

Da cornice a soggetto. Il documento sonoro nell'infrastruttura *Archivio Vi.Vo.*

| |
|---|
| Titolo in lingua inglese From frame to subject. Oral archive documents in the Archivio Vi.Vo. infrastructure |
| Riassunto L'articolo intende fornire un contributo all'individuazione del "documento" all'interno di archivi orali e alla formalizzazione delle sue relazioni con altre unità di descrizione pertinenti. Dopo un'introduzione sui concetti di "fonte" e di "archivio orale", si passa a una rassegna delle soluzioni già avanzate nelle principali tradizioni di studi europee e americane. Il cuore del contributo si concentra sulla proposta ermeneutica sviluppata da Archivio Vi.Vo., un progetto finanziato dalla Regione Toscana che ha tra i suoi obiettivi primari la costruzione di un modello di trattamento e archiviazione delle fonti orali. La nuova proposta è preceduta da un'introduzione su Archivio Vi.Vo. e seguita da un confronto con le soluzioni adottate da un progetto di simili intenti, nonché da un'esemplificazione concreta del modello in azione. |
| Parole chiave Archivi orali, descrizione archivistica, unità documentaria, standard, progetto Archivio Vi.Vo. |
| Abstract This paper intends to contribute both to the discussion about the identification of the "document" in oral archives and to the formalisation of its relationships with different description units. After introducing concepts such as "source" and "oral archive" we present a detailed review of the solutions advanced in European and American studies. The heart of the contribution focuses on the hermeneutic proposal developed by Archivio Vi.Vo., a project funded by Regione Toscana, which aims at the construction of a model for archiving and giving access to oral sources. The proposal is preceded by an introduction to Archivio Vi.Vo. and followed by a comparison with the solutions adopted by a similar project, as well as a concrete example of the model. |
| Keywords Oral Archives, Archival description, Documentary Unit, Standard, Archivio Vi.Vo. Project |
| Presentato il 23.03.2022; accettato il 07.10.2022 |
| DOI: |
| URL: |

1. Introduzione¹

La concettualizzazione di una disciplina passa attraverso la combinazione di un'eterogenea serie di fattori, tra cui la presenza di un comune orientamento cognitivo, di una riconosciuta comunità di ricerca e di strategie comunicative condivise². Non è dunque un caso che proporre definizioni sintetiche di specifiche materie sia spesso un'impresa ardua. Strategia comune è il far menzione delle loro pratiche tipiche, tramite il riferimento agli oggetti della loro ricerca e ai tentativi di definizione di tali pratiche e oggetti comuni³.

Prendiamo ad esempio la storia orale, spiegata come «l'uso delle fonti orali in storiografia»⁴, o «la storiografia che si fonda su “fonti orali”»⁵, e soffermiamoci sulla definizione di “fonte orale”. L'essere di pertinenza di una serie di discipline non sempre comunicanti tra loro (oltre alla storia orale, almeno la linguistica e l'antropologia, ma anche la sociologia e la psicologia) ha reso frammentata la sfera semantica coperta dal costrutto⁶. Partendo dal punto di vista dell'antropologia culturale, Elena Bachiddu suggerisce che 'fonte orale' sia una

denominazione convenzionale che nell'uso corrente rappresenta ormai più una tradizione e un ambiente degli studi, che l'“esattezza” di un metodo il quale,

¹ Il testo beneficia dei continui scambi con tutto il gruppo di ricerca che ha lavorato al progetto *Archivio Vi.Vo.*: in particolare, Monica Monachini, responsabile di *Archivio Vi.Vo.* presso ILC-CNR, Giovanni Candeo, assegnista di ricerca presso ILC-CNR, Niccolò Pretto, assegnista di ricerca presso L'Università di Padova. Si ringraziano altresì Susanna Vannocci di Regione Toscana, Fabiana Guernaccini (regesta.exe) e i soprintendenti che in varie fasi hanno seguito la nascita e l'evoluzione del progetto: Diana Marta Toccafondi, Sabina Magrini, alla cui memoria questo saggio è dedicato; Diana Marta Toccafondi e Michele Di Sivo. Per fini puramente accademici, la ripartizione della stesura è la seguente: Cecilia Valentini, §§2, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.6, 3.1, 3.3 e Appendice; Duccio Piccardi, §§1, 1.1, 2.5, 3, 3.2; Silvia Calamai, §4, coordinamento del progetto e revisione del testo; Maria Francesca Stamuli, coordinamento del lavoro di formalizzazione del modello archivistico e revisione del testo.

² CASSIDY R. SUGIMOTO, SCOTT WEINGART, *The kaleidoscope of disciplinarity*, «Journal of Documentation», 71/4 (2015), p. 775-794.

³ GIORGIO GRAFFI, *Due secoli di pensiero linguistico. Dai primi dell'Ottocento a oggi*, Roma, Carocci, 2014, in particolare p. 17.

⁴ ALESSANDRO PORTELLI, *Un lavoro di relazione. Osservazioni sulla storia orale*, «Ricerche storiche salesiane», 36/1 (2000), p. 125-134, in particolare p. 125.

⁵ GIOVANNI CONTINI, *Storia Orale*, in *Enciclopedia Italiana Treccani – VII Appendice*, 2007, [https://www.treccani.it/enciclopedia/storia-orale_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/storia-orale_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 4 mar. 2022).

⁶ MARIA FRANCESCA STAMULI, *Fonti orali, documenti e archivi: riflessioni e proposte per la nascita di un 'archivio vivo'*, in *Gli archivi sonori al crocevia tra scienze fonetiche, informatica umanistica e patrimonio digitale*, a cura di Duccio Piccardi, Fabio Ardolino, Silvia Calamai, Milano, Officinaventuno, 2019 (Studi AISV, 6), p. 95-109.

oltre il suo riferimento naturalistico, si è aperto a una molteplicità di significati e di pratiche⁷.

Dal momento in cui la non ambiguità è il requisito primario di ogni definizione scientifica⁸, le discipline dell'oralità rischiano dunque di rimanere in uno stato di indeterminazione ontologica⁹. Secondo Maria Francesca Stamuli¹⁰ l'archivistica potrebbe dare un importante contributo alla determinazione della fonte orale, affrontandone le specificità da un punto di vista, da una parte, sovra-disciplinare (rispetto alle metodologie con le quali è stata prodotta), dall'altra in grado di restituirne gli intenti attraverso il trattamento archivistico stesso, che sempre ambisce a dare conto dell'attività nella quale si producono i documenti.

Seguendo questo spirito, questo lavoro intende fornire un contributo all'individuazione del documento all'interno di un archivio contenente fonti orali e alla formalizzazione delle sue relazioni con altre unità di descrizione pertinenti, in un continuo confronto tra tradizioni di studi anche molto diverse. Dopo un'introduzione sui concetti di "fonte" e "archivio orale" (§1.1), si passerà a una rassegna delle soluzioni già avanzate nelle principali tradizioni di studi europee e americane (§2). Il cuore del contributo (§3) si concentrerà sulla proposta ermeneutica sviluppata da *Archivio Vi.Vo.*, un progetto finanziato dalla Regione Toscana che ha tra i suoi obiettivi primari la costruzione di un modello di trattamento e archiviazione delle fonti orali. La nuova proposta (§3.1) sarà preceduta da un'introduzione su *Archivio Vi.Vo.* e seguita da un confronto con le soluzioni adottate da un progetto di simili intenti (*Gra.fo.*; §3.2), nonché da un'esemplificazione concreta del modello in azione (§3.3). In §4 si trarranno infine le conclusioni.

1.1 Fonti orali in archivi orali

Nel 1976, a seguito di un dibattito sulla gestione archivistica delle fonti orali sollevatosi pochi anni prima sulle pagine di *The American Archivist*¹¹, Ronald Filippelli si meraviglia di tutto il clamore generatosi: avere a che fare con

⁷ ELENA BACHIDDU, «Fonti orali». *Approcci e dialoghi tra antropologia e storia orale. Introduzione*, «Lares», 78/1-2 (2012), p. 5-19, in particolare p. 5.

⁸ NICHOLAS S. TIMASHEFF, *Definitions in the Social Sciences*, «American Journal of Sociology», 53/3 (1947), p. 201-209.

⁹ *Mutatis mutandis*, si veda il caso di "linguistica" e "linguaggio". CARLOS SANTANA, *What Is Language?*, «Ergo», 3 (2016), p. 501-523.

¹⁰ STAMULI, *Fonti orali, documenti e archivi*, p. 97.

¹¹ COMMITTEE ON ORAL HISTORY OF THE SOCIETY OF AMERICAN ARCHIVISTS, *Oral History and Archivists: Some Questions to Ask*, «The American Archivist», 36/3 (1973), p. 361-365.

fonti orali non è poi così diverso rispetto al trattamento di altre tipologie di materiali a cui gli archivisti, probabilmente troppo cauti verso le novità, sono più abituati¹². Eppure, quasi quarant'anni dopo, Donald Ritchie trova ancora opportuno affermare che «pained expressions sometimes appear on the faces of archivists when they talk about oral history»¹³. Questa divergenza di punti di vista può trovare spiegazione nel fatto che, all'epoca di Filippelli, la fonte orale era perlopiù rappresentata dalla trascrizione del tracciato sonoro. Se Filippelli può a ragione affermare che la figura più importante nello staff di un progetto di storia orale deve essere un «very good typist»¹⁴, la contemporanea storia orale ha bisogno di figure che sappiano trattare la registrazione sonora come fonte d'informazione, mentre il materiale scritto viene considerato strumento secondario utile all'interpretazione¹⁵. Non considerare la dimensione sonora della fonte orale porta infatti con sé conseguenze negative su più livelli, tra i quali, non in ordine d'importanza: a) il livello sociale e interpretativo: la fonte orale può rappresentare la voce di comunità analfabete, o comunque senza una storia scritta, e può trattare di temi raramente rappresentati in documenti di altro genere (ad esempio, vita quotidiana); b) il livello contenutistico: la fonte orale può veicolare significato tramite elementi prosodici difficilmente trascrivibili¹⁶; c) il livello filologico: considerare o comunque conservare come fonte orale le sole trascrizioni porta a un paradossale capovolgimento del rapporto valoriale tra documenti originali (le registrazioni)¹⁷ e copie (le trascrizioni delle registrazioni)¹⁸.

Questo ruolo centrale dell'oralità si scontra con le radici storiche della scienza archivistica, fondate sulla scia della storiografia ottocentesca di matrice empirico-positivista e sulla diplomatica. L'allontanamento dall'ufficialità del 'fatto' scritto tende a generare perplessità nell'archivista, per almeno le seguenti ragioni: a) le testimonianze orali non rivestono un ruolo istituzionale come molti documenti scritti; b) oralità implica coordinate geotemporali

¹² RONALD L. FILIPPELLI, *Oral History and the Archives*, «The American Archivist», 39/4 (1976), p. 479-483, in particolare p. 479.

¹³ DONALD A. RITCHIE, *Doing Oral History*, New York, Oxford University Press, 2015³, p. 164.

¹⁴ FILIPPELLI, *Oral History*, p. 481.

¹⁵ NANCY MAC KAY, *Curating Oral History. From Interview to Archive*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2007, in particolare p. 22.

¹⁶ ALESSANDRO PORTELLI, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, Albany, State University of New York Press, 1991, p. 45-58 (rist. *What makes oral history different*, in *The oral history reader*, a cura di Robert Perks, Alistair Thomson, London/New York, Routledge, 1998, p. 63-74, in particolare p. 64-66).

¹⁷ Per un tentativo di definizione di documento sonoro, si veda oltre in questo paragrafo.

¹⁸ STAMULI, *Fonti orali, documenti e archivi*, p. 101.

fumose, nonché una difficile fissazione della forma; c) la natura dialogica di molte fonti orali rende i loro contenuti il prodotto di una interazione tra più soggetti e quindi di difficile attribuzione¹⁹.

