

L'importanza dei fondi cartacei e del loro trattamento negli archivi cinematografici

di **Letizia Cortini**

Il problema del recupero e della conservazione della memoria filmica di fiction e non fiction

Nel nostro paese, come è noto, spetta alla Cineteca Nazionale a Roma il compito di preservare il patrimonio filmico nazionale¹. E' altrettanto noto il fatto che non esista obbligatorietà di deposito di una copia integra del negativo di un film², tanto meno l'obbligo di depositare tutti quei materiali di raccolta, di corredo e di complemento, che vanno dai numerosi e tipologicamente differenti elementi non finiti, su supporti in pellicola, magnetici, analogici e digitali, a quelli cartacei, prodotti durante le diverse fasi della realizzazione di un film.

Fino a poco tempo fa in Italia quando si parlava di salvaguardia del patrimonio cinematografico si pensava essenzialmente alla conservazione³ di singoli materiali, opere finite, mentre quasi alcun cenno veniva fatto a proposito della documentazione presente negli archivi e nei magazzini di società di produzione, negli archivi privati di registi, autori, attori, di società di distribuzione, di enti e fondazioni che si occupavano di promozione, valorizzazione e diffusione dei film. In particolare i fondi documentari cartacei non venivano considerati parte integrante e fondamentale del patrimonio della storia del cinema del nostro paese e pertanto solo raramente e parzialmente erano recuperati e fatti oggetto di tutela⁴. Il problema forse ha avuto a che vedere con la mentalità, diffusa

¹ Nella legge 1213 del 4 novembre 1965 sono specificati i compiti della Cineteca Nazionale, tra cui: «a) procede alla raccolta, al restauro ed alla conservazione del più vasto numero di opere della cinematografia nazionale e mondiale, provvedendo, ove necessario, alla loro conservazione e duplicazione e alla riconversione su altro supporto tecnico delle opere raccolte; [...] c) svolge funzioni di conservazione delle opere filmiche iscritte nel pubblico registro per la cinematografia di cui all'articolo 22; provvede altresì alla conservazione delle copie negative delle opere filmiche che il produttore è tenuto a depositare presso la stessa Cineteca, ove si tratti di film assistito dal Fondo di garanzia; [...]».

² Per gli alti costi di stampa che la generazione di un duplicato integro del negativo comporterebbe per il produttore, il quale spesso si limita a inviare alla Cineteca solamente un positivo o un controtipo o un internegativo usurati perché già utilizzati per stampare le copie di proiezione. Tali informazioni mi sono state fornite da Edoardo Ceccuti, direttore dell'archivio fotocinematografico dell'Istituto Luce, nel corso di un colloquio, durante il quale egli ha formulato l'ipotesi e l'auspicio che, nell'ambito dei finanziamenti erogati dallo Stato ogni anno al settore cinematografico, si possa prevedere l'assegnazione di una quota, anche minima, alla produzione di una matrice negativa di qualità per la conservazione del film.

³ Bisogna sottolineare il fatto che da pochi decenni ci si pone il problema nel nostro paese di recuperare e conservare la memoria audiovisiva, di *fiction* e *non fiction*, prodotta nel corso del Novecento. Precedentemente, al di là delle attività di importanti Cineteche, tra cui quella di Milano, la Cineteca Italiana, la Cineteca Nazionale a Roma, la Cineteca del Friuli, la Cineteca di Bologna - particolarmente impegnata quest'ultima nelle attività del restauro cinematografico -, gli archivi audiovisivi di società ed enti produttori conservavano, e purtroppo nella maggioranza dei casi tuttora conservano, nei loro magazzini, i cosiddetti materiali di repertorio a fini essenzialmente del riuso, senza avere chiara la distinzione, per esempio, tra un archivio dove i documenti si trattano e custodiscono per la loro tutela in quanto beni culturali e un magazzino dove si stoccano i pezzi per essere custoditi e gestiti per fini essenzialmente commerciali, di sfruttamento e riuso. Basti pensare che solo alla fine del 1999 in Italia le immagini in movimento e fisse (fotografiche) prodotte da più di 25 anni sono state dichiarate beni culturali. Cfr. il «Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali», G.U. n. 302, 27 dicembre 1999, all'art. 3 del decreto sono considerate, tra le altre, «Categorie speciali di beni culturali»: «gli esemplari delle opere cinematografiche, audiovisive o sequenze di immagini in movimento o comunque registrate, nonché le documentazioni sonore o verbali comunque registrate, la cui produzione risalgia ad oltre venticinque anni».

