia, seconda metà del XVIII sec.
Collezioni Museo Nazionale del Cinema - Fondo Prolo

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici, nell'ambito del Progetto PRIN 22 MOV.I.E. - Moving Images Exhibitions. Film museums, audiovisual heritage: historical perspectives, strategies of enhancement and contemporary ecosystems, finanziato dall'Unione europea- Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 - CUP D53D23015370006.

La Valle dell'Eden
Semestrale di cinema e audiovisivi

© Autori 2025

ISSN 1970-6391
ISBN 9788832028287

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 5179 del 04/08/1998

SOMMARIO

Prefazione <i>Giulia Carluccio e Stefania Rimini</i>	5
1) DISCORSI SUL COLLEZIONISMO	
Della “collezione cinematografica”. Qualche traccia per la sua carta di identità <i>Donata Pesenti Campagnoni</i>	11
To collect or not to collect: Cinema’s existential dilemma? <i>Rinella Cere</i>	21
2) IMPRESA, SCIENZA, ARCHIVI	
Uno sguardo dal carroponete. Il cinema alla Fiat <i>Sergio Toffetti</i>	31
Lana, montagne e Felix il gatto. I film famiglia biellesi tra collezione e racconto d’impresa <i>Maria Ida Bernabei</i>	43
Il materiale cinematografico come patrimonio ottico e fotochimico. Il caso del fondo Saska al Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano <i>Matteo Citrini</i>	55
Recupero, riscoperta e valorizzazione di un patrimonio dimenticato: la Comet Film <i>Mariangela Michieletto e Diego Pozzato</i>	65
3) COLLEZIONE/COLLEZIONISTI	
Collezionismo critico: la Fototeca di cinema nell’archivio di Ugo Casiraghi <i>Enrico Gheller</i>	77
Claudio Bertieri: collezioni, cinema e divismo <i>Sara Tongiani</i>	87

Joseph Cornell collezionista di film. Le serate cinematografiche del “cacciatore di immagini” <i>Vincenzo Di Rosa</i>	101
Vico d’Incerti: collezionista di film “della prima ora” <i>Simone Venturini</i>	109
Nato per la meccanica, cresciuto con le immagini. La collezione Luigi Danieli tra film, tecnologia e pratiche culturali <i>Steven Stergar</i>	123
Tracce animate: cosa resta della collezione Gustavo Petronio <i>Serena Bellotti</i>	131
La collezione Fonoroff: da Wunderkammer a collezione pubblica <i>Cristina Colet</i>	139
Riconfigurare il passato: la Collezione Joye e il ruolo della selezione nella memoria del cinema muto <i>Silvia Zoppis</i>	149
4) SGUARDI DIGITALI	
Images as portals to themselves: Cinema Museums and the algorithmic eye <i>Anna Calise</i>	159
Archivi dal passato per un’utopia futuristica: la Galleria dell’ombra tra cinema e digitale <i>Alfonso Amendola e Pietro Ammaturo</i>	171
5) COLLEZIONI E MUSEI. TESTIMONIANZE	
Collezionare e conservare il nostro futuro <i>Domenico De Gaetano</i>	185
Una piccola storia di provincia. Il Kinomuseo di Valgrana <i>Giuliana C. Galvagno</i>	195

IL MATERIALE CINEMATOGRAFICO COME PATRIMONIO OTTICO E FOTOCHIMICO. IL CASO DEL FONDO SASKA AL MUSEO DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA LEONARDO DA VINCI DI MILANO

