

La prima volta che vidi *Traffic in Souls* Intervista a David Shepard

di Livio Jacob e Russell Merritt

La *Blackhawk Films* è stata una delle fonti più importanti per i collezionisti italiani. Com'è nata questa compagnia e come ne sei entrato in contatto?

Il principale ideatore della *Blackhawk Films* è stato Kent Eastin, che diede vita alla compagnia nel 1927, a Galesburg, Illinois, nella cantina della casa paterna. Da ragazzo Eastin era un appassionato di cinema e andando a vendere sbiancante di casa in casa era riuscito ad avere, come gratifica, un proiettore giocattolo a 35mm. Dopodiché andò a cercare pellicole per il suo proiettore nel distretto cinematografico di Chicago. Venne così a sapere che poteva comperare vecchie pellicole usate a un dollaro per rullo. Perciò comperò tutto quello che c'era, e dopo aver visionato il materiale, decise di tenere i film che gli piacevano e di escogitare un sistema per rivendere gli altri. C'era in giro un sacco di questi proiettorini che funzionavano soltanto con bobinette di una cinquantina di metri, e allora lui pensò di tagliare i rulli a pezzi e di vendere i singoli frammenti a un dollaro. Così per ogni rullo costatogli un dollaro, ne prendeva cinque, riuscendo a pagarsi la collezione e a tenersi tutto ciò che voleva. All'epoca aveva diciassette anni.

Abitava a Davenport?

No, a Galesburg, dov'era cresciuto. Andò avanti così per qualche anno. Poi quando nel 1932 arrivò il 16mm sonoro, ritenne che nel settore del noleggio ci fossero molte possibilità in più rispetto a quelle offerte dal 16 muto e sostanzialmente limitate alla disponibilità della Kodascope, della Universal Show-at-Home e della Eastman Teaching Films. Per gli indipendenti non c'era molto spazio perché all'epoca la Kodak poteva contare, per la vendita al dettaglio, sull'intera catena di negozi Eastman Kodak, presso ognuno dei quali era reperibile una collezione Kodascope. Non sembrava però che ci fosse interesse verso il sonoro.

Allora Eastin costituì una "film library" di 16mm sonori, acquistando le copie man mano che uscivano, senza dimenticare il muto. Comperò un sacco di Kodascope.

Trattava direttamente con le compagnie cinematografiche o trovava...

Beh, le grosse produzioni non erano disponibili, ma si potevano trovare i film delle compagnie indipendenti come la Majestic Pictures — di solito, più altisonante era il nome, meno costosi erano i film. Un'altra era la Ambassador Films. Abbiamo finito con l'ottenere i diritti su questi titoli, mentre Eastin in genere comperava le copie. Per la verità in certi casi si garantiva l'esclusiva per il circuito non commerciale. Per circa tre anni operò avendo come base la casa dei genitori. Gli affari andavano però così bene che decise di trasferirsi a Davenport, a sessanta miglia da Galesburg. Gli ho chiesto la ragione di questo trasloco. Ce n'è più d'una. Allora il modo migliore per spedire film era via treno espresso e Davenport era un importante nodo ferroviario. Le pellicole arrivavano e partivano molto velocemente. Inoltre a Davenport c'era la Victor Animatograph Company. Insomma come città aveva una certa fama per il 16mm. La Victor era una delle tre società americane che producevano apparecchiatura per il 16. Le altre due erano la Bell e la Kodak.

Ci sono stati rapporti d'affari fra la Victor e la Blackhawk?

Eastin conosceva quelli della Victor ed aveva un'autorizzazione di vendita. Egli viene costituendo quest'agenzia di noleggio nel corso degli anni Trenta. Ho una serie di cataloghi di quel tempo e la rapidità con cui si espande è davvero impressionante. Quest'uomo aveva il bernoccolo degli affari e poi si trattava di un settore in crescita. All'inizio della seconda guerra mondiale Eastin aveva filiali a Colorado Springs e a Chattanooga, Tennessee.