La storia orale²⁰ ha cercato di smussare questa diffidenza chiarendo che le fonti orali sono di valore più per la ricostruzione del significato degli eventi che degli eventi stessi, e che godono di una credibilità fondata su principi di verità psicologica e non fattuale²¹. Ciononostante, l'archivistica rimane restia a riconoscere le specificità di questo tipo di fonte. A dispetto delle critiche più volte mosse a questa impostazione²², l'archivistica ha spesso posto eccessiva enfasi sulla natura del supporto di registrazione nella definizione di fonte orale, alla ricerca di principi di originalità e autenticità nella consonanza tra forma e contenuto richiesta dalla tradizione diplomatica²³. Questa posizione non solo pone in secondo piano il contesto di formazione della fonte, invece essenziale per il riconoscimento dei vincoli archivistici, ma si scontra anche con la possibile occorrenza di asimmetrie tra estensione del supporto e del suo contenuto: come vedremo più nel dettaglio più avanti (§3.1), una bobina, ad esempio, può ben contenere più documenti, così come un documento può essere distribuito in più bobine. Non è dunque un caso che il Coordinamento per le fonti orali, gruppo di ricerca multidisciplinare costituitosi in Italia nel 2019, preferisca proporre una definizione di 'fonte orale' offrendo coordinate sui processi di fissazione del contenuto sonoro e sulla tipologia del contenuto stesso, lasciando nell'indeterminatezza la natura del supporto, pur menzionato, che ospita la fissazione²⁴. Le fonti orali, dunque, «sono prodotte registrando con vari dispositivi audio e audiovisivi eventi comunicativi che avvengono mediante l'uso di una varietà linguistica (lingua, dialetto), sia essa parlata o segnata».

¹⁹ JEAN-PIERRE WALLOT, NORMAND FORTIER, *Archival science and oral sources*, «Janus», 1996/2, p. 7-22 (rist. in *The oral history reader*, a cura di Robert Perks, Alistair Thomson, London/New York, Routledge, 1998, p. 365-378, in particolare p. 365-366).

²⁰ In particolare di matrice italiana: LILIANA LANZARDO, «*Oral History*» e la sua nipotina italiana, «*Fonti orali*», in *Introduzione all'uso delle riviste storiche. Un corso di lezioni*, a cura di Nino Recupero, Giacomo Todeschini, Trieste, LINT, 1994, p. 179-188, in particolare p. 184.

²¹ PORTELLI, *What makes oral history different*, p. 67-68.

²² Si veda la bibliografia citata in SILVIA CALAMAI, *Ordinare archivi sonori: il progetto Grafo*, «*Rivista Italiana di Dialettologia*», XXXV (2011), p. 135-164, in particolare p. 141-142.

²³ Per una critica a questa impostazione, si veda STAMULI, *Fonti orali, documenti e archivi*, p. 99-100.

²⁴ COORDINAMENTO PER LE FONTI ORALI, *Vademecum per il trattamento delle fonti orali*, 2021 http://www.archivi.beniculturali.it/images/pdf_articoli/news/2021/10_ottobre/27_Roma%20MIC/Vademecum_02_11_21.pdf (consultato il 4 mar. 2022).

È essenziale chiarire che la fonte orale comprende sia registrazioni intenzionali di eventi a fini d'indagine, sia accessorie di eventi che potrebbero prodursi anche in assenza di esse (riunioni, convegni, ecc.)²⁵. Per contro il riconoscimento delle peculiarità dei supporti materiali concerne questioni di natura squisitamente tecnica legate alla conservazione²⁶. Su questa base si fonda la proposta archivistica qui presentata (§3.1).

L'archivio orale è il complesso documentario in cui sono presenti fonti orali. In parallelo al processo di definizione sopra riassunto, anche i principi di inserimento di fonti orali in archivi hanno subito notevoli cambiamenti nel corso del tempo. James Fogerty offre una prospettiva utile in tal senso, nel suo tentativo di promuovere l'aggiunta di sezioni orali a collezioni archivistiche cartacee²⁷. Il vantaggio cruciale di questa proposta risiederebbe nel poter colmare le lacune degli archivi cartacei, portando alla luce le motivazioni implicite soggiacenti la redazione di determinati documenti (e dei loro contenuti) e guidando così processi interpretativi. La visione di Fogerty è quella tipica di una prima fase storica del confronto tra archivistica e storia orale²⁸ in cui la fonte orale viene considerata un *mezzo* tramite il quale costruire relazioni tra i documenti di un fondo. Con la presa di coscienza della specificità e della validità della fonte orale, l'archivistica contemporanea corregge questa impostazione considerando l'archivio orale un complesso documentario in cui si (ri)costruiscono relazioni *attorno* alla fonte stessa²⁹. In altre parole, l'archivio orale può essere oggi definito come un archivio «in cui la documentazione sonora è mantenuta nella relazione con il contesto di produzione e descritta avendo cura di rappresentare adeguatamente tale relazione»³⁰. Questa nuova concezione è in qualche modo favorita dal progresso tecnologico con cui le scienze dell'oralità (e della sua preservazione) devono costantemente confrontarsi. Se è notevole in Fogerty l'abbondanza di immagini di una certa fisicità³¹, non sorprende che il costante processo di dematerializzazione dei documenti abbia indotto gli autori della voce *Audio-visual records dell'Encyclopedia of Archival Science* a concentrarsi primariamente sugli archivi orali

²⁵ *Ibidem*, cap. *Questioni generali*, 1, a/b.

²⁶ *Ibidem*, cap. III, 2.

²⁷ JAMES E. FOGERTY, *Filling the Gap: Oral History in the Archives*, «The American Archivist», 46/2 (1983), p. 148-157.

²⁸ ELLEN D. SWAIN, *Oral History in the Archives: Its Documentary Role in the Twenty-first Century*, «The American Archivist», 66/1 (2003), p. 139-158, in particolare 140-143.

²⁹ STAMULI, *Fonti orali, documenti e archivi*, p. 100-101.

³⁰ COORDINAMENTO, *Vademecum*, cap. *Questioni generali*, 1, a.

³¹ Ad esempio, la *paper mountain* in FOGERTY, *Filling the Gap*, p. 157.

digitali³². Facendo fronte alla rapida obsolescenza dei supporti analogici, la digitalizzazione è un fondamentale passo verso la preservazione della fonte orale a lungo termine. Ciò non significa che, nei limiti delle disponibilità, non debbano essere profusi sforzi per il buon mantenimento dei supporti originali³³. Di fatto, l'archivio orale diventa così un complesso documentario in cui è strettamente necessario tessere una rete di relazioni attorno alla fonte, dal momento in cui essa sarà contenuta in copie digitali di originali che vanno descritti (vd. §3.1).

L'intreccio terminologico finora presentato acquisisce un ulteriore livello di complessità se si cerca di individuare la specificità del *documento sonoro*. Evidenziando una certa fluidità terminologica in ambito archivistico, Stamuli nota che questo concetto è semanticamente quasi sovrapponibile a quello di "fonte orale"³⁴. Silvia Calamai abbozza un tentativo di specificazione notando che come *documento* può esser considerata la semplice registrazione su un supporto, mentre nella *fonte* esiste anche un forte riferimento al processo costitutivo (principalmente di ricerca) della registrazione stessa³⁵.

Questo accento sulla materialità come proprietà essenziale dell'individuazione di un documento³⁶ non basta però per darne un principio di definizione univoco. Nell'ambito dell'*Information behavior*, ad esempio, Deborah Turner e Warren Allen affermano che le qualità materiali del documento sonoro sono costituite da elementi acustici (intensità, altezza ecc.)³⁷. Facendo riferimento al concetto di conoscenza *embodied*, gli autori sottolineano inoltre come alla materialità della trasmissione debba corrispondere una «tangibilità» cerebrale nella ricezione dell'informazione. In altre parole, un documento sonoro può essere definibile come tale con certezza soltanto laddove riesce a provocare attivazioni neuronali specifiche e distinte da quelle presenti all'ascolto di stimoli non documentali. Il documento sonoro, in definitiva, è dunque strettamente collegato a una dimensione cognitiva.

³² JAMES TURNER, RANDAL LUCKOW, *Audio-visual records*, in *Encyclopedia of Archival Science*, a cura di Luciana Duranti, Patricia C. Franks, Lanham/Boulder/New York/London, Rowman & Littlefield, 2015, p. 111-114, in particolare p. 111. Si veda a questo proposito anche la scelta effettuata per l'*Atlante degli archivi fotografici e audiovisivi italiani digitalizzati*, a cura di Giuliano Sergio, Marsilio, Venezia, 2015.

³³ COORDINAMENTO, *Vademecum*, cap. III.

³⁴ STAMULI, *Fonti orali, documenti e archivi*, p. 98.

³⁵ CALAMAI, *Ordinare archivi sonori*, p. 138.

³⁶ BERND FROHMANN, *Documentation Redux: Prolegomenon to (Another) Philosophy of Information*, «Library Trends», 52/3 (2004), p. 387-407.

³⁷ DEBORAH TURNER, WARREN ALLEN, *Materiality and Oral Documents*, in *Proceedings of the 2011 iConference*, 2011, p. 56-62.

Da dentro il supporto a dentro la mente dell'ascoltatore, sembrerebbe che un cambio di prospettiva sia necessario per sciogliere l'*impasse* sul documento sonoro. Una via percorribile è abbandonare il *cosa* per mettere in primo piano il *come* si arriva a definire un'unità documentaria. D'accordo con quanto proposto da Silvia Calamai, Francesca Biliotti e Pier Marco Bertinetto³⁸, in §3.1 daremo un tentativo di definizione di documento sonoro come il risultato di una specifica attività interpretativa. Nel prossimo paragrafo passeremo invece in analisi le principali soluzioni avanzate in ambito italiano e internazionale.

2. Le proposte di ordinamento negli standard italiani e internazionali

L'utilizzo di fonti orali nella ricerca, come anche l'acquisizione di registrazioni sonore e audiovisive in una collezione, porta con sé la necessità di descrivere questi materiali; è opportuno che le descrizioni vengano uniformate secondo regole comuni, affinché risultino appropriate e possano essere condivise. L'intento è tutt'altro che semplice, poiché le fonti sonore comprendono materiali estremamente eterogenei (dalle interviste in vari ambiti – storia orale, antropologia, linguistica, sociologia, etnomusicologia, per citarne solo alcuni –, a registrazioni di eventi pubblici, fino alle performance artistiche). Per questo motivo, alcune soluzioni ambiscono a proporre modelli descrittivi adatti a una specifica tipologia di fonte orale, mentre altre permettono un trattamento coerente di fonti anche molto diverse tra loro. Nel panorama internazionale queste soluzioni descrittive possono essere ripartite in due ambiti: le norme di impostazione bibliografica e quelle che seguono un approccio archivistico. Le prime si caratterizzano per proporre una descrizione che ha come esclusivo oggetto di riferimento le opere pubblicate, e in particolare il libro a stampa; l'unità di descrizione è generalmente individuata nel supporto materiale che contiene la registrazione sonora; inoltre, per reperire le informazioni viene privilegiata la fonte scritta impressa sul supporto piuttosto che l'informazione sonora o audiovisiva ricavabile dalla registrazione stessa. Le norme di ambito archivistico, di portata più generale, si distinguono invece per trattare soprattutto materiale inedito, e sono volte a dare conto delle relazioni che i documenti presentano tra loro e rispetto al contesto di produzione; la descrizione dei supporti viene di conseguenza distinta da quella del contenuto sonoro.

³⁸ SILVIA CALAMAI, FRANCESCA BILIOTTI, PIER MARCO BERTINETTO, *Fuzzy Archives. What Kind of an Object Is the Documental Unit of Oral Archives?*, in *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection*, Cham, Springer, 2014, p. 777-785.

Chi si trova a lavorare con fonti orali deve pertanto compiere un'accorta disamina delle proposte esistenti onde formulare modelli di gestione al tempo stesso rispettosi delle tradizioni disciplinari ma anche delle caratteristiche dell'artefatto da descrivere. A questo proposito la presentazione dei modelli esistenti sarà propedeutica alla comprensione delle scelte compiute nel progetto *Archivio Vi.Vo.* (§3).

2.1 Standard internazionali di descrizione bibliografica

La descrizione di risorse assimilabili alle fonti orali è stata affrontata a più riprese nell'ambito della catalogazione bibliografica, con la produzione di linee guida per il trattamento, all'interno delle raccolte di biblioteche e istituti di conservazione, di materiali diversi da libri, periodici, manoscritti e in generale pubblicazioni.

L'*International Standard Bibliographic Description* (ISBD) è uno standard per la normalizzazione delle descrizioni bibliografiche messo a punto dall'*International Federation of Libraries Associations and Institutions* (IFLA) a partire dall'*International meeting of cataloguing experts* svoltosi a Copenhagen nel 1969. Nel 1971 venne pubblicato il primo contributo, riguardante le monografie, *International Standard Bibliographic Description for Monographic Publications*, ISBD(M)³⁹, al quale seguirono uno standard generale⁴⁰ e una serie di norme specifiche per le diverse tipologie di documenti, tra cui, nel 1977, ISBD(NBM) (*International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials*)⁴¹, tradotto in italiano nel 1980 a cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU)⁴². Come gli standard dedicati ad altri tipi di materiale, anche quello rivolto ai materiali non librari fu oggetto di discussione, alla quale parteciparono le associazioni coinvolte nel trattamento di documenti sonori,

³⁹ La prima edizione standard uscì nel 1974: INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, *ISBD(M): International standard bibliographic description for monographic publications. First standard edition*, London, IFLA Committee on Cataloguing, 1974.