Matteo Citrini

All'interno del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale MOV.I.E. Musei del cinema e patrimonio audiovisivo: prospettive storiche, strategie di valorizzazione, ecosistemi contemporanei¹, l'unità dell'ateneo di Udine (responsabile prof. Simone Venturini) si sta focalizzando sullo studio di casi emblematici per i fenomeni di musealizzazione del cinema e del patrimonio audiovisivo nei musei tecnico-scientifici, etno-antropologici e di impresa. Area di ricerca è quindi la composita costellazione di enti che non appartengono, almeno esplicitamente, ai cosiddetti *film museums* (cine-teche, musei del cinema, archivi audiovisivi)². Muovendosi a lato di questo territorio, la ricerca intende operare un'analisi selezionata di oggetti, fonti e apparati catalografici e critico-descrittivi che appartengono a musei a vocazione non direttamente cinematografica e, di conseguenza, vuole aprire uno spazio di dialogo fra i modelli e i dispositivi espositivi propri dei *film museums* e quelli in uso negli ambiti indicati.

Nel dettaglio, oggetto del presente saggio è lo studio di una parte del ricco e articolato patrimonio audiovisivo in possesso del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo Da Vinci di Milano (MNST), il più importante museo tecnico-scientifico di Italia. Inserito all'interno della vasta collezione museale «Fotocinematografia», il fondo Cesare Saska è costituito da dodici oggetti per la postproduzione di materiale filmico in 16mm, 8mm e Super8 degli anni Settanta e Ottanta, originariamente impiegati da Saska come strumenti di lavoro per la sua società d'industria cinematografica, la Saga-Film, e donati al museo nel 2000 al momento del pensionamento³. In virtù dell'originalità degli strumenti e dell'esaustività nel mostrare il ciclo di lavorazione delle pellicole a formato ridotto, il fondo Saska costituisce un caso emblematico per studiare, da un lato, la storia del patrimonio tecno-materiale del museo e, dall'altro, indagare il significato di collezione cinematografica così come emerge all'interno di una realtà museale non *medium-related*, ma in cui sono le condivise proprietà ottiche e fotochimiche degli apparecchi, nonché il loro relazionarsi in quanto porzioni di una specifica filiera lavorativa, a farsi elemento decisivo per la descrizione

1 Bando PRIN 2022, prot. 2022LB835Y.

2 Per un approfondimento su definizione e storia dei *film museums*, si vedano: Aa. Vv., *Film Museums*, "Film History. An International Journal", 18, n. 3, 2006; R. Cere, *An International Study of Film Museums*, Routledge, London-New York 2021.

3 Per le definizioni di *fondo*, in quanto «gathering of objects that are organically accumulated by a particular person, family or corporate body in the course of that creator's activities and functions», e di *collezione museale*, in quanto «artificial accumulation of objects of varying provenance», si rimanda a L. Meijer-van Mensch, *Collecting*, in F. Mairesse (ed.), *Dictionary of Museology*, Routledge, London-New York 2023, pp. 58-61.

e catalogazione degli oggetti⁴. Un'operazione che si allinea con la più generale tendenza verso lo studio delle collezioni «non filmiche» e che, come osservato da Giovanna Santaera, si contraddistingue per una sottolineatura della varietà di tecnologie, materiali, standard e pratiche esistenti⁵; così come, aggiungiamo noi, della complessità e delle sfaccettature nel suo porsi come spia di condivise proprietà materiali, saperi tecnici e culture del lavoro⁶.

In tal senso, la ricerca intercetta anche le suggestioni della ormai non più tanto recente «svolta materiale» che ha colpito trasversalmente i *media studies*, i *museum studies* e le stesse pratiche museali di esibizione e valorizzazione dell'oggetto⁷. Si vedano a titolo d'esempio, per quest'ultimo campo, i casi del National Film Museum di Praga, con la sua proposta per un approccio *hands-on* e di *escape room* agli oggetti esposti⁸, o il recentemente aperto museo giapponese Extinct Media Museum, che si propone di collezionare ed esibire apparecchi mediali, estinti o in fase di estinzione secondo la provocazione del suo curatore, rivendicando l'auto-definizione di *Touch museum*: «Visitors can freely take all the items in the collection in their hands. Visitors can observe the structure of the products in detail and feel the texture and weight of the materials in their hands»⁹.