⁴ L'attuale normativa sul deposito legale di film non fa alcun riferimento per esempio al deposito anche di altri materiali e di strumenti di corredo. Uno dei disegni di legge più innovativi, finalizzato alla riforma dell'attuale legislazione in materia, era stato messo a punto e presentato alle Camere nel 1996, anche in seguito a un acceso dibattito che aveva coinvolto molti operatori del settore cinema, intellettuali ed esperti di diritto. Tra le novità più importanti esso contemplava: la precisa definizione dei materiali delle opere filmiche da depositare, che avrebbero dovuto comprendere anche i video (dal momento che ormai molta produzione cinematografica è realizzata con tecnologie videomagnetice e informatico/digitali), gli audiovisivi di produzione commerciale e i prodotti multimediali, quali cd-rom e dvd, affidati alla Discoteca di Stato; il deposito, con l'obbligo di renderli accessibili alla consultazione, anche dei soggetti, dei trattamenti, delle sceneggiature dei film, materiali tuttora esclusi dal prestito e dalla consultazione da parte del pubblico; la

soprattutto nell'organizzazione di mostre ed eventi culturali in genere, secondo la quale è importante recuperare, conservare, valorizzare un'opera, in questo caso filmica, in quanto prodotto finito⁵, senza considerare pienamente l'importanza delle fonti che documentano le fasi di realizzazione del prodotto ultimato, ovvero dei suoi contesti e dei legami con altra documentazione.

Se è vero che, per fortuna, negli ultimi anni si è diffusa una maggiore sensibilità e sono moltiplicati gli interventi per affrontare le problematiche relative al trattamento dei documenti filmici, proprio per la gravità della situazione in cui si trovavano, e in molti casi ancora versano, i loro supporti nei magazzini delle strutture che li custodiscono⁶, la stessa attenzione non si è sviluppata nei confronti di altre tipologie documentarie, spesso presenti negli archivi o nei fondi cinematografici, insieme ai materiali audiovisivi.

E' necessario sottolineare ancora il fatto che le immagini in movimento acquistano con il tempo un crescente valore d'uso? Ovvero che si caratterizzano, soprattutto negli archivi audiovisivi di enti produttori, o per coloro che ne detengono i diritti, come un prodotto industriale, un bene commerciale, quindi, oltre che culturale, mentre ciò non avviene per i documenti cartacei? Forse è bene ribadire queste caratteristiche dei film, dal momento che si parla sempre più spesso di tutela, conservazione, salvaguardia dei documenti audiovisivi o delle opere d'arte filmiche secondo un'ottica archivistica e museale, non tenendo nella debita considerazione questo aspetto fondamentale⁷.

La conservazione di documentazione cartacea in alcuni casi avviene oggi all'insegna di uno spirito collezionistico, secondo un'ottica museale, che porta alla costituzione di raccolte di manifesti, fotografie di scena e locandine pubblicitarie dei film – materiali di corredo prodotti durante e per la fase della diffusione e distribuzione di un'opera, che ancora una volta sottolineano l'importanza esclusivamente del prodotto finito – oltre che di