⁴⁰ INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, *ISBD(G): General international standard bibliographic description: annotated text*, London, IFLA International office for UBC, 1977.

⁴¹ INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, *ISBD(NBM): International standard bibliographic description for non-book materials*, London: IFLA International office for UBC, 1977.

⁴² INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, *ISBD(NBM): International standard bibliographic description for non-book materials*. Edizione italiana a cura di Attilio Mauro Caproni, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, 1980.

International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML) e *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA)⁴³. Nel congresso mondiale IFLA del 1977 venne stabilito che i testi di descrizione bibliografica sarebbero restati in vigore per un periodo di cinque anni, al termine del quale si sarebbe provveduto all'aggiornamento delle edizioni. Per lo standard ISBD(NBM) la seconda edizione fu pubblicata nel 1987⁴⁴ e tradotta in italiano nel 1989⁴⁵.

Nonostante queste norme siano programmaticamente dedicate alla descrizione di materiale non librario, è evidente che il modello è costituito dalle pubblicazioni a stampa. L'indicazione delle fonti dell'informazione per la descrizione comincia con una avvertenza significativa:

For many kinds of non-book materials the formulation of an adequate bibliographic description is problematic because of the absence of any title-page or single equivalent source of information. In describing an item, it may therefore be necessary to select from such disparate sources of information as the item itself (where the data may be given in a visual or auditory form or both), an affixed label, a container or an enclosure or other accompanying textual matter such as a manual⁴⁶.

Tra le fonti di informazione sono inclusi i documenti stessi, anche in formato audiovisivo, benché le fonti testuali siano preferite a quelle sonore: «Textual sources will normally be preferred to sound sources»⁴⁷. Come unità di descrizione viene assunto il supporto materiale; la presenza di registrazioni diverse si può segnalare nel campo delle note (area 7): nel cap. 7.7, dedicato alle note relative al contenuto, o nel cap. 7.10, in cui è possibile fornire un riassunto della risorsa. In alternativa è possibile utilizzare la descrizione multilivello⁴⁸, che «aggancia alla descrizione del supporto la

⁴³ NICOLA TANGARI, *Standard e documenti musicali: i numeri, i modelli, i formati*, Milano, Bibliografica, 2002, p. 158.

⁴⁴ INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, *ISBD(NBM): International standard bibliographic description for non-book materials. Revised edition*, London, IFLA Universal Bibliographic Control and International MARC Programme, 1987.

⁴⁵ INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, *ISBD(NBM): International standard bibliographic description for non-book materials. Revised edition*. Edizione italiana a cura di Maria Carmela Barbagallo, Roma, Associazione italiana biblioteche, 1989.

⁴⁶ INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, *ISBD(NBM), Revised edition*, cap. 0.5.

⁴⁷ *Ibidem*, cap. 0.5.1.

⁴⁸ *Ibidem*, Appendix A.

descrizione di ogni singolo brano in esso contenuto, nella stessa successione originale»⁴⁹.

In questo primo esempio di strumento per la descrizione di documenti sonori individuiamo così due caratteristiche che ritroveremo anche in altre regole e standard: in primo luogo, l'assimilazione del documento sonoro al libro, per cui si cerca di individuare nelle registrazioni audio qualcosa che si avvicini al frontespizio per fornire il titolo e si dà la priorità alle informazioni scritte rispetto al contenuto sonoro del documento stesso. Tale caratteristica viene riconosciuta nella rassegna dei più diffusi metodi di catalogazione riportata da Tangari:

tutti i metodi di catalogazione delle registrazioni sonore sono modellati sulle strutture elaborate per il materiale bibliografico e si rivelano quindi un adattamento più o meno adeguato di tali norme. Questo fatto sacrifica inevitabilmente le caratteristiche proprie dei documenti sonori che sono costretti in schemi che non valorizzano la loro specificità⁵⁰.

Una seconda caratteristica rende particolarmente difficoltoso applicare queste norme al trattamento delle fonti orali: i documenti vengono infatti sempre assimilati (anche non esplicitamente) alle *opere* in quanto 'prodotto di un lavoro intellettuale o di un'attività artistica', dunque composizioni ben distinguibili, con un inizio e una fine, la cui responsabilità si può ascrivere a un autore con nome e cognome. Se una simile caratterizzazione si adatta bene alla descrizione di registrazioni sonore di composizioni musicali, non altrettanto si può dire riguardo al trattamento delle fonti orali.

Negli anni in cui venivano elaborate le prime edizioni delle ISBD il contesto in cui operavano gli standard bibliografici stava mutando rapidamente per la concomitanza di diversi fattori, quali lo sviluppo dell'automazione, la crescita di database sempre più grandi, lo sviluppo della catalogazione partecipata, la necessità di adattare le regole di catalogazione a nuove forme di pubblicazioni in formato elettronico, nonché il bisogno di ridurre i costi di catalogazione⁵¹. Una delle azioni intraprese dall'IFLA per ovviare a questi problemi fu la costituzione, nel 1992, di un gruppo di studio (*Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records*) impegnato a delineare un livello base di funzionalità e requisiti per le registrazioni bibliogra-

⁴⁹ TANGARI, *Standard e documenti musicali*, p. 161.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 136.

⁵¹ IFLA STUDY GROUP ON THE FUNCTIONAL REQUIREMENTS FOR BIBLIOGRAPHIC RECORDS, *Functional requirements for bibliographic records*, München, K.G. Saur, 1998, p. 1; TANGARI, *Standard e documenti musicali*, p. 139-140.

fiche, al fine di corrispondere meglio alle necessità degli utenti. Le revisioni delle diverse sezioni delle ISBD vennero di conseguenza sospese, finché, nel 1998, venne pubblicato il rapporto conclusivo, intitolato *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR)⁵².

Questo modello, benché destinato in primo luogo al materiale librario, pone una certa attenzione al trattamento del materiale musicale⁵³. All'interno del gruppo di entità che si riferiscono ai diversi aspetti delle produzioni intellettuali a cui può interessarsi l'utenza, FRBR distingue quattro tipi (*work*, *expression*, *manifestation* e *item*); queste entità e le relazioni che intercorrono tra di esse vengono illustrate efficacemente con riferimento all'ambito musicale: l'opera (*work*), entità astratta, corrisponde al pensiero compositivo di un autore su una specifica composizione; l'espressione (*expression*) è la realizzazione dell'opera in forma di notazione o esecuzione sonora; la manifestazione (*manifestation*) è la realizzazione fisica come un'edizione a stampa o una pubblicazione discografica; infine, l'*item* è un singolo esemplare di una manifestazione, ossia il singolo volume della partitura o un singolo compact disc con la registrazione. È interessante notare che in questo modello come unità di riferimento per la descrizione non sia contemplato unicamente il supporto materiale, ma vengano incluse anche entità logiche caratterizzate da una coerenza interna, dunque anche una registrazione di un evento sonoro. Se sotto questo aspetto FRBR si addice alla descrizione di fonti orali, per altri motivi esso risulta inadeguato a tale scopo, in quanto strutturato per la descrizione di composizioni d'autore pubblicate. La distinzione stessa tra *opera* e *espressione* assume infatti significato se si fa riferimento a composizioni codificate, appunto d'autore: le diverse esecuzioni di un componimento musicale, o di una pièce teatrale, sono trattate come espressioni di una singola opera (definita come «a distinct intellectual or artistic creation»⁵⁴), emanazioni di una matrice unica con carattere di distintività che è naturale far corrispondere alla partitura o al testo scritto. Se pensiamo all'ambito delle fonti orali queste distinzioni non hanno più ragion d'essere: in particolare, sarebbe problematico collocare la registrazione di un evento comunicativo (come una testimonianza

⁵² In seguito sono stati pubblicati altri modelli concettuali dedicati ad aspetti specifici nel campo della catalogazione, *Functional Requirements for Authority Data* (FRAD) e *Functional Requirements for Subject Authority Data* (FRSAD), rispettivamente nel 2009 e nel 2010. Negli anni successivi è stato elaborato un modello catalografico unificato, la cui versione definitiva, denominata *IFLA Library Reference Model* (IFLA LRM), è stata approvata nel 2017.

⁵³ TANGARI, *Standard e documenti musicali*, p. 140.

⁵⁴ IFLA, *FRBR*, cap. 3.2.1.

orale rilasciata nel corso di un'intervista) all'interno dello schema di entità proposto da FRBR.

Dopo la pubblicazione del rapporto conclusivo FRBR, venne avviata una revisione generale degli standard ISBD al fine di renderli coerenti con quelle raccomandazioni. Dal momento che FRBR propone un modello entità-relazione con un alto grado di astrazione, i suoi termini non sono stati assunti tali e quali; piuttosto la terminologia di ISBD è stata armonizzata con quella adottata da FRBR, mostrando le correlazioni reciproche; sono stati inoltre rivisti tutti gli elementi ISBD in modo da uniformare gli elementi obbligatori e facoltativi a quanto raccomandato da FRBR. A livello terminologico sono stati sostituiti i termini *item* e *publication* col termine *resource* (*item* ha infatti in FRBR un significato diverso, come illustrato sopra)⁵⁵. Un'ulteriore novità rispetto alle precedenti edizioni ISBD consiste nel fatto che sono state eliminate le norme specifiche per le diverse tipologie di materiali: a partire dall'inizio degli anni 2000 i diversi standard sono confluiti in una nuova edizione ISBD consolidata, che si propone come standard per la descrizione di tutti i tipi di materiali pubblicati; la versione preliminare di questo standard unico fu presentata nel 2007, e nel 2011 si giunse all'edizione definitiva⁵⁶. La traduzione italiana, a cura dell'ICCU, è del 2012⁵⁷.

Per gli aspetti che abbiamo analizzato le differenze tra questa ultima edizione dello standard ISBD e quello dedicato al materiale non librario (nel nostro caso in particolare, al materiale sonoro e audiovisivo: ISBD(NBM) non sembrano significative. È vero che l'ultima edizione di ISBD afferma che «[f]or all types of material the whole resource constitutes the basis of the description⁵⁸»; tuttavia, quando si va ad indicare la gerarchia delle fonti di informazione, per le risorse multimediali e audiovisive si propone sempre la scelta tra le informazioni tratte dalla risorsa stessa e quelle presenti sul materiale di accompagnamento (dunque in forma scritta) e la

⁵⁵ STANDING COMMITTEE OF THE IFLA CATALOGUING SECTION, *ISBD: International standard bibliographic description. Consolidated edition*, Berlin-München, De Gruyter Saur, 2011, p. IX-X. Traduzione italiana di Carlo Bianchini, Giuliano Genetasio, Mauro Guerrini, Maria Enrica Vadalà, Patrizia Martini, Roma, ICCU, 2012.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ STANDING COMMITTEE OF THE IFLA CATALOGUING SECTION, *ISBD: International standard bibliographic description. Consolidated edition*. Traduzione italiana di Carlo Bianchini, Giuliano Genetasio, Mauro Guerrini, Maria Enrica Vadalà, Patrizia Martini, Roma, ICCU, 2012.

⁵⁸ STANDING COMMITTEE OF THE IFLA CATALOGUING SECTION, *ISBD*, cap. A.4.1.

preferenza è accordata a queste ultime, non a quelle sonore, a meno che le prime non siano evidentemente errate o insufficienti⁵⁹.

2.2 Regole per la descrizione di fonti sonore e audiovisive in Italia

In Italia, dopo le norme presentate durante il Congresso nazionale dell'Associazione italiana biblioteche nel 1967, comparve nel 1979 il *Manuale di catalogazione musicale*, al cui interno sono presenti le *Regole per la catalogazione dei documenti sonori*. L'impostazione è esplicitamente derivata dalla catalogazione bibliografica:

Nella catalogazione dei documenti sonori (dischi, nastri magnetici, musicassette, ecc.) si seguono i principi fondamentali della catalogazione del materiale librario. Per questo motivo si è scelto come unità catalogografica il disco nel suo complesso, anziché le singole opere in esso contenute⁶⁰.