Spedivano centinaia di film al giorno. Durante la guerra, lui e gli altri responsabili della compagnia erano quasi tutti sotto le armi. La loro divenne una specie di holding, con le mogli che dirigevano la compagnia. Ma nei tardi anni Quaranta ricominciarono senza gli uffici di Colorado Springs e Chattanooga. Continuarono coi noleggi fino a circa metà 1956 o 57. Non vendevano copie, né nuove né usate. Durante la guerra Eastin era stato in marina, dove gli era stata affidata la distribuzione cinematografica sulle unità in navigazione e presso le basi navali. Poiché, fra i film distribuiti, non c'erano soltanto lungometraggi hollywoodiani, ma anche molti documentari sullo sforzo bellico, egli ebbe modo di conoscere i rappresentanti americani dei British Information Services, del National Film Board of Canada, e degli altri paesi di lingua inglese che producevano materiali presentati dalle forze armate degli Stati Uniti. Eastin fece amicizia con costoro. Dopo la guerra c'era una tale sovrabbondanza di pellicole a 16, centinaia di migliaia di copie, che pensavano di buttarle. Allora lui suggerì di provare a venderle tramite la sua compagnia, la Eastin Pictures, dividendo equamente il ricavato se la cosa avesse funzionato. La proposta fu accolta, per cui gli vennero spedite centinaia di migliaia di copie ed egli aprì una società sussidiaria, la Blackhawk, che si occupava di queste vendite. E' così che entrò nel ramo vendite, smerciando nel dopoguerra, per pochi dollari l'uno, questi documentari usati. Le cose andarono benino. Dopo un anno circa arriva la televisione. Allora c'erano molti noleggiatori di film a 16mm — in qualunque negozio di apparecchiature cinematografiche erano disponibili cento, duecento titoli e i genitori potevano noleggiare film e proiettore per la festa di compleanno dei propri bambini. Con la televisione tutto questo scomparve. Eastin cominciò a rilevare queste piccole collezioni e a vendere.

E questi negozi fallirono?

Beh, rinunciarono a questo tipo di attività. Si trattava di negozi tipo quello che abbiamo visto ieri, con una stanza sul retro per il noleggio di videocassette. Una volta vi tenevano le pellicole.

Sì, ricordo che nei primi anni Cinquanta si potevano noleggiare, ma anche comperare film — specie 8mm.

Sì, la Castle Film riforniva questi negozi di 8 e 16mm dal 1932. La Blackhawk non fu certo la prima, cominciò comunque acquistando queste collezioni. Durante la guerra c'era a Chicago una

compagnia appartenente alla Mills Music, che aveva una specie di juke box a 16mm funzionante a soldi e che produceva film chiamati "The Soundies", i "Mills Panaround Soundies", numeri musicali di tre minuti, musiche popolari, la MTV di allora. Quando chiuse, la Blackhawk comperò ottocentomila di questi "Mills Soundies". Ci mise anni a rivenderli. Intanto rilevò anche il magazzino della Pictoreel, una compagnia di Chicago rivale della Castle Films. Fra tutti questi Pictoreel a 16, che erano come i Castle — film muti di dieci minuti, Grantland Rice Sportlites e simili — c'era un sacco di 8mm. Una volta messi in listino, andarono tutti benissimo. Allora alla Blackhawk pensarono che ci fosse pure un mercato per la vendita degli 8mm. Il tutto comunque sempre collateralmente ai noleggi. C'era però la consapevolezza che non c'era possibilità di espansione coi noleggi, messi in crisi dalla televisione. Non riuscendo a trovare un grosso fondo di 8mm da rilevare, la Blackhawk decise di provare con altri nuovi titoli. E all'incirca nel 1951 ottiene dagli Hal Roach Studios l'esclusiva per otto o dieci Laurel & Hardy muti e le "Our Gang Comedies". Uscirono anche delle antologie tipo "Bathing Beauties Then and Now" (Bellezze al bagno ora e allora), "Follies, Foibles and Fashions" (Follie, manie, e mode) — certune sono ancora in vendita — o i grandi momenti di *The Birth of a Nation*. Con Harry Aitken venne stipulato direttamente un contratto per avere l'accesso a tutti i suoi materiali relativi alle Keystone Komedies. Alcuni dei primi Blackhawk recavano la dicitura "Keystone Comedy edizione autorizzata", giacché a Harry e poi a Roy Aitken la compagnia versava una percentuale su tutti i film che vendeva e che poi le sarebbero appartenuti, se li avesse tutelati col copyright.

Aveva già i diritti su The Birth of a Nation?

No, all'epoca Eastin aveva i diritti solo per film muti di dieci minuti. Tutto ciò che faceva la Blackhawk aveva questa durata, a parte i Laurel & Hardy che duravano il doppio. E li vendevano sia in 8mm che a 16 per cinque o sei dollari; all'inizio un rullo a 16mm costava 15 dollari e 98. Poi non è che ci siano stati grandi aumenti.