Simili proposte diventano utili per ampliare il raggio d'indagine, riattivando un dialogo con l'oggetto in quanto materialità, senza eclissarne il significato relazionale con la più ampia collezione in cui è posto. Da questo punto di vista, occorre sottolineare come la costituita collezione «Fotocinematografia» in seno al museo funga da collettore tra le politiche di un istituto a indirizzo tecnico-scientifico e le peculiarità di un fondo come quello Saska; un dialogo proficuo tra *non film museums* e quelli che vengono solitamente definiti come *non film materials* od oggetti «perifilmici»¹⁰. Lo studio del patrimonio cinematografico del MNST apre nuove piste di indagine sulla specificità del cinema così come sul suo ruolo nella più articolata storia dei media, offrendo sia una genealogia alternativa ai tradizionali, e più noti, percorsi di musealizzazione del materiale cinematografico, sia un esempio della complessità storico-culturale che giace sotto le qualità materiali e operative degli apparecchi, spesso capaci di rivelarsi spie per rievocare e ripensare filiere industriali e pratiche lavorative del passato¹¹.

4 Un sentito ringraziamento va alla dott.ssa Simona Casonato, curatrice della collezione, per l'aiuto nello studio del materiale e nella ricostruzione della sua storia; così come agli eredi di Cesare Saska per la disponibilità nel condividere le loro memorie.

5 G. Santaera, *Cinema trasmesso. Musei, media e cultura visuale*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Catania, 2022, p. 20.

6 Sulla complessità dei rapporti tra musei e collezioni cinematografiche, si veda: F. Penz, *Museums as Laboratories of Change. The Case for the Moving Image*, in A. Dalle Vacche (ed.), *Film, Art, New Media. Museum Without Walls?*, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 278-300.

7 Si vedano in merito: T. Bennett, P. Joyce (ed.), *Material Powers. Cultural Studies, History and the Material Turn*, Routledge, London-New York 2010; M. Schulze, *Things are Changing. Museums and the Material Turn*, "Museumological Review", n. 18, 2014, pp. 43-52.

8 G. Santaera, *Cinema trasmesso. Musei, media e cultura visuale*, cit., p. 77.

9 <https://extinct-media-museum.blog.jp/otemachi/>, ultima consultazione 26 giugno 2025.

10 F. Federici, *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Forum, Udine 2017, pp. 105-106.

11 Per una riflessione sui significati nell'espone la tecnologia cinematografica nei musei si veda: S. Lenk,

1. Le genealogie del patrimonio audiovisivo del museo Leonardo Da Vinci

La presenza di tecnologie cinematografiche nei musei tecnico-scientifici non è certo una rarità, bensì costituisce una costante storica di rilievo internazionale. Già nei primi anni Venti si trovano inviti per la costituzione di musei del materiale non solo filmico, ma cinematografico in senso lato (apparecchiature, *ephemera*, paratesti, etc.)¹². Tale presenza si riscontra anche sul piano teorico nelle successive riflessioni sulla musealizzazione del cinema; in particolare, sia Paul Rotha sia Henri Langlois pongono in evidenza come la natura materiale e tecnica del cinema vada considerata tanto quanto quelle estetica e sociale¹³. Tuttavia, nei decenni successivi – con alcune eminenti eccezioni, come il Museo Nazionale del Cinema di Torino¹⁴ – questa attenzione è andata sfumando nei più canonici musei del cinema, trovando maggiori fortune proprio in quelli delle scienze e delle tecnologie. La presenza del fondo Saska e, più in generale, della natura della collezione fotocinematografica al Leonardo Da Vinci va letta dunque non come eccezione alla regola bensì come prassi, la cui straordinarietà è semmai nel numero di percorsi lungo cui questo museo si è avvicinato al cinema. Una moltiplicazione che affonda le sue radici nell'istituzione stessa del MNST negli anni Cinquanta e che si articola storicamente secondo tre direttrici.