Inoltre è interessante notare che la fonte di informazione per compilare le schede catalografiche relative a documenti sonori sono tratte non dall'ascolto dei documenti stessi ma da indicazioni fornite per iscritto sui supporti o sui loro contenitori: «Le notizie necessarie alla compilazione della scheda si desumono normalmente dall'etichetta del disco; possono essere anche ricavate, se più complete o esatte, dalla busta editoriale, dal contenitore o dai fascicoli allegati»⁶¹.

In anni più recenti sono state pubblicate alcune regole per la catalogazione, che contengono indicazioni per la descrizione di materiali sonori e audiovisivi. L'ICCU, istituto con il compito di definire la normativa catalogografica e di fornire standard di descrizione, ha pubblicato nel 2009 (edizione aggiornata poi nel 2017) le *Regole italiane di catalogazione (Reicat)*⁶². Queste regole sono esplicitamente rivolte a tipologie di risorse molto diversificate: infatti «forniscono indicazioni per la catalogazione di pubblicazioni di qualsiasi genere e su qualsiasi supporto e di documenti non pubblicati che si ritenga opportuno includere nel catalogo»⁶³. Una prima differenziazione tra le pubblicazioni a stampa o ad esse assimilabili e «pubblicazioni di altro genere» la

⁵⁹ *Ibidem*, cap. A.4.2.4.

⁶⁰ FIORELLA POMPONI BOCEDA, *Regole per la catalogazione dei documenti sonori*, in *Manuale di catalogazione musicale*, Roma, Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, 1979, p. 37-54, in particolare p. 39.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² CONTRIBUTORI GUIDASBN, *Reicat*, in *GuidaSBN*, 2017, <https://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Reicat&oldid=4794> (consultato il 4 mar. 2022).

⁶³ *Ibidem*, cap. 0.1.1.

troviamo nell'individuazione delle fonti primarie per la descrizione dell'oggetto. Per le pubblicazioni «fruibili solo con l'impiego di un'apparecchiatura (da proiettare, da riprodurre in forma sonora o visiva, da installare, etc.)», tra cui dunque trovano posto gli audiovisivi, le *Reicat* consigliano di scegliere come fonte primaria per il reperimento delle informazioni bibliografiche un testo scritto:

si preferisce possibilmente una *fonte scritta leggibile a occhio nudo*, se corretta e sufficiente per la descrizione, rispetto a una *fonte che richiede l'impiego di un'apparecchiatura ...*. Per *documenti sonori, visivi o elettronici* diffusi su un supporto che richiede un'apparecchiatura (dischi, cassette, etc.) si preferisce come fonte primaria *l'informazione riportata sul supporto o su etichette o altre parti inseparabili*, se corretta e sufficiente⁶⁴ [corsivo originale].

Nel caso in cui le fonti «leggibili a occhio nudo» non fossero disponibili, o fossero errate, la fonte a cui rivolgersi è quella che presenta le informazioni «in forma scritta», benché ricavabili utilizzando l'apparecchiatura appropriata; infatti viene esplicitamente indicato che le «fonti sonore si utilizzano solo se quelle scritte sono insufficienti o errate»⁶⁵. Queste regole sono dedicate al materiale pubblicato, ossia alle opere registrate in formato sonoro o audiovisivo; non sono quindi pensate per documenti sonori inediti. È notevole comunque il fatto che la priorità sia accordata in primo luogo alle informazioni riportate *per iscritto* sul supporto, o, a seguire, a quelle leggibili con apparecchiature adeguate ma comunque in forma scritta (ovviamente per i materiali audiovisivi); le informazioni ricavabili dall'ascolto o dalla visione del documento in oggetto rivestono un'importanza secondaria all'interno di queste regole.

Nelle *Reicat* sono contenute indicazioni anche per materiali non pubblicati o non destinati originariamente all'uso pubblico, che comunque si ritenga opportuno inserire in un catalogo di una biblioteca o di un istituto di conservazione; le fonti orali possono trovare posto tra gli

originali, di solito in un unico esemplare, prodotti manualmente oppure con l'impiego di strumenti o apparecchiature, per esempio, manoscritti e dattiloscritti (compreso il materiale documentario di natura archivistica), disegni e altre opere d'arte, audio e videoregistrazioni o filmati non pubblicati, documenti elettronici non pubblicati⁶⁶.

⁶⁴ *Ibidem*, cap. 3.2.2., B-D.

⁶⁵ *Ibidem*, cap. 3.2.2 B.

⁶⁶ *Ibidem*, cap. 6.0.A.

Per la descrizione dei materiali sonori e audiovisivi (di cui giustamente si sottolinea l'affinità con i documenti archivistici) la priorità va comunque alle informazioni messe per iscritto rispetto a quelle ottenibili dalla riproduzione della fonte stessa, seguendo il caso dei materiali audiovisivi pubblicati⁶⁷.

Un ulteriore strumento elaborato dall'ICCU sono le *Norme di catalogazione per le risorse musicali non pubblicate*⁶⁸. Le registrazioni sonore e audiovisive non pubblicate sono trattate in modo simile a quelle pubblicate per quanto riguarda la fonte primaria per la descrizione, che anche qui «è la fonte leggibile a occhio nudo, se corretta e sufficiente per la descrizione, rispetto a una fonte interna»⁶⁹. Viene specificata la seguente gerarchia di fonti: in primo luogo le fonti collegate in modo permanente alla risorsa (come l'etichetta di un disco), poi quelle impresse sul contenitore, seguite dalle informazioni ricavabili dalla risorsa stessa (i titoli di testa di un video per esempio) e infine il materiale allegato. Per le risorse musicali in formato elettronico sono proposti criteri simili che privilegiano la «fonte leggibile a occhio nudo, se corretta e sufficiente per la descrizione, rispetto a una fonte interna» per i file su supporto fisico; per i file trasmessi a distanza occorre invece rivolgersi alle informazioni presenti al principio del file⁷⁰. È evidente anche in questo caso la preferenza accordata al testo scritto, dunque necessariamente esterno alla risorsa sonora o audiovisiva, rispetto alle informazioni ricavabili dalla risorsa stessa. Per quanto riguarda l'unità di descrizione del materiale sonoro e audiovisivo, sembra che possa corrispondere all'evento documentato:

Una registrazione sonora o audiovisiva musicale può essere costituita di supporti di natura diversa realizzati contemporaneamente come documentazione di un unico evento (per esempio, un DVD e un CD, oppure un nastro magnetico e una videocassetta dello stesso concerto)⁷¹.

Tuttavia, nel paragrafo successivo la definizione di «risorsa omogenea» fa riferimento al supporto fisico come unità di riferimento: «Per risorsa omogenea si intende una registrazione sonora o audiovisiva ideata come singola

⁶⁷ *Ibidem*, cap. 6.0.3.

⁶⁸ CONTRIBUTORI GUIDASBN, *Norme musica non pubblicata*, in *GuidaSBN*, 2018, https://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Norme_musica_non_pubblicata&oldid=7425 (consultato il 4 mar. 2022).

⁶⁹ *Ibidem*, cap. 3.2.2.

⁷⁰ *Ibidem*, cap. 3.2.3.

⁷¹ *Ibidem*, cap. 1.3.2.3.

unità (per esempio, un CD o un nastro sonoro). Essa può contenere una sola o più registrazioni; in quest'ultimo caso si definisce miscelanea»⁷².

2.3 Le regole dell'*International Association of Sound and Audiovisual Archives*

Una prospettiva diversa viene offerta dalle *LASA Cataloguing Rules*⁷³, linee guida realizzate nel 1999 dalla *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA), organizzazione non governativa nata nel 1969 con l'intento di promuovere la collaborazione e lo scambio di informazioni tra gli archivi sonori e audiovisivi. Già nell'introduzione si trova una precisazione su cosa si intende per *sound recording*, e dunque cosa verrà descritto nel catalogo: ogni registrazione sonora è considerata un elemento a sé; anche le diverse registrazioni di opere pubblicate sono considerate unità diverse, benché l'opera intellettuale sia la stessa (e magari coincidano anche gli interpreti). Si fa qui riferimento, anche se non in modo esplicito, all'evento comunicativo che viene documentato (prospettiva condivisa da *Archivio Vi.Vo.*, per cui si veda sotto il §3.1); è invece assente in questo modello la concezione del documento come espressione di un'opera astratta, approccio più adatto alla descrizione di opere d'autore pubblicate (cfr. il modello FRBR descritto sopra, nel §2.1). Le regole prodotte dalla IASA si occupano del caso molto frequente in cui un supporto materiale contenga numerose registrazioni diverse, e prospettano diverse soluzioni. La prima soluzione suggerisce di scegliere come unità di descrizione il supporto materiale, e di inserire una nota di contenuto in cui dare conto delle diverse registrazioni presenti⁷⁴; per una descrizione più dettagliata si può usare la descrizione multilivello, in cui sotto un'entrata di primo livello, corrispondente al supporto e contenente una descrizione generale, sono ordinate gerarchicamente le entrate per le diverse componenti – anche in questo caso, tuttavia, l'unità di riferimento rimane il supporto materiale⁷⁵. Una terza soluzione consiste nel creare un'entrata analitica per ogni registrazione, che viene assunta così a unità di descrizione principale⁷⁶; questo metodo nasce dalla necessità di dividere la descrizione del materiale, in un contesto archivistico, nei due livelli dei supporti materiali e del conte-

⁷² *Ibidem*, cap. 1.3.2.4.1.

⁷³ INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SOUND AND AUDIOVISUAL ARCHIVES, *The LASA Cataloguing Rules*, a cura di Mary Miliano, 1999, www.iasa-web.org/cataloguing-rules (consultato il 4 mar. 2022).

⁷⁴ *Ibidem*, cap. 7.B.25.

⁷⁵ *Ibidem*, cap. 9.2.

⁷⁶ *Ibidem*, cap. 9.1.

nuto sonoro. Per ogni registrazione descritta viene fatto un collegamento al supporto (o ai supporti) in cui è contenuta; un altro vantaggio di questa modalità consiste infatti nel poter «esplicitare compiutamente la possibile relazione *molti a molti* che si può instaurare tra brani e supporti, anche nel caso di documenti sonori che non sono stati concepiti per la diffusione e il commercio di massa»⁷⁷. Per quanto riguarda le fonti di informazione, la IASA non fa una gerarchia: la descrizione può basarsi sui contenitori e sul materiale di accompagnamento, su documentazione esterna (riassunti di interviste, materiale preparatorio per trasmissioni radiofoniche ecc.) o sul contenuto audiovisivo del documento stesso⁷⁸.

La differenza tra l'approccio promosso dall'IFLA, evidente nelle FRBR e nello standard ISBD, nonché nelle regole elaborate in ambito italiano, e quello delle regole IASA consiste in primo luogo nell'oggetto privilegiato a cui si guarda per la catalogazione: materiale librario o ad esso assimilabile, d'autore, pubblicato nel caso dell'IFLA; materiale audiovisivo di diverse tipologie nel caso della IASA. Le regole IASA rifiutano inoltre in modo netto l'impostazione bibliografica propria dello standard ISBD; l'individuazione dell'unità di descrizione è conseguentemente, nei due modelli, diversa: il modello IASA

sposta indubbiamente l'attenzione dal supporto al brano, cioè, considerando lo schema FRBR, dalla *manifestazione* all'*espressione*, in termini che non appartengono all'impianto teorico di ISBD ma che invece privilegiano un livello elevato di granularità⁷⁹.

L'approccio delle *IASA Cataloguing Rules* appare dunque molto più adeguato per il trattamento delle fonti orali rispetto agli standard di impostazione bibliografica.

2.4 La descrizione di fonti orali in ambito francese

Un punto di riferimento è la *Guide d'analyse documentaire du son inédit pour la mise en place de banques de données*⁸⁰, pubblicata nel 2001 a cura della Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMD'T), in collaborazione con la Biblioteca nazionale di Francia e l'Association Française

⁷⁷ TANGARI, *Standard e documenti musicali*, p. 161-162.

⁷⁸ INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SOUND AND AUDIOVISUAL ARCHIVES, *IASA*, cap. 0.A.

⁷⁹ TANGARI, *Standard e documenti musicali*, p. 161.