Alla Blackhawk non hanno mai voluto ricorrere ai prestiti. Si sono limitati a reinvestire i profitti. Erano presenti in vari settori, oltre a quello del noleggio. Rilevarono, gestendola per un certo periodo, una compagnia del posto che trattava proiettori e apparecchiature audiovisive, la Midland Audio-Visual. Erano dunque tutte queste cose assieme. Avevano sede a Davenport, in un posto

preso in affitto. Si trasferivano in locali sempre più grandi. Alla fine rinunciarono ai noleggi e alle attrezzature audiovisive per puntare tutto sulla vendita di 16 e 8mm. Si ingrandirono talmente che comperarono una vecchia fabbrica di birra risalente a metà Ottocento e adattissima alle pellicole, perché le gallerie per la fermentazione erano delle capaci caverne sotterranee che si potevano mantenere per tutto l'anno a temperatura e umidità costanti senza alcun tipo di riscaldamento o di condizionamento d'aria. Era uno stabile di 2500 metri quadri e l'attività procedeva su questa scala. Con l'arrivo del Super8, del Super8 sonoro, e per breve tempo dello Standard 8, la Blackhawk registrò incrementi annuali del 20-30%.

E questo in che anni si verificò?

Nel 1967-68 e nel decennio successivo.

Cioè gli anni in cui si registra il maggior numero di corsi di cinema all'università e di acquisizioni filmiche da parte dei college.

Sì, anche se non era questo il grosso del loro mercato. Il settore del 16mm costituiva meno del 20% delle loro vendite ed era rivolto quasi tutto alle biblioteche pubbliche. L'80% del loro volume d'affari — e sto parlando di dollari, non di singole pellicole — era dato dagli 8mm venduti ai privati per la fruizione familiare. Contemporaneamente avevano piazzato collezioni di 8mm in circa 1500 biblioteche.

La Blackhawk era quindi una compagnia interessata all'8mm più che al 16.

Sì. Il 16mm per quanto li riguardava... Voglio dire il 20% del volume d'affari non è da buttare... Il 16mm per loro era soprattutto una necessaria fase intermedia. Finché li stampavano, li mettevano a disposizione... Ma il loro obiettivo primario non era quello di rifornire di film a 16mm i collezionisti seri e i docenti universitari. La loro attività si basava soprattutto sull'acquirente casuale dell'8mm, con il genere comico come comun denominatore. Ma poiché gli affari andavano bene e la compagnia si era rapidamente imposta per la qualità e la varietà del prodotto offerto, alla Blackhawk erano disposti anche a investire i loro soldi per il gusto di rendere disponibili film storicamente importanti, per il piacere dell'arte, del prestigio. Pertanto certi progetti, come il restauro di *Foolish Wives* che costò parecchie migliaia di dollari, o l'edizione di quei cinquanta Biograph

che ricavamo dai negativi originali in occasione del centenario di Griffith, non vennero realizzati pensando innanzitutto al profitto. Eastin diceva di aver cominciato quest'attività perché era un hobby. E con questo hobby riusciva a guadagnarsi da vivere. Non ha mai voluto che le cose cambiasse. Così, se dai soldi investiti riusciva a ricavare un buon utile, era lieto di lavorare bene senza badare soltanto alla massimizzazione dei profitti.

Aveva un socio, conosciuto in marina durante la guerra, Martin Phelan, che aveva fatto l'agente acquisti di abbigliamento femminile per la Montgomery Ward e che conosceva benissimo il mercato per corrispondenza, perché, più che la vendita al dettaglio, era questo il settore della M-W. Quando si unì alla compagnia, Phelan si incaricò di incrementare le vendite per corrispondenza, mentre Eastin era lo specialista di cinema. Era un tipo di collaborazione molto funzionale, una società saldamente controllata.

Phelan, per quanto tempo rimase con la compagnia?

Dal 1947 al 1975, quando la vendettero. Lui è ancora vivo comunque.

Questa era quindi la situazione della compagnia quando arrivasti tu. Quando cominciasti esattamente con la Blackhawk?

Nel 1973, credo. Come ogni altro ragazzo americano appassionato di cinema, avevo il catalogo Blackhawk, che sembrava un tabloid. E tuttora, quando guardo questi vecchi cataloghi — con l'acquisto della compagnia, me ne sono procurata una serie — capisco perché mi entusiasma tanto. Sapevano rendere i film così interessanti, meravigliosi.

Era Eastin che scriveva?

Lui scriveva parecchio, ma c'erano anche altre persone che collaboravano in cambio di film. Uno dei più presenti era Edward Wagenknecht, professore d'inglese all'Università di Boston. Per un po' scrisse anche Kalton Lahue. Comunque i miei primi rapporti con la Blackhawk li ebbi in qualità di cliente. E quando andai a lavorare all'AFI, dopo pochi mesi li contattai per poter accedere a certi materiali da loro ritrovati e ricavarne delle vere e proprie copie d'archivio. Ricordo perfettamente la prima notte passata a Davenport perché era quella dell'atterraggio degli americani sulla luna. Quando partii dalla California, la cap-

sula stava per scendere; quando raggiunti Davenport era ormai arrivata ed io guardai alla TV, nella mia stanza d'albergo, gli uomini che camminavano sulla luna.