costituzione di una commissione di esperti, con l'obbligo di riunirsi almeno una volta all'anno, per «definire i criteri di scelta che le emittenti di programmi radio e teletrasmissi dovranno seguire nel costituire e curare le raccolte che saranno da loro stesse catalogate e rese disponibili per la consultazione». L'iter parlamentare per l'approvazione del disegno di legge 1031 del 1996 non si è mai concluso. Da allora sono state e sono in via di formulazione altre proposte di modifica dell'attuale normativa sul deposito legale. Voglio a tal proposito ricordare che in Italia, rispetto ad altri paesi europei, quali la Francia, la Svizzera, la Germania, la Gran Bretagna, la Svezia, non esiste una legislazione che tuteli gli archivi televisivi. La decisione di recuperare il patrimonio audiovisivo della Rai è frutto di una scelta esclusivamente aziendale, che ha portato nel 1997 all'avvio del progetto Audiovideoteche e alla realizzazione del Catalogo Multimediale. A tal fine, in Rai è stata creata una struttura specifica, la Direzione Rai Teche. Per conoscere le realtà di alcuni archivi televisivi esteri si suggerisce di visitare il sito web dell'Ina francese: www.ina.fr, quello dell'associazione svizzera Memoriav: www.memoriav.ch; si rinvia inoltre al volume *Archivi televisivi e storia contemporanea. Quattro esperienze europee a confronto*, a cura di L. CICOGNETTI, L. SERVETTI, P. SORLIN, Venezia 1999. Mi permetto di segnalare, per quanto riguarda gli archivi audiovisivi della Rai, la tesi di L. CORTINI, *Il trattamento dei documenti audiovisivi negli archivi di immagini in movimento: le soluzioni dell'Istituto Luce e di Rai Teche*, Scuola speciale per archivisti e bibliotecari, Roma, anno accademico 1999-2000.

⁵ Quando si parla di film finito, sia di *fiction* che di *non fiction*, si fa riferimento a un prodotto montato, missato, editato, pronto per la visione pubblica. L'edizione di un film, nel processo produttivo cinematografico, indica due fasi finali della lavorazione: la sonorizzazione – ovvero il montaggio delle colonne sulle quali sono registrati i diversi sonori (musica, effetti, rumori, dialoghi doppiati o in presa diretta) – e l'approntamento dei titoli e degli effetti speciali. Durante il montaggio, come è noto, si selezionano, combinano, assemblano le inquadrature, le sequenze di un film con i relativi suoni, fino a ottenere il prodotto che il regista ritiene finito, insieme al montatore, sulla base di una sceneggiatura. Cfr. il *Glossario* inedito dei termini relativi al trattamento dei documenti filmici, a cura dell'Aamod, Roma 1999.

⁶ “Lino Micciché, [già] presidente della Snc, ricorda che degli oltre 9mila film realizzati [in Italia] all'epoca del muto è andato perso più del 90 per cento, così come della produzione del periodo 1930/1944 si salvano 400 film sui 730 realizzati, e della cinematografia degli anni Cinquanta tante opere sono perdute o in copia unica, spesso con il negativo depositato in un luogo sconosciuto”, cfr. S. STEFANUTTO ROSA, *Incursione: parola d'ordine conservare. Un convegno lancia l'allarme*, 9 maggio 2001, in www.cinemazip.it/incursione.asp?incursioneID=64 (attivo nel febbraio 2003). Non è possibile inoltre fare delle stime a proposito dei supporti videomagnetici, diffusi in Italia dagli anni sessanta in poi per la mancanza di “un'anagrafe della produzione di opere audiovisive nei differenti supporti, essendoci soltanto una forma molto parziale di deposito legale per una parte dei documenti filmici in pellicola”, A. GIANNARELLI, intervento alla *Conferenza Nazionale degli Archivi*, III sessione: *Archivi e innovazione tecnologica*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, 1-3 luglio 1998, Ministero per i beni e le attività culturali-Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1999, p. 295.

⁷ Tale problematica è stata bene evidenziata quasi venti anni fa da P. ORTOLEVA, *Le molte sfide dell'archiviazione audiovisiva*, Atti del Seminario di Studi, Mondovì, 23-25 febbraio 1984, Ministero per i beni culturali e ambientali Pubblicazioni degli archivi di Stato, Roma, 1986, pp. 263-268.

sceneggiature e soggetti, spesso estrapolati dai loro contesti produttivi, trattati alla stregua di opere singole e autonome. Oppure, per esigenze di chiarezza sui diritti di sfruttamento di un film⁸, vengono recuperati documenti amministrativi, quali contratti, accordi, liberatorie, convenzioni, estrapolati anche questi dai loro contesti produttivi. Non resta che constatare, dunque, la mancanza spesso di competenze archivistiche, che si evince per esempio dalla poca consapevolezza dell'importanza della provenienza di un documento, dei contesti e dei vincoli logici che lo legano alle diverse tipologie documentarie presenti in un archivio, che possono contribuire a determinarne, tra l'altro, l'integrità e l'autenticità⁹; consapevolezza dunque sempre più necessaria, per consentire il recupero e la valorizzazione anche dei fondi cartacei storici che possono trovarsi custoditi - il più delle volte in condizioni climatiche e in locali non idonei - insieme agli audiovisivi.