⁸⁰ BÉNÉDICTE BONNEMASON, VÉRONIQUE GINOUVÈS, VÉRONIQUE PÉRENNOU, *Guide d'analyse documentaire du son inédit pour la mise en place de banques de données*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal / Paris, AFAS, 2001.

des détenteurs d'Archives Sonores et audiovisuelles (AFAS). Queste linee guida rappresentano un aggiornamento della prima guida pubblicata nel 1994 dalla FAMDT, reso necessario dalla scarsità di contributi dedicati alle fonti audiovisive non pubblicate nel panorama internazionale (le già citate *LASA Cataloguing Rules* e l'*Oral history cataloging manual* della Society of American Archivists, per cui si veda il prossimo paragrafo). Questa guida è modellata per rispondere alle specifiche esigenze del trattamento dei documenti sonori inediti; come viene dichiarato nell'introduzione «[l']objectif ultime est d'aboutir à une harmonisation complète de la description des documents sonores inédits en prenant en compte leur spécificité: les normes de catalogage ont trop longtemps été destinées à l'écrit»⁸¹. Le fonti sonore e audiovisive inedite coprono una vasta gamma di tipologie, ma è possibile riconoscere dei tratti comuni, che le avvicinano alla documentazione di tipo archivistico: ad esempio l'unicità della registrazione, che non è prodotta in serie, la variabilità dei supporti materiali, la necessità di far affidamento alle informazioni di contesto fornite dal raccoglitore della registrazione. Per quanto riguarda l'individuazione dell'unità di descrizione, viene precisato che essa non corrisponde sempre al supporto materiale; la guida lascia libertà di scelta al raccoglitore, avvertendo che in alcuni casi l'unità sarà evidente (come per la registrazione di una conferenza o di una trasmissione radiofonica), mentre nel caso di campagne di registrazione e ricerche sul campo «l'unité est en fait culturelle "qui s'ouvre et se ferme sur les poignées de mains échangées avec les informateurs"»⁸². Di fondamentale importanza qui appare l'affrancamento della fonte dal supporto materiale che la contiene; la registrazione è individuata e descritta sulla base della sua provenienza, del contesto di origine e del contenuto, e la scelta dell'unità di descrizione, pur essendo libera, assume un'importanza centrale, diventando una chiave di interpretazione della fonte stessa. Per i documenti vengono proposte due modalità di descrizione con diversi gradi di analiticità; alla descrizione generale, che contiene i dati di contesto del documento (data, luogo, ricercatore, testimoni, diritti associati e così via), può seguire una descrizione più specifica, denominata *description en item*, in cui vengono identificati e descritti gli elementi significativi della fonte sonora (come un canto, un brano di musica strumentale, un frammento di conversazione) tramite informazioni sulla tipologia di *item*, sul titolo, sull'eventuale autore,

⁸¹ *Ibidem*, p. 5.

⁸² *Ibidem*, p. 15, con citazione da *Traditions orales et identité culturelle: problèmes et méthodes*, a cura di Jean-Claude Bouvier, Henry-Paul Bremond, Philippe Joutard, Guy Mathieu, Jean-Noël Pelen, Paris, CNRS, 1980, p. 25.

sugli interpreti o esecutori, nonché sul contenuto. Questa descrizione più raffinata (comunque presentata come opzionale e a discrezione dell'archivista, sulla base anche delle risorse disponibili) permette di accedere in modo efficace ai vari temi toccati in una registrazione, altrimenti difficilmente recuperabili. Possiamo notare che questo modello di descrizione *en item* sposta l'oggetto della descrizione dall'evento comunicativo alle singole forme documentate nella registrazione (in particolare ai formalizzati orali: canti, sonate, fiabe, filastrocche, proverbi...) o a uno specifico tema trattato (la pratica della danza, la mietitura del grano, le ritualità del carnevale...).

2.5 L'approccio della storia orale americana

Passiamo ora a una breve disamina della visione di documento nella manualistica americana di storia orale. Ritchie mette in chiaro che il documento primario deve coincidere con una registrazione sonora o video da mettere in relazione con materiali di corredo di vario genere⁸³. In particolare, i confini del documento vengono fatti coincidere con l'inizio e la fine di un'intervista, intesa come un atto cooperativo e consapevole di creazione di una registrazione finalizzata a comprendere meglio il passato. Sebbene dunque l'archivio orale debba provvedere a principi di catalogazione relativi al contenuto delle registrazioni⁸⁴, non sfugge all'autore la necessità di provvedere a un ulteriore livello di gestione basato sulla tipologia "materiale" del supporto⁸⁵, importante per impostare un corretto processo di preservazione, e di archiviare separatamente delle copie per la conservazione a lungo termine non accessibili normalmente⁸⁶. Si ammette inoltre una certa libertà d'azione relativamente alle scelte individuali di processazione e catalogazione dei materiali, purché queste ultime siano debitamente descritte e giustificate⁸⁷.

Nancy MacKay propone un più sistematico dualismo tra aspetti materiali e contenutistici di un archivio orale. Grazie a una chiara distinzione terminologica, l'autrice distingue le unità fisiche (*physical units*), consistenti nei supporti che contengono informazioni, dalle unità intellettuali (*intellectual units*)⁸⁸. Si noti che queste unità, considerate in altri termini "storie orali", sono di natura complessa: nell'unità intellettuale la registrazione è di fatto

⁸³ RITCHIE, *Doing Oral History*, p. 54 e passim.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 169.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 171.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 174.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 169-170.

⁸⁸ MACKAY, *Curating Oral History*, p. 16.

solo un singolo componente di un pacchetto (*package*) che include anche tutti i materiali di corredo atti a creare contesto⁸⁹. È compito dell'archivista saper rappresentare efficacemente le relazioni tra unità fisiche e intellettuali. Passando al livello dell'organizzazione archivistica, l'autrice è consapevole della rischiosa assenza di linee guida unificate per la catalogazione di fonti orali⁹⁰. Per quanto riguarda la struttura, sta al singolo progetto definire l'unità bibliografica (*bibliographic unit*) di riferimento, ovvero cosa viene rappresentato e descritto nei singoli record di catalogo. Due macrocategorie operative vengono dunque introdotte, una definita *item-level* e l'altra *collection-level*, spesso coesistenti nella struttura di un archivio⁹¹. Coerentemente rispetto a quanto detto sopra, l'*item* minimo di riferimento è l'unità intellettuale⁹².

Anche l'*Oral History Cataloging Manual della Society of American Archivists*⁹³, mette l'accento sulla natura collettiva dell'unità di descrizione nel caso dell'ordinamento di fonti audiovisive. Si prevedono tre possibili unità: la singola intervista di storia orale, un intero progetto o una collezione di interviste. Anche nel primo caso, l'unità minima prevede comunque la descrizione di tutti i materiali associati alla storia orale, intendendo con questa dicitura la registrazione e tutti i documenti utilizzabili al suo posto (trascrizioni). Una postilla specifica inoltre che, nel caso delle fonti orali, sono accettati criteri di individuazione di unità di descrizione che non facciano esclusivo riferimento al supporto fisico, come ad es. la *provenance* dei materiali (le attività che hanno generato le registrazioni⁹⁴). Passando ai campi previsti per la catalogazione, le informazioni relative al contenuto e al supporto fisico vengono separate in «aree» di descrizione diverse. Notevole è la postilla apposta alle «regole generali» in cui si sottolinea che le fonti da cui trarre informazioni per le catalogazioni sono, in egual misura e secondo necessità, riassunti e indici, contenuto sonoro, etichette del supporto, documentazioni di corredo,

⁸⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 20 e passim.

⁹¹ *Ibidem*, p. 59.

⁹² La definizione di unità intellettuale diventa in questa fase della trattazione abbastanza sfumata. Si parla infatti di *small intellectual unit*, che può contenere anche singole interviste. Non è dunque chiaro se è prevista in questa concezione di ordinamento una "storia orale" che consista soltanto di una semplice registrazione.

⁹³ MARION MATTERS, *Oral History Cataloging Manual*, Chicago, Society of American Archivists, 1995. In quest'opera si dichiara esplicitamente che l'esclusivo oggetto d'interesse è la storia orale intesa come intervista audio(visiva) su ricostruzioni di eventi ed esperienze basate su conoscenze di prima mano (*Ibidem*, p. 7). Altre tipologie di materiali audio(visivi) non sono coperte dalle linee guida, ma potenzialmente adattabili ad esse.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 14.

materiali di consultazione e trascrizioni. «There is, therefore, no *chief source of information* nor any *prescribed sources of information*»⁹⁵ (corsivo originale).

2.6 Lo standard ISAD (G)

Per la descrizione archivistica lo standard internazionale è *General International Standard Archival Description*⁹⁶, abbreviato come ISAD (G), promosso dal Consiglio internazionale degli archivi (ICA) ed elaborato tra il 1988 e il 1993 (aggiornato poi nella seconda versione del 1999; la traduzione italiana è del 2003⁹⁷). ISAD (G) fornisce norme generali a cui gli standard nazionali si devono uniformare per l'elaborazione di descrizioni archivistiche riconoscibili e utilizzabili internazionalmente. Lo standard, basato su principi riconosciuti dall'ICA quali la descrizione gerarchica e il *respect du fond*, segue quattro regole per assicurare una buona descrizione: la descrizione deve procedere dal generale al particolare; le informazioni devono essere indicate al livello appropriato di descrizione; per ogni elemento deve essere individuato il livello di descrizione e deve essere assicurato il collegamento con l'unità sovraordinata; le informazioni comuni a più elementi devono essere fornite al livello più alto della gerarchia. ISAD si situa su un livello generale ed è applicabile indipendentemente dalla tipologia e dal supporto della documentazione descritta⁹⁸; per la descrizione di «materiali speciali», che comprendono anche le fonti sonore e audiovisive, si rimanda ai manuali specifici per ogni tipo di supporto (nel caso che ci riguarda le regole di riferimento sono l'*Oral History Cataloging Manual* e le *LASA Cataloging Rules*). Nonostante l'intento dello standard ISAD sia quello di fornire una descrizione archivistica per qualsiasi tipo di documento, indipendentemente dal supporto, dagli esempi forniti nell'Appendice B si può constatare che, per i «materiali speciali», l'approccio è fortemente debitore della tradizione catalografica di natura biblioteconomica. Come riassunto nel precedente capitolo (§1.1), la riflessione sul trattamento archivistico degli audiovisivi era, solo vent'anni fa, meno sviluppata di adesso e alle

⁹⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁹⁶ INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES / CONSEIL INTERNATIONAL DES ARCHIVES, *ISAD (G): General International Standard Archival Description, Second Edition, Adopted by the Committee on Descriptive Standards, Stockholm, Sweden, 19-22 September 1999*, Ottawa, ICA, 2000.

⁹⁷ INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES / CONSEIL INTERNATIONAL DES ARCHIVES, *ISAD (G): General International Standard Archival Description, Second Edition*. Traduzione italiana di Stefano Vitali, Maurizio Savoja, «Rassegna degli Archivi di Stato», LXIII/1 (2003).

⁹⁸ INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES / CONSEIL INTERNATIONAL DES ARCHIVES, *ISAD (G)*, p. 59-190, cap. *Introduzione*, I.4.

fonti orali veniva riconosciuto con difficoltà la qualifica di documenti. Nel trattamento archivistico promosso da ISAD assume un'importanza centrale il supporto materiale su cui è registrata la fonte orale, assunto a unità descrittiva di riferimento. Nel cap. 3.1.5., dedicato alla *Consistenza e supporto dell'unità di descrizione (quantità, volume, dimensione fisica)*, viene raccomandato di descrivere la «consistenza materiale o logica» e «il supporto dell'unità di descrizione»: come si può osservare negli esempi proposti, il campo viene riempito indicando, per ogni livello descrittivo, il numero di oggetti. Per citare uno degli esempi proposti in ISAD, nell'archivio del regista canadese John Smith la consistenza e supporto dell'unità di descrizione corrisponde, a livello di fondo, a «4.8 m of textual records. – 202 videocassette tapes. – 3 audio cassette tapes. – 3 boxes of graphic materials»; a livello della serie *Production files* a «2.7 m of textual records. – 2 folders of photographs. – 61 video cassettes»; a livello della sotto-serie *Boys of St. Vincent productions files* a «1.24 m (ca. 7 boxes) of textual records. – 2 video cassettes»; a livello dell'unità archivistica *Boys of St. Vincent release versions* a «2 video cassettes (185 min.)» e, infine, a livello dell'unità documentaria *The Boys of St. Vincent [videorecording]* a «1 videocassette (92 min.)»⁹⁹. Sempre in ISAD troviamo indicazioni simili nell'esemplificazione di archivi pubblici: nella serie della *U.S. National Archives & Records Administration* il campo 3.1.5 è riempito così: «143 rolls of microfilm, 35mm»¹⁰⁰.