La prima è quella che unisce il fondatore del museo, Guido Ucelli (1885-1964), al mondo cinematografico. Alla sua attività di industriale lombardo, Ucelli accompagnò la pratica cinematografica in prima persona, principalmente di stampo documentaristico e che lo mise in contatto stretto con diversi enti, tra cui l'Istituto Luce¹⁵. La passione cinematografica di Ucelli era condivisa con diverse amicizie dello stesso ambiente meneghino, quali per esempio: Francesco Mauro (1887-1952), principale promotore del modello fordista in Italia e presidente di Cinemeccanica, tra le più importanti società italiane nella fabbricazione di apparecchi cinematografici; Piero Portaluppi (1888-1967), architetto e insegnante presso il Politecnico e, a sua volta, cineamatore; Franco Monticelli (1905-1981), fondatore nel 1948 dell'Istituto di Cinematografia del Politecnico di Milano.

Come osservato da Elena Canadelli e Simona Casonato, la condivisa convinzione che il cinema potesse essere strumento utile per un'educazione scientifica di carattere divulgativo fece sì che, fin dalle fasi di progettazione del museo, fosse prevista la costruzione di una

Collections on Display. Exhibiting Artifacts in a Film Museum, with Pride, "Film History", vol. 18, n. 3, 2006, pp. 319-325.

12 Per una storia dei primi processi di musealizzazione del patrimonio cinematografico si rinvia a: R. Cere, *The Birth of the Museum of Cinema*, in Id., *An International Study of Film Museums*, cit., pp. 9-28; G. Santaera, *Cinema trasmesso*, cit., pp. 3-20.

13 Si vedano in particolare: P. Rotha, *A Museum for the Cinema*, "The Connoisseur", 1930, in Id., *Rotha on the Film. A Selection of Writings about the Cinema*, Faber, London 1958, pp. 53-56; L. Mannoni, R. Crangle, *Henri Langlois and the Musée du Cinéma*, "Film History", vol. 18, n. 3, 2006, pp. 274-287.

14 R. Cere, 'Exhibiting Cinema'. *The Cultural Activities of the Museo Nazionale del Cinema, 1958-1971*, "Film History", vol. 18, n. 3, 2006, pp. 295-305.

15 E. Canadelli, S. Casonato, 1960–1962. *The International Science Film Exhibition at the Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica «Leonardo Da Vinci» in Milan. The Engineer's Solution to the Problem Of Bridging Museum, Science, and Cinema*, "Public Understanding of Science", vol. 28, n. 1, 2019, pp. 119-126.

sala cinematografica al suo interno, a cura proprio dell'amico Portaluppi. All'indomani dell'inaugurazione nel 1953 la sala venne aperta e rimase operativa fino agli anni Ottanta, alternando l'offerta di cinema scientifico documentario con programmazioni di cinema d'essai e retrospettive. Culmine di questa attività interna e parallela al museo fu l'organizzazione dal 1960 al 1962 della Mostra Internazionale del Film Scientifico¹⁶.

In contemporanea, con l'acuirsi dell'attività festivaliera e di esercizio cinematografico, il museo inaugurò una prima sezione fotografica, nucleo dell'attuale collezione. Come riportato dalle carte conservate presso l'archivio del museo¹⁷, il 1 settembre 1961 vennero inviate lettere di richiesta per collaborare alla creazione di una sezione «in cui dovrebbe figurare l'evoluzione della tecnica»¹⁸. I destinatari erano le principali ditte italiane: Ferrania, Erca, Vasari & Figlio, Kodak, Agfa... Si venne così a creare un primo nucleo di apparecchi, a forte vocazione storica. Sempre negli stessi anni, arrivarono le prime donazioni di materiale cinematografico, anch'esso principalmente legato alla storia o all'archeologia del medium. In particolare, venne donata una serie di proiettori dei primi decenni del Novecento, oltre che altri apparecchi, tra cui le cineprese Ernemann Cine 1 e Pathé Baby Motocamera (fig. 1). Fin dalla sua genesi, dunque, la sezione sembra costituirsi non secondo logiche di *medium specificity* quanto piuttosto legandosi alla condivise proprietà ottiche e fotochimiche dei due mezzi e cercando di esplorare le linee storiche di continuità e trasformazione della tecnica che li costituisce.