Prima dell'arrivo dei bianchi, tutto a Davenport era di proprietà del capo indiano Blackhawk (Falco Nero). Perciò c'era il colorificio Blackhawk, l'hotel Blackhawk, e se uno diceva "Sono con la Blackhawk" non capivano cosa intendesse. Ebbi comunque modo di conoscere bene il signor Eastin, sempre generosamente disponibile a dare informazioni sulla reperibilità dei materiali che non possedevano più e a donarci copie di ciò che avevano nel loro deposito nitrati. Alcuni anni dopo mi chiesero se m'interessava lavorare con loro. Io ero sotto contratto per sei o sette mesi. Sei o sette mesi dopo mi chiamarono, dicendomi che non volevano nessun altro al posto mio: allora, accettavo? Promisi che avrei dato loro una risposta entro un mese, poi invece me ne dimenticai. Non era esattamente ciò che andavo cercando. Dopo un mese Eastin mi richiamò e io mi resi conto che avevo promesso di dargli una risposta, e che pertanto dovevo dire qualcosa. Così dissi di sì. Fu veramente tutto molto causale.

Ricordo che mentre ero in viaggio mi chiedevo se non stessi facendo un errore madornale. Era dicembre, faceva un gran freddo e nevicava, in Ohio mi si congelò l'impianto di alimentazione dell'auto, e giungere a destinazione fu proprio dura. Quando arrivai, mi portarono fuori a cena...

Era una cosa comica. Il signor Eastin aveva la passione dei treni. Se non si fosse occupato di film, avrebbe voluto fare il macchinista. Lui pianificava tutto. Aveva una specie di grande cronometro da tasca. Mi disse: "Stasera vorrei portarla a cena al Davenport Club. Ho prenotato per le 19:30. Passo a prenderla alle 19:23. Dovremmo arrivare alle 19:29 ed entrare in perfetto orario". Allo stesso modo dirigeva la compagnia. Così andammo a cena. Poi mi rimandò in albergo con un proiettore e le ultime pellicole stampate dalla Blackhawk, fra cui *Traffic in Souls*. Lo vidi quella sera per la prima volta — per anni era stato considerato un film perduto — e allora decisi che sì, era proprio ciò che volevo fare.

E cosa dovevi fare alla Blackhawk? Eastin, dopo aver tanto insistito per averti con sé, in che direzione voleva tu ti muovessi?

Voleva che con la mia conoscenza della storia e delle fonti del cinema contribuissi ad arricchire e a variare la gamma del loro catalogo. Dopo tutto, la sua competenza storica si limitava ai ricordi

di ciò che aveva visto crescendo a Galesburg. Ma non aveva una visione da studioso. Non conosceva i film stranieri, perché in quegli anni nel Midwest non arrivavano. Per cui era questo che voleva da me. Voleva anche passare al sonoro, ed io gli ero utile, perché lui non se ne intendeva molto dal punto di vista tecnico. Inoltre gli occorreva qualcuno che sapesse scrivere e che, come me, avesse familiarità con l'accompagnamento dei film muti. L'attenzione per i film stranieri — film muti stranieri — fu particolarmente importante. Non dimentichiamo che la Blackhawk trattava film muti perché tali erano i proiettori per uso domestico. Poterono cominciare col sonoro solo col diffondersi dei super8 sonori. Ma, man mano che passava il tempo, si faceva sentire il problema generazionale: la clientela fissa della Blackhawk era in buona parte costituita da persone dell'età di Eastin, gente per cui Rosemary Pheby significava qualcosa, o che era interessata a un Vitagraph con Norma Talmadge. E questa generazione stava scomparendo.

Quindi Eastin punta ad un aggiornamento della propria offerta e ad una nuova clientela. Per questo si rivolge a un mercato di tipo più accademico...

Esattamente. L'esclusiva con Hal Roach ha sempre costituito la base del suo catalogo, e questo vale ancora oggi. Ma io riuscii a stipulare un accordo con la Fox-Movietone News che permise di mettere in listino tutta una serie di cinegiornali e di soggetti documentaristici. Poi avviai la produzione di serie televisive e feci acquisire un sacco di film stranieri.

Qual è stato il tuo primo titolo?