L'identificazione dell'unità di descrizione con il supporto materiale non rende ragione del rapporto che lega la registrazione al *carrier*, ciò risulta problematico in particolare nel trattamento di archivi che documentano campagne di ricerca (di carattere antropologico, storico, linguistico, etnomusicologico ecc.), nei quali registrazioni sonore e supporti spesso non sono in corrispondenza biunivoca. Inoltre una descrizione incentrata sull'oggetto materiale rischia di far perdere i legami tra il documento sonoro e il contesto di produzione, principio fondamentale della descrizione archivistica.

Dopo questa panoramica sulle concezioni archivistiche attualmente coesistenti nella definizione di un modello di ordinamento per le fonti orali passeremo a introdurre le soluzioni adottate dal progetto *Archivio Vi.Vo.* (§3.1), non senza prima presentarlo nei suoi aspetti più generali.

⁹⁹ *Ibidem*, Appendix B.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 17.

3. Il progetto *Archivio Vi.Vo.*

Archivio Vi.Vo. (2019-2021) è un progetto inquadrato nell'«Accordo per la valorizzazione del patrimonio archivistico e bibliografico, il coordinamento degli interventi e della tutela in materia di archivi e biblioteche» sottoscritto dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana e dalla Regione Toscana. Coordinato dall'Università degli Studi di Siena, il progetto ha visto la partecipazione della Soprintendenza stessa, dell'Istituto di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa & CLARIN-IT e dell'Unione dei Comuni Montani del Casentino. *Archivio Vi.Vo.* ha avuto come compito la creazione di un modello archivistico per le fonti orali. La definizione di un insieme di metadati (vd. §3.1) basato su affermati standard internazionali (§2) ha preceduto la loro integrazione in una piattaforma web atta a ospitare archivi orali toscani, con funzionalità specifiche per l'archivista e per il fruitore di fonti¹⁰¹.

Il modello di *Archivio Vi.Vo.* è stato concepito attorno a un caso di estrema complessità: il trattamento dell'archivio sonoro della cantante folk toscana Caterina Bueno (1943-2007). I 476 supporti (nastri e audiocassette) erano originariamente conservati presso gli eredi di Caterina Bueno e l'assessorato alla cultura del Comune di San Marcello Pistoiese. Il progetto *Gra.fo.* (2007-2013) è riuscito a riunire i materiali e a digitalizzare le oltre 700 ore di registrazione dell'archivio¹⁰². È presto risultato chiaro che, in aggiunta alla tortuosa storia archivistica del fondo, l'archivio Bueno presentava notevoli difficoltà tecniche relative allo stato di conservazione dei nastri. Nonostante questo, *Archivio Vi.Vo.* ha portato a termine una prima descrizione dei materiali, mettendone in luce la natura assai eterogenea e ordinandoli in otto serie (vd. §3.1). Questo livello tassonomico non nasconde le incertezze descrittive causate da supporti spesso contenenti registrazioni frammentarie, di diversa natura e disposte in intricate successioni temporali. Sebbene le digitalizzazioni *Gra.fo.* permettessero di apprezzare i contenuti scritti sui supporti originali

¹⁰¹ *Community-Based Survey and Oral Archive Infrastructure in the Archivio Vi.Vo. Project*, in *Selected Papers from the CLARIN Annual Conference 2020*, a cura di Costanza Navarretta, Maria Eskevich, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2021, p. 55-64; *Not Just Paper: Enhancement of Archive Cultural Heritage*, in *The CLARIN Book*, a cura di Darja Fišer, Andreas Witt, in corso di stampa.

¹⁰² Per una breve storia del progetto, si veda §3.2 e SILVIA CALAMAI, PIER MARCO BERTINETTO, *Le soffitte della voce. Il progetto Grammo-foni*, Manziana, Vecchiarelli, 2014; FRANCESCA BILIOTTI, SILVIA CALAMAI, *Web dissemination of Tuscan oral archives*, «Bulletin de l'AFAS. Sonorités», 45, 2019, <https://doi.org/10.4000/afas.3439> (consultato il 4 mar. 2022).

(uno dei tipi di «letteratura grigia» con cui il progetto si è confrontato¹⁰³), questi si sono rivelati spesso insufficienti per arrivare a una precisa meta-datazione dei documenti (luogo, data, identità delle voci ecc.). Trattandosi infine di materiali contenenti esibizioni artistiche di musica perlopiù già edita, *Archivio Vi.Vo.* si è anche dedicato a un attento studio del trattamento legale delle questioni concernenti il diritto d'autore (e di esecutore), alla ricerca di un bilanciamento soddisfacente tra protezione dei dati e accessibilità¹⁰⁴.

Per far fronte alle molteplici sfide presentate dal trattamento del materiale Bueno, *Archivio Vi.Vo.* ha rivisto, aggiornato e ampliato la proposta di ordinamento archivistico sviluppata durante il progetto *Gra.fo.*¹⁰⁵. La nuova proposta è stata concepita nell'ottica di creare un flusso operativo completo e integrato nelle funzionalità della piattaforma che possa condurre l'archivista dall'immagazzinamento di una copia digitale per la conservazione a lungo termine all'individuazione del documento sonoro e alla sua preparazione per la consultazione. Una serie di “lavorazioni” intermedie fa da collante tra questi due elementi d'archivio, come verrà spiegato in dettaglio nelle prossime sezioni.

3.1 Il modello *Archivio Vi.Vo.*

La descrizione delle fonti orali pone difficoltà particolari che risultano difficilmente gestibili con un approccio di derivazione bibliografica incentrato sugli oggetti materiali. Per questo motivo sono state escluse tali soluzioni descrittive (§2.1), nelle quali l'unità di descrizione è identificata col supporto materiale, corrispondente in molti casi a un'unica opera edita. *Archivio Vi.Vo.* si basa sullo standard ISAD(G) (§2.6), ma nello stesso tempo accoglie suggerimenti dalla *Guide d'analyse documentaire du son inédit* (§2.4) e soprattutto dalle IASA Cataloguing Rules (§2.3), in particolare per quanto riguarda l'individuazione dell'unità di descrizione. Il modello elaborato da *Archivio Vi.Vo.* privilegia dunque il contenuto della registrazione sonora rispetto al supporto che la contiene: il documento sonoro viene individuato nella registrazione di un determinato evento comunicativo, caratterizzato da unità di tempo, luogo e partecipanti. L'intento è di ristabilire il vincolo che intercorre tra la

¹⁰³ *The Grey-side of Audio Archives*, in *Proceedings of the 22nd International Conference on Grey Literature (GL2020)*, 2021, p. 34-37.

¹⁰⁴ PROSPERO MARRA, DUCCIO PICCARDI, SILVIA CALAMAI, *Ethnomusicological Archives and Copyright Issues: an Italian Case Study*, in *Proceedings of CLARIN Annual Conference 2021*, a cura di Monica Monachini, Maria Eskevich, 2021, p. 160-165.

¹⁰⁵ CALAMAI, *Ordinare archivi sonori*.

registrazione sonora e il contesto in cui è stata prodotta; in questo modo le registrazioni sonore acquisiscono le caratteristiche di autenticità, autorialità e originalità che le rendono *documenti* a pieno titolo.

Pertanto viene adottata una chiara distinzione tra unità archivistiche¹⁰⁶ e i supporti analogici che contengono le registrazioni sonore. Tali supporti, a causa dell'elevata fragilità e della rapida obsolescenza a cui vanno incontro i dispositivi di riproduzione, vengono messi in sicurezza tramite la creazione di copie digitali che fungono da *master* di conservazione. Le copie conservative consistono nell'insieme organizzato di dati e metadati che contiene le informazioni sul supporto originale: la copia digitale ad alta definizione del contenuto sonoro e le fotografie del supporto stesso, dei contenitori e di eventuali materiali allegati, oltre ai metadati relativi. Se disponibile, può essere aggiunta alla copia conservativa anche il video del nastro che scorre durante la lettura¹⁰⁷.

Il modello proposto da *Archivio Vi.Vo.* mira a rappresentare chiaramente la relazione intercorrente tra supporti originali, in particolare attraverso la copia conservativa, e i documenti sonori che in essa sono contenuti. La relazione tra documenti sonori e copie conservative è potenzialmente una relazione di molti a molti: una copia conservativa può contenere diverse unità documentarie (se uno stesso nastro è servito a documentare eventi diversi), come anche un'unità documentaria può essere formata da registrazioni contenute in diverse copie conservative (quando per documentare un evento sono stati necessari più nastri).

Ogni insieme viene descritto tramite un insieme apposito di metadati derivato dai principali standard internazionali. Per le copie conservative i metadati sono suddivisi in tre categorie: metadati generici, che individuano univocamente la copia conservativa; metadati relativi alla descrizione del documento originale; metadati relativi ai file digitali contenuti nella copia conservativa; metadati che mettono in relazione la copia conservativa con le unità documentarie corrispondenti¹⁰⁸. I metadati selezionati per *Archivio Vi.Vo.* fanno riferimento allo standard ISAD (G) per la descrizione dei

¹⁰⁶ Le unità archivistiche contengono i dati e documenti relativi a un singolo evento; al loro interno troverà posto l'unità documentaria corrispondente alla registrazione sonora dell'evento, eventualmente accompagnata da documenti di altro tipo: fotografie che ritraggono l'evento comunicativo, trascrizioni della registrazione sonora, appunti del ricercatore, locandine o programmi di sala (nel caso in cui l'evento in questione sia uno spettacolo) e così via.

¹⁰⁷ *Computing methodologies supporting the preservation of electroacoustic music from analog magnetic tape*, «Computer Music Journal», 42/4 (2019), p. 59-74.

¹⁰⁸ Si veda in appendice l'elenco dei metadati relativi alle copie conservative.

complessi archivistici e allo standard ISAAR (C, P, F), nell'evoluzione italiana delle NIERA, per i file di autorità impiegati nella descrizione dei soggetti coinvolti nella produzione dell'archivio.

L'*Archivio sonoro Caterina Bueno* si presenta come un fondo diviso in otto serie (Compilazioni, Concerti, Convegni, Interviste, Musica e teatro, Prove, Ricerca sul campo, Trasmissioni), individuate sulla base dell'attività di Caterina Bueno, in particolare nella sua carriera di cantante di *folk revival* e nel lavoro di ricerca sul campo. All'interno di ogni serie, le unità archivistiche sono costituite dai diversi documenti relativi ad un medesimo evento, tra cui almeno un documento sonoro (l'unità documentaria), ossia la registrazione effettuata durante l'evento stesso.

Per ogni livello descrittivo sono presenti le sette aree previste da ISAD¹⁰⁹, con l'aggiunta di alcuni campi specifici per la descrizione di archivi sonori e audiovisivi. La prima area, dedicata all'identificazione, è obbligatoria a tutti i livelli; ad essa sono stati aggiunti, a livello di unità archivistica e di unità documentaria, i campi *Luogo* e *Latitudine e longitudine*, utili ad identificare l'unità di tempo e luogo che individua l'evento comunicativo.

Inoltre, a livello di unità documentaria, il campo *Consistenza e supporto dell'unità di descrizione* è stato reinterpretato inserendo il riferimento alla copia conservativa (o alle copie conservative) da cui è stato tratto il documento sonoro. Per l'area del contesto, come previsto dallo stesso standard ISAD, si fa riferimento ai file di autorità. Nell'area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura non saranno compilati i campi relativi alle «procedure, tempi e criteri di valutazione e scarto» e agli «incrementi previsti», in quanto poco adatti ad archivi già storicizzati.

Sempre per quanto riguarda l'unità documentaria, si segnala che è stato aggiunto un campo relativo alla durata del documento sonoro, e che il campo *Ambiti e contenuto* contiene un riassunto della registrazione sonora corredato di minutaggio. L'area relativa alle condizioni di accesso e di utilizzazione verrà valorizzata principalmente a livello di fondo, mentre a livello di unità documentaria verrà resa nota o meno la possibilità di ascolto o download della registrazione sonora.