Una maggiore e diversa sensibilità nei confronti delle fonti cartacee di archivi audiovisivi consentirebbe, tra l'altro, di avviare nel nostro paese un nuovo approccio, non solo estetico, alla storia del cinema in generale. E' quanto ha sottolineato Paolo Caneppele¹⁰ a proposito dell'importanza delle fonti d'archivio per una storia del cinema che sia orientata per esempio a ricostruire le storie locali delle società di produzione, degli stabilimenti cinematografici, della fruizione dei prodotti filmici in un determinato territorio, del rapporto con le autorità amministrative locali, con la censura statale¹¹. Come lo studioso sottolinea, per ricerche di questo tipo diventa allora fondamentale il reperimento di fonti d'archivio cartacee a cominciare da quelle conservate presso i privati, nelle famiglie di persone che hanno «rivestito un qualche ruolo nell'industria cinematografica. [...] Alle volte tali fondi archivistici sono raccolti presso istituzioni preposte alla salvaguardia e alla valorizzazione del cinema come i vari istituti o cineteche nazionali o regionali; raramente giungono fino a noi, per il periodo delle origini, archivi di case di distribuzione e/o di esercenti»¹². Diventa allora fondamentale sapere come e dove cercare la documentazione cartacea necessaria, o quanto meno sapere dove poter effettuare una ricognizione delle fonti. L'autore indica quindi gli archivi pubblici quali probabili sedi di conservazione di fondi cartacei inerenti la storia del cinema. In particolare gli archivi notarili e quelli comunali potrebbero essere i più ricchi di documentazione utile per la storia del cinema, perché potrebbero custodire: «[...] gli atti di polizia (per motivi di ordine pubblico ogni spettacolo deve essere preannunciato alle autorità di pubblica sicurezza), i verbali delle sedute dei consigli comunali che talvolta affrontano il tema dei permessi di affissione dei cartelli pubblicitari, le norme relative alla prevenzione degli incendi [...] e le richieste per ottenere il permesso di proiezione. Agli uffici comunali sono presentati i progetti architettonici relativi alle nuove costruzioni o al rinnovo di locali già esistenti. [...]»¹³.

Va altresì riconosciuto il fatto che lo stesso ambiente scientifico archivistico in Italia ha iniziato solo di recente a occuparsi delle problematiche relative al trattamento dei documenti audiovisivi e dei «nuovi archivi». Come ho avuto modo di ricostruire, «La presa di coscienza della necessità di una riflessione e di un impegno in questo settore da parte

⁸ Per esempio alla Rai, dal 1996 in poi, nell'ambito del progetto Audiovideoteche, sono state svolte le ricerche dei documenti cartacei attestanti i diritti, le modalità d'uso, la proprietà, i passaggi, i vincoli e - come raccontano gli stessi incaricati - a tal fine è stato cercato ovunque: nelle diverse sedi regionali, nelle cantine, nei bagni e nei sottoscala. La ricerca ha dato i suoi frutti: l'azienda sta riuscendo a fare ordine in proposito e a costruire e implementare una banca dati informatizzata, non di pubblica consultazione, relativa ai diritti sui prodotti audiovisivi conservati nei propri archivi. A proposito di tali informazioni rimando alla tesi di specializzazione di L. CORTINI cit.

⁹ Con la possibilità, per quanto riguarda il documento film di poter distinguere in modo filologicamente più corretto la copia, la versione, la duplicazione, la variante, l'originale.

¹⁰ P. CANEPELE, *Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale*, in *Storia del cinema mondiale* a cura di G.P. BRUNETTA, vol. V, Torino 2001.