Biografia del fondatore, attività d'esercizio e festivaliera e collezionismo storico costituiscono quindi le tre direttrici lungo cui si è innervato il proficuo rapporto tra il Leonardo Da Vinci e il cinema; sebbene, come osservato sempre da Casonato, laddove l'attività nei primi trent'anni si era distinta per una particolare attenzione alla cultura visuale del tempo, «dopo la chiusura della sala interna (1980) la memoria del rapporto speciale che intercorreva tra il Museo e il cinema si è affievolita»¹⁹. Nondimeno, anche nei successivi anni il patrimonio audiovisivo del museo ha continuato ad ampliarsi sotto la spinta di diverse donazioni, che hanno visto due momenti di particolare vivacità: uno tra la fine degli anni Novanta e primi anni Zero, con diverse donazioni di carattere cineamatoriale e legate al passo ridotto (tra cui proprio il fondo Saska), e uno nel 2017, quando il museo ricevette sia il fondo Ucelli sia quello di Marcella Pedone. In particolare, quest'ultima donazione ha permesso una vera e propria riscoperta dell'attività decennale della fotografa e cineasta *globe-trotter*²⁰.

16 *Ibid.*

17 Fascicoli 1283 e 1284, conservati presso l'archivio del MNST.

18 Corrispondenza tra MNST e ditte di apparecchi fotografici, 29 marzo 1962.

19 S. Casonato, *Audiovisivi nei musei tecnico-scientifici. Creare l'archivio al Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano*, in D. Cavallotti, D. Lotti, A. Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltemi, Milano 2021, pp. 195-206.

20 Si veda, tra gli altri: M. Melanco, R. Zanon, *Il neorealismo di Marcella Pedone, Fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta*, CasadeiLibri Editore, Roma 2020.

2. Uno studio di caso: il fondo Cesare Saska nella collezione «Fotocinematografia»

Attualmente, degli altri 12.520 beni del patrimonio tecnico scientifico conservati presso l'MNST, circa 3.600 fanno parte dell'area Media, ICT e Cultura digitale. L'area racchiude un ventaglio ampio di oggetti, che spaziano da «Scrittura e stampa» a «Calcolo e informatica», passando per «Macchine da ufficio», «Tecniche del suono», «Telecomunicazioni», «Strumenti musicali» e, infine, «Fotocinematografia». Proprio quest'ultima consta di circa seicento unità che intercettano un arco temporale particolarmente lungo. Si parte dal periodo di tardo Ottocento e primo Novecento, sia con dispositivi direttamente legati al cinema delle origini, come la cinepresa Ernemann Cine 1 e il proiettore Gaumont Chrono serie CM, sia con apparecchi appartenenti al più vasto mondo della cultura visuale del tempo, come i due visori Stéréoscope provenienti dalla collezione privata di Guido Ucelli, per arrivare senza soluzione di continuità alle tecnologie cinematografiche analogiche di fine Novecento, con particolare attenzione verso la realtà del passo ridotto.

Isolando la sola area cinematografica, operazione non sempre possibile, spicca il numero di apparecchi di produzione italiana: dai proiettori Pio Pion degli anni Venti e Trenta a quelli di Cinemeccanica (1920-1960 circa), società con la quale, come si è visto, il museo ha stretto un longevo rapporto di collaborazione a partire dall'amicizia personale di Ucelli e Mauro. Proprio i proiettori rappresentano la principale voce in merito alla strumentistica con cinquanta unità, seguito dalle cineprese (ventidue). Viene poi l'insieme di strumenti utili alla postproduzione del girato analogico e di cui la collezione Cesare Saska offre un caso esemplare. Alla luce della varietà tanto degli strumenti, quanto dei donatori e della natura stessa dei fondi, l'osservazione di Casonato, secondo la quale nel museo «l'accumulo storico di film e registrazioni audiovisive non ha mai seguito una logica univoca»²¹ può tranquillamente estendersi anche per la collezione di apparecchiature fotocinematografiche.