Veramente la prima cosa che feci fu di tutt'altro genere. Avevamo appena avuto in concessione i film della serie "Our Gang". Dovemmo convertirli tutti quanti, ri-registrare le colonne sonore, sincronizzarle, fare l'"answer print" (la copia campione), e scrivere centinaia di presentazioni per il bollettino.

Ma per quanto riguarda gli acquisti?

L'*Oliver Twist* muto. Quando ero all'AFI avevo localizzato in Jugoslavia un negativo originale, e noi importammo un "fine grain". Ma era una copia senza didascalie. Io conoscevo Sol Lesser e Jackie Coogan. Convinsi Lesser a cedere i diritti commerciali all'AFI, il quale a sua volta diede il

film in concessione alla Blackhawk ed io lavorai con Lesser e Coogan alla ricostruzione delle didascalie. Loro due avevano visto il film tante volte che ricordavano tutto. Tant'è che anni dopo, quando trovammo un rullo di *Oliver* con le didascalie in inglese, di diverso c'era solo un paio di parole. Poi, siccome conoscevo Gaylord Carter e John Murey, potei preparare la colonna sonora.

Siamo così arrivati a toccare uno degli aspetti più controversi del restauro, quello del rifacimento delle didascalie. Grazie alle molteplici apparecchiature di titolaggio disponibili alla Blackhawk, tu hai potuto ricostruire il tipo di scrittura e il formato delle didascalie originali. Perciò era talvolta difficile stabilire se una certa didascalia proveniva da materiale originale o era stata rifatta.

Veramente nelle presentazioni iniziali si specificava sempre se le didascalie erano state ricostruite. Avevamo un'espressione standard: "Pur avendo carattere di congettura, le didascalie sono state ricostruite sulla base delle fonti più attendibili". Quindi erano sempre dichiarate come tali. Ma il nostro obiettivo... io ero dell'opinione che i film dovessero essere accessibili al pubblico. Alla Blackhawk cercavamo di trovare il modo adatto per far vivere i film anche per i nuovi spettatori. Questo era il punto. Questo era ciò che mi interessava. Quanto al lavoro di ricostruzione, non so se la musica era quella che effettivamente si sentiva nelle sale o se le didascalie erano esattamente come avrebbero dovuto essere. Ma noi facevamo del nostro meglio e i film cercavamo di farli vivere.

Le scelte della Blackhawk con cui tu sei più facilmente identificabile, l'attenzione alla produzione internazionale, i restauri Biograph, ecc., cosa fruttarono alla compagnia? Rivestivano certamente una grande importanza per gli storici, ma quali furono i risultati dal punto di vista commerciale?

I Biograph ci fecero perdere molti soldi, né d'altronde ci aspettavamo il contrario. Erano qualcosa che facevamo per una questione di credibilità. Non era poi un progetto così costoso ed era redditizio come immagine. Eastin aveva sempre insistito sull'importanza di mantenere certi titoli in catalogo. Così se *Oliver Twist* o *Foolish Wives* o *Siegfried* costavano un sacco di soldi, forse non si recuperava l'investimento in un anno o due, ma erano film che avrebbero sempre venduto. Quando la compagnia passò alla Lee Enterprises, questo

tipo di approccio commerciale non venne compreso. Loro volevano recuperare subito i costi. La Blackhawk mirava a raggiungere il pareggio per un certo prodotto a un anno dalla distribuzione. La Lee Enterprises voleva avere un rientro nel giro di tre mesi, poi di due. E se un film non rendeva entro quell'arco di tempo, non lo distribuiva. Così dai diciotto titoli al mese che uscivano quando c'ero io, si passò a due o tre. I Lee erano gente simpatica, sveglia. Ma acquistarono la Blackhawk negli anni Settanta quando girava aria di conglomerate, diversificazioni, incorporazioni et similia. Per loro si trattava di entrare nel settore dei media acquistando un gruppo diversificato.

La Blackhawk era qualcosa di anomalo, una compagnia privata all'avanguardia nel campo della conservazione. Non se ne trovano molte. Di solito queste sono attività svolte dallo stato, da un museo, dall'archivio di un'università. Quali ritieni siano state le tue operazioni più importanti?