3.2. Le lavorazioni dopo *Gra.fo*.

Come accennato sopra (§3), il modello *Archivio Vi.Vo.* si presenta come diretta evoluzione delle soluzioni adottate durante il progetto *Gra.fo*. Questo

¹⁰⁹ Si veda in appendice il prospetto dei campi descrittivi previsti da *Archivio Vi.Vo.* per ogni livello.

paragrafo si occuperà di mettere in relazione le due iniziative, al fine di evidenziare gli elementi di innovazione di *Archivio Vi.Vo.*

Grammo-foni. Le soffitte della voce (Gra.fo.) è stato un progetto (2007-2013, PAR-FAS) coordinato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa e dall'Università degli Studi di Siena. Il progetto si è occupato di censire gli archivi orali toscani e di digitalizzarne trenta (per circa tremila ore di registrazione), al fine di renderli disponibili su un sito web dedicato all'accesso. Il punto di partenza per le azioni di digitalizzazione è stato il censimento di Alessandro Andreini e Pietro Clemente¹¹⁰, integrato con archivi non presenti nel censimento (viepiù archivi di linguisti e dialettologi, non menzionati nella ricognizione): si è cercato di non adottare una visione "disciplinare" ma di procedere sulla base di parametri differenti (stato dei supporti, equa distribuzione sul territorio regionale). Il saggio di Calamai¹¹¹ è il testo di riferimento per la concettualizzazione archivistica sviluppata in *Gra.fo.* È subito evidente come, oltre a condividere generalità di ordinamento quali la tassonomia archivio-serie-documenti, *Gra.fo.* preceda *Archivio Vi.Vo.* nella sistematizzazione della divisione tra supporto fisico (copia conservativa) e documento sonoro (in quanto unità riferibile a un evento comunicativo), di cui costituisce la prima discussione organica nella tradizione italiana¹¹². Grande enfasi viene così posta sulla possibilità di superare i problemi relativi al frazionamento dei documenti in più supporti diversi, o alla compresenza di più documenti in un unico supporto, tramite la ricostruzione di «unità sonore di consultazione» che trascendono i limiti materiali dei nastri.

Una comparazione tra la presentazione dei metadati previsti da *Gra.fo.* per la descrizione delle copie conservative e delle unità documentarie¹¹³ e la precedente sezione di questo lavoro (§3.1) può mettere in evidenza uno dei principali aspetti di differenziazione tra i due progetti. *Gra.fo.* effettua la selezione di campi pertinenti modellando riferimenti alla tradizione archivistica italiana sulle esigenze dettate dalle tipologie di materiale di volta in volta affidate al progetto. Questo *modus operandi* rende il modello *Gra.fo.* flessibile ma mai definitivo, in quanto in parte legato alle idiosincrasie degli archivi trattati e non strettamente connesso agli standard archivistici internazionali. Per contro, il modello *Archivio Vi.Vo.* si presenta sì come più generale, ma

¹¹⁰ ALESSANDRO ANDREINI, PIETRO CLEMENTE, *Incustodi delle voci: archivi orali in Toscana*, Firenze, Regione Toscana, 2007.

¹¹¹ CALAMAI, *Ordinare archivi sonori*.

¹¹² *Ibidem*, p. 143.

¹¹³ *Ibidem*, p. 147-154.

auspicabilmente “fisso” e in stretta relazione con modelli autorevoli. Questa differenza si deve al diverso momento in cui si svolgono i due progetti. Come già notato altrove¹¹⁴, *Gra.fo.* si conclude alle porte dell'ingresso italiano in CLARIN (2015), infrastruttura europea che promuove e offre la condivisione di dati e risorse linguistiche. Quasi contemporaneamente, Wilkinson e colleghi danno voce all'esigenza di rendere i dati di analisi scientifica ricercabili, accessibili, interoperabili e riutilizzabili¹¹⁵. La posteriorità di *Archivio Vi.Vo.* rispetto a questi eventi rende il progetto maggiormente attento all'ideazione di soluzioni che possano far riferimento a un panorama ampio di gestione di dati e alla loro sostenibilità nel tempo. Non è un caso che, in tempi più recenti, sia stato valutato l'adattamento dello schema *Gra.fo.* a quello dei *repository* CLARIN¹¹⁶.

Un altro importante punto di svolta rispetto a *Gra.fo.* dipende invece dalla componente infrastrutturale dei due progetti. Come appena accennato, *Gra.fo.* si prefiggeva di essere strumento di studio e consultazione delle fonti orali; per contro, *Archivio Vi.Vo.* aggiunge a questo obiettivo una corposa componente di funzionalità rivolte all'archivista che debba in primo luogo essere guidato attraverso il processo di definizione dei due livelli di riferimento (copia conservativa e unità documentaria). Per questo motivo, *Archivio Vi.Vo.* ha formalizzato una serie di costrutti informatici per facilitare la visualizzazione della relazione tra i due livelli, definendo al tempo stesso le fasi di un flusso di lavoro archivistico. Questi costrutti, definiti *lavorazioni*, sono ordinati in *Archivio Vi.Vo.* a un livello diverso da quello puramente archivistico, nel tentativo di creare un collante che valorizzi in egual misura la descrizione del supporto originale e l'attività interpretativa al centro della presente concezione di “documento sonoro” (vd. §1.1). Si propone di seguito una schematizzazione delle *lavorazioni* di *Archivio Vi.Vo.*, ordinate in modo da dare un'idea organica del flusso di lavoro di cui sono protagoniste.

Il processo di digitalizzazione dei supporti analogici è un lavoro complesso durante il quale possono verificarsi diversi problemi o errori; nel trattamento di fonti sonore e audiovisive è dunque frequente avere a che fare con registrazioni corrotte e dal contenuto incomprensibile. *Archivio Vi.Vo.*,

¹¹⁴ *Not Just Paper.*

¹¹⁵ *The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship*, «Scientific Data», 3, 2016, <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18> (consultato il 4 mar. 2022).

¹¹⁶ SILVIA CALAMAI, FRANCESCA FRONTINI, *Not quite your usual kind of resource. Gra.fo and the documentation of Oral Archives in CLARIN*, in *Proceedings of the CLARIN Annual Conference 2016*, 2016, https://www.clarin.eu/sites/default/files/calamai-frontini-CLARIN2016_paper_14.pdf (consultato il 4 mar. 2022).

nell'intento di integrare al proprio modello di descrizione anche una soluzione a questo tipo di problemi, ha messo a punto un prototipo per il restauro del contenuto sonoro. La procedura di restauro e analisi prevede diverse fasi di lavorazione:

1. all'interno del file audio della copia conservativa si selezionano i raggruppamenti di file che devono essere ascoltati insieme. Questo accade ad esempio se sono necessarie più letture del nastro a velocità diverse. Questa lavorazione è definita *gruppo*.
2. Si passa poi ad individuare per ogni gruppo gli intervalli temporali che delimitano porzioni da restaurare: il prodotto del restauro è chiamato *container*.
3. L'ascolto del *container* può rivelare la presenza di registrazioni di eventi comunicativi diversi, ognuno dei quali viene isolato e denominato *clip*.

Se ci sono *clip* che si riferiscono ad un medesimo evento comunicativo, queste vengono riunite a formare l'unità documentaria. L'infrastruttura di *Archivio Vi.Vo.* guida l'utente nella definizione dell'unità documentaria assicurando la relazione con la copia conservativa; questa relazione è mantenuta anche nel caso in cui siano presenti corruzioni, in quanto il restauro è gestito tramite la creazione dei suddetti costrutti digitali con la preservazione di tutte le informazioni.

Giunti al livello del documento, arriviamo all'ultima differenza da mettere in risalto tra i due progetti, relativa alle strategie di descrizione degli eventi sonori. Calamai si interroga su quei casi in cui un singolo evento comunicativo (ad esempio, un'intervista) contiene fasi ben distinte e, in particolare, formalizzati orali (ad esempio, una poesia e una ninna nanna)¹¹⁷. Per far fronte a simili circostanze, *Grafo.* ha adottato una strategia di compromesso, creando unità catalografiche separate per ciascun sotto-evento, ma una singola unità sonora di consultazione che comprende tutto il macro-evento. Nel caso sopra ipotizzato, avremo dunque più schede (una per una poesia, una per una ninna nanna) che fanno riferimento a un unico documento sonoro (l'intervista). Ispirandosi a riflessioni autorevoli nelle tradizioni pertinenti, *Archivio Vi.Vo.* cerca di recuperare un rapporto uno a uno tra unità di catalogazione e documento introducendo un sistema descrittivo a grana fine integrato all'interno dei registri dei singoli documenti. Per facilitare il recupero delle informazioni contenute in un documento sonoro è stata approntata una descrizione dettagliata della registrazione in *segmenti*, che corrispondono a

¹¹⁷ CALAMAI, *Ordinare archivi sonori*, p. 145-146.

scansioni temporali all'interno del macro-evento comunicativo documentato. Questa necessità è avvertita da più parti tra chi si occupa di fonti orali: già nel lavoro pionieristico nell'ambito della storia orale di Willa Baum, nel capitolo dedicato all'indicizzazione, si sottolinea il bisogno di segmentare la registrazione in brevi intervalli temporali, annotando di ciascuno il contenuto: «I... recommend a time-segment index. This can be prepared by listening through the tape, watching a clock, and writing down the major topic of discussion during each five- to ten-minute segment»¹¹⁸. Anche nel già citato volume di Benedicte Bonnemason, Veronique Ginouvès e Veronique Pérennou viene posto il problema, estremamente serio per lo studioso di fonti orali, del reperimento delle informazioni all'interno del materiale sonoro, per il quale si prospetta una segmentazione della registrazione collegata al minutaggio¹¹⁹.

Il prossimo paragrafo darà al lettore una visione d'insieme del modello di *Archivio Vi.Vo.* proponendo un esempio di descrizione tratto dall'ordinamento dell'*Archivio Caterina Bueno*.

3.3. *Archivio Vi.Vo.* dal vivo

Nella descrizione di un archivio orale (come del resto di qualsiasi archivio) è comune trovarsi ad affrontare casi di diversa complessità: dalla registrazione completa di un unico evento che occupa da sola un intero supporto, a quella frammentata su più supporti, i quali magari contengono altro materiale sonoro riconducibile ad un diverso evento. L'*Archivio Caterina Bueno* non fa eccezione, anzi: come è stato accennato sopra (§3) costituisce un caso estremamente intricato.

Cercheremo ora di illustrare la complessità di questo archivio illustrando un esempio e presentando allo stesso tempo le soluzioni proposte da *Archivio Vi.Vo.* per risolvere le difficoltà.

Prendiamo una bobina di nastro magnetico appartenente al nucleo di competenza dell'assessorato alla cultura del Comune di San Marcello Pistoiese, la cui copia conservativa è stata identificata con la segnatura PISTOIESE-II-016. Come detto sopra (§3.1), la copia conservativa contiene (tra le altre cose) la copia digitale ad alta definizione del contenuto sonoro, che in questo caso consiste di due file audio, uno per il lato a (PISTOIESE-II-016a.wav) e uno per il lato b (PISTOIESE-II-016b.wav). Il primo requisito per poter descrivere la registrazione sonora è che questa sia comprensibile e non presenti

¹¹⁸ WILLA K. BAUM, *Oral History for the Local History Society*, Walnut Creek/Lanham/New York/Oxford, Altamira Press, 1995³, p. 35.

¹¹⁹ BONNEMASON, GINOUVÈS, PÉRENNOU, *Guide d'analyse documentaire*, p. 19-20.

corruzioni: nel caso che stiamo illustrando il lato a è in parte accelerato; è dunque necessario ricorrere al restauro del materiale sonoro¹²⁰. Per il lato b viene creato un solo gruppo e un solo *container* (PISTOIESE-II-016b_01). Per il lato a, invece, all'interno del gruppo (costituito dal solo file audio PISTOIESE-I-I-016a.wav) vengono individuati tre intervalli temporali: il primo corrisponde alla parte iniziale (dall'inizio fino a 00:21:35.800), non corrotta; il secondo alla porzione accelerata (da 00:21:35.800 a 00:22:49.601); il terzo all'ultima parte (da 00:22:49.601 alla fine), non corrotta. Per consentire il restauro della porzione corrotta si individuano i tre *container*, denominati rispettivamente PISTOIESE-II-016a_01, PISTOIESE-II-016a_02 e PISTOIESE-II-016a_03. Effettuate le dovute operazioni di restauro e ottenuto così un contenuto sonoro intelligibile per entrambi i lati del nastro si passa all'ascolto dei *container*; il punto centrale consiste nell'individuare quali e quanti sono gli eventi comunicativi documentati. Nel nostro esempio il primo *container* del lato a (PISTOIESE-II-016a_01) documenta una sessione di ricerca sul campo nella quale Caterina Bueno intervista diversi testimoni in contesto domestico (probabilmente presso l'abitazione di alcuni di loro); questo *container* corrisponde a una *clip* unica (a cui – in seguito all'individuazione dell'unità documentaria e al posizionamento nella serie pertinente – verrà attribuita la segnatura CB-RIC-002-01_01). La registrazione della ricerca sul campo prosegue nel secondo *container* del lato a (fino a 00:22:40); quest'ultimo *container* comprende però anche l'inizio di una registrazione corrispondente a un evento diverso: una sessione di prove in cui un uomo canta accompagnandosi con la chitarra alla presenza di Caterina Bueno, della quale si sente la voce. È dunque necessario individuare, all'interno del *container* PISTOIESE-II-016a_02, due *clip* distinte, relative ognuna a un evento comunicativo diverso (CB-RIC-002-01_02 e CB-PROV-005-01_01). La registrazione delle prove continua nel terzo *container* del lato a, al quale si fa corrispondere un'unica *clip* (CB-PROV-005-01_02), e termina nel lato b, per il quale parimenti viene creata una sola *clip* (CB-PROV-005-01_03). Durante il processo d'ascolto critico che porta alla delimitazione delle *clip* si provvede anche alla descrizione dei contenuti sonori. A tal fine, si adotta una struttura a grana fine a segmenti, che circoscrive temporalmente sottounità dello stesso evento. Ad esempio, nella prima *clip* CB-RIC-002-01_01 (proveniente da PISTOIESE-II-016a_01), avremo dall'inizio a 00:05:14 un testimone che canta due stornelli (*Se i baci che mi hai dato fustin brillanti; C'avete gli occhi neri e i denti bianchi*); poi, fino a 00:06:50, un brano che veniva intonato al fronte durante la guerra (*E il treno che parte da Cuneo*); subito

¹²⁰ Le fasi di lavorazione che scandiscono il processo di restauro sono descritte sopra, §3.2.

di seguito, fino a 00:08:50, il testimone ricorda un canto sulla rivoluzione in Russia, sull'aria del canto del Piave; e così via.