¹¹ Per una storia del cinema, dunque, attenta agli aspetti economici, d'impresa, ma anche di costume e di mentalità.

¹² P. CANEPELE cit., p. 298

¹³ *Ibid.*, p. 299. L'autore continua elencando i fondi cartacei, riguardanti la storia del cinema, che potrebbero trovarsi negli archivi pubblici citati. E' molto interessante, tra l'altro, il riferimento a una legge del periodo fascista che obbligava al deposito e alla conservazione dei manifesti cinematografici. *Ibid.*, p. 299 e sgg.

degli archivisti è passata per un dibattito, non ancora esauritosi, sulla natura archivistica del documento audiovisivo.»¹⁴. Attualmente le sovrintendenze archivistiche, pur tra numerose difficoltà amministrative, economiche, burocratiche e di comunicazione a volte con gli operatori del settore cinema, svolgono un ruolo fondamentale per la tutela di questi patrimoni conservati negli archivi audiovisivi - spesso costituiti da fondi misti, ovvero da materiali su supporti cartacei e di altro tipo, come abbiamo già evidenziato -, grazie alla possibilità di notificare il notevole interesse storico di un archivio privato, così come è accaduto per l'Istituto Luce e per l'Aamod¹⁵. Questi ultimi sono enti produttori alla stregua delle società di produzione cinematografiche, presso le quali, nelle più antiche esistenti in Italia, potrebbero trovarsi fondi documentari inesplorati, risalenti magari a 40, 50 o addirittura 70 anni fa, e dove comunque potrebbero non essere ancora andati distrutti o dispersi dei documenti, più o meno recenti, di sicuro interesse storico. La stessa cosa possiamo dire di fondi documentari privati appartenenti per esempio ai registi, o ad altre persone che hanno lavorato nell'ambito dei "mestieri del cinema"

Bisogna a questo punto operare una prima fondamentale distinzione all'interno delle strutture sorte per produrre, custodire, diffondere materiali cinematografici, di *fiction* e di *non fiction*¹⁶. Le Cineteche ricercano, acquisiscono, conservano soprattutto film finiti, di *fiction* - ma non solo - non occupandosi di realizzazione di nuovi prodotti audiovisivi, né di uso e riuso dei materiali filmici, che non possono commercializzare. Tra le molteplici attività non a scopo di lucro svolte dalle Cineteche vi sono la redazione di filmografie, il restauro dei film, l'organizzazione di manifestazioni e rassegne volte alla diffusione e alla conoscenza delle proprie collezioni, le attività di servizio e consulenza per il pubblico esterno di studiosi, cinefili, studenti, appassionati in genere.

Dal canto loro, gli archivi («magazzini», come venivano denominati fino a non molto tempo fa) di grandi enti produttori di audiovisivi, quali la Rai, l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, l'Istituto Luce, custodiscono, insieme alla documentazione cartacea correlata, una notevole quantità non solo di prodotti finiti, ma anche di altri elementi, quali materiali di ripresa, girati - non finiti appunto -, i cosiddetti tagli e doppi¹⁷,

¹⁴ L. CORTINI, *Il dibattito archivistico sulle fonti audiovisive: il contributo delle metodologie archivistiche al loro trattamento negli archivi di immagini in movimento*, in «Nuovi Annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari» Anno XVI, Padova 2002, pp. 235-258.

¹⁵ L'archivio dell'Aamod - primo archivio audiovisivo a ricevere in Italia tale notifica - è stato dichiarato di notevole interesse storico nel 1983, l'Istituto Luce nel 1997, mentre gli archivi della Rai ancora attendono tale notifica.

¹⁶ In tale contesto, a mio avviso, non si può distinguere tra strutture che producono e conservano prodotti di *fiction* e strutture che custodiscono audiovisivi di *non fiction*. Gli archivi cinematografici, le cineteche e le case di produzione spesso conservano materiali appartenenti a entrambe le tipologie. Non solo: le fasi di produzione di un film (*fiction* o non, che sia) sono spesso le stesse. Quindi, anche per quanto riguarda la produzione di documentazione audiovisiva e cartacea e il relativo trattamento ci si può trovare di fronte ad analoghe problematiche di organizzazione, archiviazione, conservazione, recupero e valorizzazione, sia che si tratti di film cosiddetti di finzione che di documentari o di film misti.