Probabilmente non le più famose, tipo *Foolish Wives* o *La terra* di Dovzhenko. Penso siano stati i piccoli, anonimi film da uno o due rulli arrivati negli anni Cinquanta e Sessanta, quando il MoMA non si occupava di niente che non fosse etichettabile come "Arte", e la LoC non raccoglieva ancora i nitrati, e la George Eastman House non aveva i soldi per conservare la sua grande, meravigliosa collezione. E c'era questa compagnia cui si poteva scrivere dicendo di aver trovato un due rulli con Augustus Carney e la Blackhawk lo ristampava e poi restituiva l'originale. In molti casi quegli originali non sono mai arrivati in un archivio, per cui per certi titoli non esistono materiali migliori dei negativi Blackhawk. Se guardiamo le cose in prospettiva, credo sia questo il più grande merito della compagnia. E, indirettamente, essa ha contribuito parecchio alla formazione dell'attuale generazione di spettatori. Quando, dopo aver lasciato la Blackhawk, cominciai a insegnare, c'erano sempre quelle due o tre persone che mi avvicinavano per dirmi di aver cominciato a interessarsi di cinema quando avevano dieci-dodici anni e comperavano film dalla Blackhawk. Credo che questo sia stato un servizio importante.

Quanto alle operazioni più costose, cose come *Foolish Wives* o le due parti di *Die Nibelungen* o *Spione* di Lang, più copie molto belle della *Terra* o di *La fine di San Pietroburgo*: nessuno di questi film era propriamente unico, in qualche modo erano tutti conservati, anche se non erano tanto facilmente disponibili. Ma ci sono molti titoli nella collezione Blackhawk che sono unici. Un altro

merito della Blackhawk è quello di aver messo a punto un proprio sistema per rifotografare i rulli di carta. Questo dopo che Kemp Niver aveva cominciato a lavorarci con l'appoggio finanziario dell'Academy. Allora la Library non permetteva di accedere alle copie ristampate nell'ambito di progetti sponsorizzati dall'Academy e realizzati con fondi del Congresso. Ma a chi dava prova di serietà e affidabilità, prestava il "paper print" originale. Così nel 1958 la Blackhawk si costruì una sua stampatrice, ottenendo in genere risultati molto migliori di Niver.

Così è la Blackhawk che ha fatto circolare i titoli della "paper print collection". A 35 o a 16mm?

Alcuni vennero stampati a 16mm, altri, perlopiù i film di treni, a 35. Il lavoro di laboratorio era nelle mani di un team costituito da padre e figlio, David H. Bonine Sr e Jr. Erano due tecnici straordinari. Niver in realtà non aveva una preparazione tecnica. Era un detective specializzato in casi di divorzio. Si era occupato di quello di Margaret Herrick ed aveva fatto amicizia con lei. La tecnica per rifotografare i fotogrammi dei rulli di carta, che Niver tende a presentare come sua, in realtà era stata messa a punto da Carl Lewis Gregory, che aveva lavorato con Edison e Dickson alle origini del cinema. All'epoca, negli anni Cinquanta, dirigeva i laboratori cinematografici del Ministero dell'Agricoltura degli Stati Uniti. Su richiesta di Howard Walls costruì un apparecchio per fotografare i rulli di carta. Il Ministero dell'Agricoltura li fece effettivamente rifotografare negli anni Quaranta. E fu Gregory ad ottenere i migliori risultati. Purtroppo però utilizzava il 35mm nitrato del tempo di guerra, così buona parte del suo lavoro è andata perduta. Ma nella rivista della Society for Motion Picture and Television Engineers apparve un suo articolo sull'argomento corredato dal disegno dell'apparecchio. Perciò Niver o i Bonine non dovettero far altro che seguire l'esempio di Gregory.

Mi pare però che Gregory non abbia mai lavorato al progetto della Library of Congress.

Beh, quando non c'era l'AFI e la mole di lavoro non era ancora tanto grande, tutte le operazioni di conservazione e restauro della Library venivano effettuate presso i laboratori del Ministero dell'Agricoltura.

Ma non è stato assegnato un Oscar a Niver

per la sua macchina?

Non per la macchina, per il procedimento. In realtà era l'Academy che voleva attirare l'attenzione sulla propria attività. Fu l'Academy che finanziò Niver pagando i primi 500 titoli, poi, attraverso la presentazione di questi film, riuscì a premere sulla Library perché sovvenzionasse il resto del progetto.

Tornando alla Blackhawk, tu te ne vai, Kent Eastin vende la compagnia e dopo pochi anni ha inizio la crisi...

E' vero, anche se, stranamente, pur andando le cose sempre peggio, tutti continuavano a far soldi. Eastin e Phelan vendettero un'azienda floridissima, ed entrambi andarono in pensione milionari. I nuovi proprietari, quelli della Lee Enterprises — una catena di giornali — non riuscirono mai a gestire la compagnia con profitto, ma finirono col fare un sacco di soldi utilizzandone il patrimonio a fini fiscali. Poi la Lee Enterprises vendette a un gruppo di ex-manager di Eastin. La loro fu una battaglia davvero difficile perché non disponevano di capitali. Quando riuscirono a rilevare la compagnia, i dipendenti erano passati da novanta a dieci; tirarono comunque avanti finché cedettero tutto alla Republic, ricavando anch'essi un discreto gruzzolo.