A questo punto si possono unire le *clip* corrispondenti a un medesimo evento per creare le unità documentarie: le prime due *clip* del lato a, CB-RIC-002-01_01 e CB-RIC-002-01_02, che individuano la ricerca sul campo, formano l'unità documentaria con segnatura CB-RIC-002-01 (appartenente alla serie Ricerca sul campo); le ultime due *clip* del lato a (CB-PROV-005-01_01 e CB-PROV-005-01_02) e l'unica *clip* del lato b (CB-PROV-005-01_03) formano invece un'unità documentaria assegnata alla serie Prove e contrassegnata dalla segnatura CB-PROV-005-01. Il regesto delle unità sarà costituito dalla successione dei segmenti individuati in fase di ascolto, oppure, se l'evento in questione non ha particolari scansioni temporali da segnalare o se si sceglie una descrizione più succinta, da una descrizione complessiva di ogni *clip*.

4. Osservazioni conclusive

Siamo giunti alla fine della narrazione di un percorso di ricerca per certi versi accidentato, fatto di discussioni e ripensamenti in bilico tra diverse tradizioni disciplinari, vocabolari specifici, al limite dell'idiosincrasia, al crocevia tra esperienze progettuali differenti, che ha portato alla costruzione dell'infrastruttura di *Archivio Vi.Vo.* Il caso di studio da cui Archivio Vi.Vo. prende le fila (l'archivio di Caterina Bueno) è – ne abbiamo dato un saggio nel paragrafo precedente – estremamente complesso, dal punto di vista dell'ordinamento archivistico, degli aspetti legali in esso implicati, dello stato di conservazione. Non tutti gli archivi orali sono così stratificati, e non tutti gli archivi orali risultano essere privi del soggetto che li ha prodotti o delle fondamentali informazioni contestuali necessarie per una corretta descrizione. Tutti gli archivi analogici hanno tuttavia urgenza di trovare una casa virtuale, che li metta al sicuro dal degrado e dall'impossibilità di essere ascoltati (anche in considerazione dell'obsolescenza dei mezzi di riproduzione), che li renda almeno parzialmente accessibili e riusabili, onde evitare perdite irrimediabili di saperi non codificati nelle tradizioni scritte. Per certi versi gli archivi orali sono, parafrasando le parole di Florence Descamps, una risposta collettiva a una domanda sociale resa sempre più urgente dai cambiamenti politici, culturali, economici, sociali, istituzionali¹²¹. La loro indiscutibile polifonia testimonia il bisogno di memoria che contraddistingue i nostri tempi. Descamps ipotizza

¹²¹ FLORENCE DESCAMPS, *Archiver la mémoire. De l'histoire orale au patrimoine immatériel*, Paris, Editions EHESS, 2019, p. 73.

alcune ragioni: l'invecchiamento della popolazione e il conseguente allungamento della durata della vita individuale – allungamento che dilata, inevitabilmente, il tempo della rimembranza; la mobilità geografica; l'interruzione della trasmissione orale tra generazioni; l'incertezza dell'avvenire; il risveglio della coscienza 'patrimoniale' davanti a un sapere che si sta perdendo, o che si è perso; la presa di coscienza delle lacune nella conoscenza storica, che una narrazione 'dal basso' o da un altro lato potrebbe eventualmente colmare. D'altra parte, ci pare illusorio credere di poter conservare *tutto* il patrimonio sonoro esistente. Come menzionato, il progetto *Grafo.* aveva elaborato una lista di priorità per la conservazione degli archivi orali, che esulasse dal punto di vista disciplinare di chi costruisce censimenti, crea repertori, descrive archivi. I costruttori di archivi orali si trovano in tanti ambiti del sapere, e spesso si collocano al fuori dai contesti accademici che per certi versi avrebbero una maggiore sensibilità ai "prodotti intermedi della ricerca", basi empiriche per saggi e monografie. Per questa ragione l'azione di *Archivio Vi.Vo.* deve diventare una azione sostenibile e responsabile. Lo sforzo messo in campo non può avere il carattere di episodicità che ha contraddistinto, inevitabilmente, altri progetti di ricerca: attraverso il nodo italiano di CLARIN sarà possibile rendere duratura una impresa che nel tempo non vuole limitarsi alle sole voci toscane. *Se ci (vi) assiste la memoria*, come cantava Caterina Bueno ripercorrendo la storia di Licio Nencetti Partigiano.

Cecilia Valentini*

Duccio Piccardi**

Silvia Calamai***

Maria Francesca Stamuli****

* Borsista di ricerca, Università degli studi di Siena, email: ceciliavalentini@gmail.com.

** Assegnista di ricerca, Università degli studi di Siena, email: duccio.piccardi@unisi.it.

*** Professore associato, Università degli studi di Siena, email: silvia.calamai@unisi.it.

**** Funzionaria archivista, Ministero della cultura - Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana, email: mariafrancesca.stamuli@beniculturali.it.

Appendice

Metadati relativi alle copie conservative

Metadati della copia conservativa

- ID Copia conservativa
- *Handle url*
- Data digitalizzazione
- Persona responsabile digitalizzazione
- Data creazione della copia conservativa
- Persona che ha creato la copia conservativa

Metadati del supporto originale

- Segnatura supporto originale
- Vecchie segnature
- Possessore
- Tipo di supporto
- Marca/modello custodia
- Marca/modello flangia
- Marca/modello nastro
- Larghezza nastro
- Condizioni del supporto prima della digitalizzazione
- Operazioni di restauro eseguite sul supporto analogico prima della digitalizzazione
- Trascrizione informazioni reperite sul supporto (aggiunta dal catalogatore durante la creazione delle unità documentarie)
- Note

Metadati dei file contenuti nella copia conservativa

- Nome file audio 1
- *Path* file audio 1
- Durata
- *Size*
- Mime
- Formato
- Numero tracce
- Bit
- Frequenza campionamento
- *Checksum*
- Velocità applicata durante la digitalizzazione
- Equalizzazione applicata durante la digitalizzazione
- Lato
- Note
- Nome file audio 2
- *Path* file audio 2
- Durata

- *Size*
- *Mime*
- Formato
- Numero tracce
- Bit
- Frequenza campionamento
- *Checksum*
- Velocità applicata durante la digitalizzazione
- Equalizzazione applicata durante la digitalizzazione
- Lato
- Note
- Nome foto 1
- *Path* foto 1
- *Size*
- *Mime*
- Formato
- *Checksum*
- Note
- Nome foto 2
- *Path* foto 2
- *Size*
- *Mime*
- Formato
- *Checksum*
- Note

Campi descrittivi per il livello *fondo*.

1. Area dell'identificazione
 - Livello di descrizione
 - Segnatura
 - Denominazione/titolo del fondo
 - Date
 - Consistenza del fondo
2. Area del contesto
 - Storia archivistica del fondo
 - Modalità di acquisizione e versamento del fondo
3. Area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura
 - Ambito e contenuto del fondo
 - Incrementi previsti per il fondo
 - Criteri di ordinamento del fondo
4. Area relativa alle condizioni di accesso e di utilizzazione
 - Condizioni che regolano l'accesso

- Condizioni che regolano la riproduzione
- Lingua/scrittura della documentazione
- Caratteristiche materiali e requisiti tecnici
- Strumenti di accesso
- 5. Area delle informazioni relative a documentazione collegata
 - Esistenza e localizzazione degli originali
 - Esistenza e localizzazione di copie
 - Unità di descrizione collegate
 - Bibliografia
- 6. Area delle note
 - Note
- 7. Area di controllo della descrizione
 - Archivista/compilatore

Campi descrittivi per il livello *serie*.

1. Area dell'identificazione
 - Livello di descrizione
 - Segnatura
 - Denominazione/titolo della serie
 - Date
 - Consistenza della serie
2. Area del contesto:
 - Storia archivistica della serie
 - Modalità di acquisizione e versamento della serie
3. Area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura
 - Ambito e contenuto della serie
 - Criteri di ordinamento della serie
4. Area relativa alle condizioni di accesso e di utilizzazione
 - Condizioni che regolano l'accesso alla serie
 - Condizioni che regolano la riproduzione della serie
 - Lingua/scrittura della documentazione della serie
 - Strumenti di accesso alla serie
5. Area delle informazioni relative a documentazione collegata
 - Esistenza e localizzazione degli originali
 - Esistenza e localizzazione di copie
 - Unità di descrizione collegate
 - Bibliografia
6. Area delle note
 - Note
7. Area di controllo della descrizione
 - Nota dell'archivista
 - Date della descrizione

Campi descrittivi per il livello *unità archivistica*.

1. Area dell'identificazione
 - Livello di descrizione
 - Segnatura
 - Denominazione/titolo dell'unità archivistica
 - Date
 - Consistenza dell'unità archivistica
 - Luogo
 - Longitudine e latitudine
2. Area del contesto
 - Storia archivistica dell'unità archivistica
 - Modalità di acquisizione e versamento dell'unità archivistica
3. Area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura
 - Ambito e contenuto dell'unità archivistica
 - Criteri di ordinamento dell'unità archivistica
4. Area relativa alle condizioni di accesso ed utilizzazione
 - Condizioni che regolano l'accesso all'unità archivistica
 - Condizioni che regolano la riproduzione dell'unità archivistica
 - Lingua/scrittura della documentazione dell'unità archivistica
 - Strumenti di accesso all'unità archivistica
5. Area delle informazioni relative a documentazione collegata
 - Esistenza e localizzazione degli originali
 - Esistenza e localizzazione di copie
 - Unità di descrizione collegate
 - Bibliografia
6. Area delle note
 - Note
7. Area di controllo della descrizione
 - Nota dell'archivista
 - Date della descrizione

Campi descrittivi per il livello *unità documentaria*.

1. Area dell'identificazione
 - Livello di descrizione
 - Segnatura
 - Denominazione/titolo dell'unità documentaria
 - Data
 - Luogo
 - Consistenza dell'unità documentaria
2. Area del contesto
 - Storia archivistica dell'unità documentaria
 - Modalità di acquisizione e versamento dell'unità documentaria

3. Area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura
 - Ambito e contenuto dell'unità documentaria
 - Durata dell'unità documentaria
 - Modalità (VLO)
 - Soggettazione
4. Area relativa alle condizioni di accesso ed utilizzazione
 - Condizioni che regolano l'accesso all'unità documentaria
 - Condizioni che regolano la riproduzione dell'unità documentaria
 - Lingua/scrittura della documentazione dell'unità documentaria
 - Strumenti di accesso all'unità documentaria
 - Permalink
5. Area delle informazioni relative a documentazione collegata
 - Esistenza e localizzazione degli originali
 - Esistenza e localizzazione di copie
 - Unità di descrizione collegate
 - Bibliografia
6. Area delle note
 - Note
7. Area di controllo della descrizione
 - Nota dell'archivista
 - Date della descrizione