Per numero e qualità del materiale, il fondo Saska differisce dai precedenti: in esso si contano due contametri per pellicola 16mm e Super8, una pistatrice, due punzonatrici, un sincronizzatore, uno smagnetizzatore, una taglierina per nastro magnetico, una testa per stampante ottica, uno stabilizzatore di tensione per la luce di stampa, una stampante ottica modello ARRI OPT E III/1B 16/8mm, una stampatrice per duplicati pellicole 8mm (fig. 2)²². La datazione degli oggetti (1975-1999) rivela come essi fossero quasi contemporanei alla data di donazione al museo (2000).

Nato a Milano nel 1928 da una famiglia per metà di origine austro-ungarica e metà sarda, Cesare Saska si trasferì nei primi anni Trenta a Praga con la famiglia. Lì venne assunto giovanissimo come tecnico di laboratorio presso l'A.B. a.s., la più importante società nel campo dell'industria tecnica cinematografica dell'Europa orientale (fig. 3). Nota anche come studi Barrandov, dal quartiere praghese in cui ha sede, l'A.B. costituisce un caso di centro cinematografico «a ciclo completo», le cui attività comprendono l'affitto e allestimento dei

²¹ S. Casonato, *Audiovisivi nei musei tecnico-scientifici*, cit., p. 195.

²² Diversi di questi oggetti sono stati schedati e pubblicati online attraverso il sistema catalogativo SIRBeC (Sistema Informativo dei beni Culturali di Regione Lombardia).

teatri di posa, la costruzione degli apparecchi cinematografici e i processi di sonorizzazione e sviluppo e stampa²³. Nel 1965, Saska lasciò gli stabilimenti Barrandov per tornare a Milano, lavorando inizialmente per la Acta Film. Attiva dai primi anni Cinquanta e con sede in Corso Sempione, 52, l'Acta Film era specializzata nella lavorazione della pellicola a formato ridotto e nei processi di riduzione dal 35mm al 16mm²⁴.

Secondo le memorie della famiglia, al suo arrivo Saska rimase stupito dall'arretratezza tecnologica dell'industria filmica lombarda rispetto a quella cecoslovacca, proponendo una serie di importanti aggiornamenti, primo fra tutti l'acquisto di una truka. Lasciata l'Acta Film nel 1970 e dopo alcuni anni di passaggio in varie società milanesi e del neonato centro audiovisivo di Cologno Monzese, Saska decise di mettersi in proprio. Nel 1978 fondò la Saga-Film di Cesare Saska, società specializzata nella lavorazione di pellicole cinematografiche nei formati 16mm, 8mm e Super8, con sede in via Barigozzi, 5 (fig. 4). La Saga-Film rimase attiva per quasi un ventennio, fino cioè alla metà degli anni Novanta, quando Saska, prossimo al pensionamento, chiuse la società e donò al MSNT parte dei suoi macchinari, alcuni dei quali costruiti o modificati da lui stesso nel corso della sua decennale esperienza nel campo delle industrie tecniche cinematografiche. Lungi quindi dall'essere originariamente una collezione storica, il fondo Saska è il residuo del patrimonio di mezzi tecnici della Saga-Film, il cui collante è proprio l'appartenenza a una precisa filiera lavorativa.