Adesso penserete che quelli della Republic siano stati gli unici a rimetterci. In realtà ciò che si tennero andò benissimo. Accortisi subito che nei negozi le videocassette Blackhawk non funzionavano, decisero di venderle per corrispondenza. Mantenero il nome Blackhawk, chiusero la sede di Davenport, trasferirono tutto a Los Angeles e affidarono il settore video a degli intermediari. Risultato: le cassette vennero lanciate sul mercato con un catalogo molto ben concepito, e la Republic prosperò.

Poi nel 1989 arrivi tu. Per quale motivo, nell'epoca delle videocassette, un astuto uomo d'affari come te ha comperato una collezione di film a 16 e 8mm?

Innanzitutto, ogni acquisto può essere ragionevole se viene fatto al giusto prezzo.

Nel 1984, quando la Blackhawk era in cattive acque, io comperai tutti i materiali originali a 35mm delle comiche Mutual di Chaplin, che erano di pubblico dominio e che da decine di anni centinaia di fornitori distribuivano ovunque. Così allora quello che era un grosso rischio per sal-

vare questi materiali, e spesi un sacco di soldi per restaurarli e metterli sul mercato, però la cosa funzionò. Mi resi così conto che se si guardava a una collezione cinematografica non come materiale da vendere per corrispondenza — perché questo la Blackhawk era diventata dopo che Eastin l'aveva venduta — ma come qualcosa che poteva essere utilizzato per altri scopi... Per capire questo non occorre la saggezza di un oracolo. Basta sapere cosa si ha in mano. Coi Mutual abbiamo avuto un grande successo cedendo i diritti alla televisione e per le videocassette. Il tutto senza avere il copyright dei film e potendo limitare l'esclusiva alle sole versioni da noi restaurate. Nel corso delle trattative, che durarono qualche anno, cominciarono a venirmi un sacco di idee su come si potevano utilizzare i film. C'era anche un po' di amor proprio in questo, nel senso che avevo lavorato davvero sodo quando ero alla Blackhawk, ed avevo conseguito risultati che reputavo utili all'arte cinematografica. E mi seccava che i film non fossero disponibili; nessuno sapeva che fine avrebbero fatto questi materiali. Perciò avviai i primi contatti pensando a un contratto di affitto. Tirammo avanti per un anno, dopodiché la Republic mi offrì di acquistare la collezione, cosa che non mi sarei mai aspettato. Quando fecero l'offerta...

Barker era pronto...

Io chiesi loro quanto. Mi risposero che non avevano idea di quanto valesse la collezione. Ci faccia un'offerta. La feci. Ma loro volevano di più. Replicai che ero stufo di mercanteggiare. Quanto volevano di più? Stabilimmo il prezzo per telefono. Io chiesi: se vi dò i soldi, l'avremo finita con queste trattative? Loro risposero di sì, ed io dissi: avrete i soldi. Alla fine la Fox-Movietone News rifiutò di trasferire la concessione, perciò la Republic accettò la mia proposta originale meno i Movietones. Ecco dunque come sono entrato in possesso della collezione Blackhawk. Certo, non potrà tornare ad essere una compagnia con una sede di 2500 metri quadrati e 94 dipendenti, ma sarà un laboratorio specializzato a conduzione privata, l'equivalente cinematografico, per esempio, della Scarecrow Press.

L'acquisizione è avvenuta nel marzo del 1989. Quindi è da poco più di un anno che operi come Film Preservation Associates. Come sono andate le cose finora?

Molto bene. Ma è ancora troppo nuova come

esperienza. Proprio adesso abbiamo sul mercato due cassette. Una è *Die Spinnen* di Lang, l'altro è *The Phantom of the Opera*. Le vendite sono state incredibilmente buone, assolutamente superiori alle aspettative. Per adesso non abbiamo ancora sul mercato laser disc, ma entro due anni ce ne saranno circa venticinque.

I nostri Chaplin sono disponibili solo su laser disc, la cui distribuzione è affidata alla Media Home Entertainment. Siskel e Ebert hanno scritto recensioni entusiastiche, il che ci è stato molto utile. Con questi Mutual abbiamo avuto entrate talmente superiori al previsto che mi sono sentito in debito nei loro confronti e ho deciso di rifare le musiche, ripulirli, e rimettere le didascalie originali con i caratteri tipografici originali.

Nessuna sorpresa?

Tanto per cominciare, ci sono state due fasi.

Qualche anno fa, quando la Blackhawk stava per chiudere, ricevetti una telefonata dall'allora presidente della compagnia. Mi disse che dovevano lasciare la sede, se volevo avere la loro vecchia apparecchiatura. Risposi di sì. Di lì a poco mi arrivarono sei tonnellate di roba. Così, considerato che certe attrezzature funzionavano ad aria compressa, altre avevano particolari esigenze per quanto riguarda acqua e corrente elettrica, non volendo diventare gli ostaggi di qualche padrone di casa, io e mia moglie decidemmo di comperare un fabbricato industriale. Dopo aver sistemato tutto quanto, spendendo circa settemila dollari, ritenemmo di dover intraprendere una qualche attività commerciale per recuperare il nostro investimento. Perciò cominciammo a restaurare pellicole per archivi e studi. In un paio d'anni siamo riusciti ad ammortizzare la spesa. Non si può far rendere una collezione senza disporre di strumenti adeguati ed è proprio per caso che noi ci siamo ritrovati con entrambe le cose. E cioè non solo i film, ma anche la speciale apparecchiatura per le pellicole ristrette, le vecchie stampatrici per i cartelli delle didascalie, giuntatrici apposite e sincronizzatori, stampatrici a scatto degli anni Dieci e Venti, stampatrici per il 28mm... macchine per costruire le quali ci vorrebbe una vita.

Adesso che avete tutto quanto a posto, dove vi rivolgete? chi si rivolge a voi?

Abbiamo deciso di seguire due direzioni. Una secondaria, che cito per prima perché mi sta più a cuore e che consiste nel rendere nuovamente disponibili per i collezionisti seri, gli archivi, le

scuole, i film della Blackhawk su copie a 16mm. Abbiamo fissato un piano di lavoro, in base al quale prevediamo di stampare 150 film all'anno fino ad avere una disponibilità di 400-500 titoli. Adesso ne abbiamo 150 in stampa; a settembre-ottobre ne annunceremo altri 50, il che significa che per rispettare il programma dobbiamo stampare un film al giorno... Ed è quanto stiamo facendo. E' un'operazione che dovrebbe chiudersi in pareggio. Certi mesi lo siamo, altre volte andiamo in perdita. Ma i nostri veri utili ci vengono da ciò che la Blackhawk per prima ha fatto raggiungendo un mercato di massa. In questo caso ciò significa rendere i film disponibili con le attuali tecnologie video e laser. Abbiamo pertanto preso accordi con compagnie già affermate in questi settori. Noi ci limitiamo a fare da fornitori, arricchendo il loro mix di prodotti con i nostri titoli. Abbiamo tre concessionari generali: uno in Danimarca, uno negli Stati Uniti per le videocassette, e uno, sempre negli Stati Uniti, per il laser disc. Ne abbiamo poi un quarto per i soli 125 film di treni. Stiamo anche tentando la distribuzione televisiva, un'area in cui la Blackhawk non era mai intervenuta. Poi, caso per caso, decidiamo in che percentuale siamo in grado di reinvestire. Ad esempio, buona parte dei fondi destinati al settore del laser disc va nella preparazione degli accompagnamenti musicali. Abbiamo avuto molto successo vendendo i nostri cartoni animati alla televisione. Erano tutti su nitrato, pertanto noi reinvestiamo in colonne e negativi d'archivio a 35mm. Abbiamo pure preso accordi con l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences per depositare presso di loro i nostri master "fine grain".

Blackhawk a parte, vi siete rivolti altrove per acquisire film o materiali nuovi?

Continuamente. Abbiamo acquistato parecchi dischi Vitaphone per gli accompagnamenti musicali dei film muti e li abbiamo sincronizzati con i nostri film di Hal Roach.

Altro materiale è venuto dai collezionisti. Ho accumulato Pathé Actualités per fare una compilation che penso chiamerò "I fratelli Pathé presentano il mondo".

Nessuna novità dalla la Fox-Movietone?

Sono riuscito a raggiungere un accordo e ad avere qualche film, ma le trattative sono ancora in corso.

La Blackhawk c'entrava in qualche modo con Classic Images?

Erano entrambi di proprietà della Lee Enterprises, che possiede tuttora *Classic Images*. Ma non ci sono mai stati altri legami. *Classic Images* è una specie di secondo lavoro per due dipendenti della Lee, che dirigono la rivista. Per il fondatore, Sam Rubin, era un'attività fatta per passione. Ora lui si è ritirato, la Blackhawk comunque non ha mai avuto interessi di tipo commerciale per *Classic Images*. Loro erano semplicemente la proprietà.

(Intervista registrata il 2 maggio 1990 a Berkeley, California)

(Traduzione di Piera Patat)