Nel guardare al fondo, anche alla luce della ricostruita biografia di Saska, appare evidente il suo valore testimoniale sia come residuo di una realtà industriale del cinema a formato ridotto di tardo Novecento, sia come luogo di aggregazione di un sapere tecnico e di una prassi lavorativa che è principalmente tenuta assieme dal confronto con la materialità dei supporti. Non si tratta solo di contemplare le vestigia di una tecnologia passata, secondo quella tendenza alla *ruinophilia* descritta da Erika Balsom²⁵, ma di poter virtualmente riattivare una pratica. Ecco dunque che riposizionando gli apparecchi del fondo secondo una logica produttiva, emergono le diverse fasi per il trattamento della pellicola a formato ridotto:

1. lo stabilizzatore assicura la tenuta della tensione per la luce di stampa e il funzionamento della stampante ottica;
2. La stampante ottica permette di duplicare da originali in 16mm copie in 8mm e Super8 (cambiando la testa per la stampante ottica), sia in bianco e nero sia a colori. I contometri tengono sotto controllo lo scorrimento di entrambe le pellicole;
3. la pistatrice garantisce la corretta sonorizzazione in 8mm tramite applicazione di nastro magnetico;
4. infine, sincronizzatore, smagnetizzatore, taglierina e punzonatrici sono i mezzi tecnici con cui completare e correggere la lavorazione.

²³ Per una storia della società, oggi ancora attiva ma con nuova denominazione, si veda: B. Herzogenrath (ed.), *The Barrandov Studios. A Central European Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2023.

²⁴ Cfr. *Industrie cinematografiche*, "Guida di Milano e provincia", 69 (2), 1951-1952, p. 2562.

²⁵ E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, pp. 91-101.

3. Altri modi di guardare al patrimonio cinematografico? Alcune prime osservazioni

Come già menzionato, lo studio tanto del fondo Saska quanto della collezione fotocinetografica del MNST è ancora in corso. Nondimeno, alcune prime osservazioni possono essere fatte alla luce di quanto emerso e illustrato nelle pagine precedenti. In particolare, l'attenzione vuole essere ora posta al valore del patrimonio audiovisivo del MNST per quanto riguarda i processi di musealizzazione e collezionismo museale del materiale cinematografico.

Appare confermata l'osservazione di Santaera, per la quale una tendenza tipica delle iniziative dei musei tecnico-scientifici è proprio il «bisogno di lavorare sulla fotografia, la televisione e le apparecchiature del cinema, oltre il periodo delle origini, trattandoli come parte integrante di un'unica storia di più ampio raggio»²⁶. Come si è visto, tanto nelle logiche aurorali della collezione quanto nelle attuali vige la ricerca di una varietà mediale che, giocoforza, mette in evidenza i comuni tratti tecnologici dei vari dispositivi. Per lo specifico della collezione «Fotocinetografia» sono proprio le condivise proprietà ottiche e fotochimiche a fare da minimo comune denominatore tra diverse tradizioni.

Questa apertura si lega indissolubilmente alle riflessioni, qui solo accennate, sulla *medium-specificity* del cinema e che da anni hanno messo criticamente sotto osservazione l'idea di una sua presunta «purezza»²⁷. Tanto la storia quanto l'organizzazione del patrimonio cinematografico del MNST supportano una visione ibrida e aperta non solo del cinema in quanto mezzo di comunicazione, ma anche nelle conseguenti logiche di patrimonializzazione. Un'apertura che, è bene sottolinearlo, non si limita temporalmente né alla fase aurorale, quel pre-cinema in cui tradizionalmente i *film museums* condensano e isolano la matrice materiale e multimediale, né agli ultimi decenni della convergenza digitale, ma si estende coerentemente anche in quegli anni di metà Novecento spesso guardati come periodo di riferimento per una definizione limpida e distinta dell'esperienza filmica²⁸.

Al contempo, questo indirizzo nelle logiche di accumulo e organizzazione del patrimonio non esclude la possibilità di studiarne le specificità. In altre parole, non garantisce solo uno studio orizzontale e trasversale, ma anche verticale: un carotaggio profondo che svela aspetti tendenzialmente rimasti fuori dal raggio d'azione dei musei *film-related*. In particolare, per quanto riguarda il fondo Saska, si possono individuare almeno due punti tradizionalmente rimasti in ombra nella storiografia della musealizzazione cinematografica e che invece qui assumono carattere saliente. Il primo è la valorizzazione delle pratiche postproduttive non nella loro dimensione artistica (montaggio, effettistica) bensì tecnico-procedurale e performativa (riduzione, sonorizzazione, sincronizzazione, sviluppo e stampa)²⁹. Il secondo

26 G. Santaera, *Cinema trasmesso*, cit., p. 47.

27 Per una ricostruzione della discussione teorica sull'argomento, si rinvia a: S. Marras, D. Sutton, *Medium Specificity Re-visited*, «Convergence», vol. 6, n. 2, 2000, pp. 98-113; M. Kinder, *Medium Specificity and Productive Precursors. An Introduction*, in M. Kinder e T. McPherson (eds.), *Transmedia Frictions. The Digital, the Arts, and the Humanities*, University of California Press, Berkeley 2014, pp. 3-19.

28 Per una più ampia riflessione sulle pratiche museali nell'età post e transmediale, si veda: J. Kidd, *Museums in the New Mediascape. Transmedia, Participation, Ethics*, Ashgate Publishing, Farnham 2014.

29 Si vedano in merito le riflessioni di Bregt Lameris sulla musealizzazione delle tecniche di proiezione filmi-

è la messa in discussione dell'assunto che vede il passo ridotto come realtà amatoriale o, al massimo, artigianale. Il caso Saska, al contrario, mette in luce il carattere industriale dell'attività; tanto più se si considera l'area geografica in cui si colloca: quella Milano a cui è storicamente associata una freddezza e distanza dall'industria cinematografica.

La centralità della dimensione materiale, tecnica e meccanica del patrimonio cinematografico che qualifica l'attività del MNST in questo campo, contribuisce in tal senso ad arricchire il discorso museologico mostrando come il cinema possa fornire una documentazione della storia industriale, nello stile dello «useful cinema»³⁰, non solo mediante l'immagine filmica ma anche attraverso lo studio e la messa in relazione dei suoi apparecchi. In conclusione, anche per il nostro caso di studi sembrano quindi valere le osservazioni avanzate da Caroline Frick in riferimento alla recente tendenza nelle politiche museali verso una moltiplicazione del collezionismo di materiale cinematografico, il cui principale merito è «The power to assist in de-centering Hollywood history within American film history [...]».³¹ Basta sostituire «Hollywood» e «American» con «Roman» e «Italian».

Apparato iconografico



Fig. 1 – *Ernemann Cine 1*, fondo G. Croce, collezione «Fotocinematografia», n. inventario IGB-4968, conservata presso l'MNST.

ca all'interno del Nederlands Filmmuseum in: B. Lameris *Film Museum Practice and Film Historiography. The Case of the Nederlands Filmmuseum (1946-2000)*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017, pp. 189-194.

30 Nella ricca filiera di studi sul tema, si rimanda a: C. R. Acland, H. Wasson (eds.), *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham 2011; D. Cavallotti, J. Malvezzi, L. Peretti, S. Dotto (a cura di), *Media-Impresa. Discorsi e pratiche cinematografiche e medialità nella cultura industriale*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2022.

31 C. Frick, *Toward a More Inclusive Film Heritage. Challenging the National*, in Id., *Saving Cinema. The Politics of Preservation*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 179-180.



Fig. 2 - Stampante ARRI Model OPT E III/1B 16/8mm, fondo C. Saska, collezione «Fotocinematografia», n. inventario IGB- 9471, conservata presso l'MNST.



Fig. 3 – Tesserino del lavoro di Cesare Saska, presso gli studi Barrandov a 14 anni, archivio personale della famiglia Saska.



Fig. 4 – Parte della documentazione fotografica e filmica rimasta sui laboratori della Saga-Film, archivio personale della famiglia Saska.