¹⁷ Per «girati» si intendono le registrazioni di immagini in movimento non ancora elaborate, ovvero non ancora tagliate per il montaggio. Vi sono poi le cosiddette copie lavoro che risultano prive per esempio dei titoli di testa e coda, delle dissolvenze e altri effetti, della colonna missata. Numerosi sono poi i «tagli», gli «scarti», i «doppi» ovvero le immagini non selezionate per essere montate. Come ha ben evidenziato Ansano Giannarelli «I rapporti quantitativi tra ripresa e montato finale sono ovviamente molto diversi a seconda dei casi: 1 a 10, 1 a 15, 1 a 20 ..., ecc. Ci sono dei casi di 1 a 50, di 1 a 100. Nella cifra più bassa indicata significa che per un film della durata standard di novanta minuti (un'ora e mezzo), si registrano novecento minuti (quindici ore) di materiale. In questo caso preso come esempio, le tredici ore e trenta minuti non utilizzati sono definiti come "doppi" o "scarti". Nel caso dei "doppi", sotto il profilo filologico essi sono le "varianti" rispetto alla scelta effettuata in montaggio.», cfr. A. GIANNARELLI, *Documentario e documentazione filmica*, in *L'immagine plurale*, Annali 5 a cura di Antonio Medici, Roma 2002, pp. 72-73.

Alcuni archivi audiovisivi, come per esempio l'Aamod, conservano soprattutto prodotti non finiti. Anche presso l'Istituto Luce sono custoditi non montati, appartenenti a diverse testate di cinegiornali. I più importanti, anche per la consistenza dei materiali, sono i tagli e i girati dei cinegiornali prodotti durante il periodo della Repubblica Sociale Italiana e - ancora più numerosi - quelli per i documentari e i cinegiornali de *La Settimana Incom*, denominati rispettivamente *Rertorio Luce Venezia* e *Repertorio Incom*. In entrambi gli istituti questi materiali vengono recuperati e catalogati. Presso la Rai vengono catalogati soprattutto i girati dei servizi dei telegiornali degli ultimi anni, mentre sono purtroppo andati perduti quelli dei primi decenni della storia dei telegiornali. Segnalo a tale proposito l'interessante testimonianza del regista M. SANI, *Il mio battesimo del fuoco*, in *L'immagine plurale* cit., p. 210 e sgg. Girati di altri prodotti filmici, quali documentari e

appartenenti alle diverse fasi della realizzazione di un prodotto. Materiali sulla maggior parte dei quali essi detengono i diritti e che trattano, conservano e restaurano, oltre che per la valorizzazione culturale, per la loro commercializzazione, per il loro utilizzo al fine di realizzare nuovi prodotti/documenti.

Degli archivi dell'Istituto Luce, dell'Aamod, della Rai è ormai abbastanza nota la storia, soprattutto per quanto riguarda le attività di intervento, intraprese a partire dagli anni novanta, volte alla salvaguardia dei propri patrimoni filmici¹⁸.

Come abbiamo già sottolineato, poco o quasi nulla si conosce degli archivi privati e dei materiali che conservano tutte quelle società di produzione e distribuzione cinematografiche, che sappiamo essere sorte a migliaia nel nostro paese, dalle origini del cinema a oggi¹⁹.

Ancora minori notizie si hanno circa la documentazione d'archivio appartenuta o appartenente ad autori cinematografici, quali registi e sceneggiatori, attori e operatori del settore in genere e alla documentazione raccolta da collezionisti e cinefili.

Negli ultimi anni ci sono state alcune lodevoli iniziative che hanno portato alla realizzazione di censimenti di archivi, cineteche e strutture di deposito di audiovisivi²⁰ aperti al pubblico, grazie ai quali si hanno ormai a disposizione mappe con dati sulla quantità, il tipo di materiali conservati e le modalità di accesso ai servizi all'interno di tali strutture in Italia. Ancora poco si conosce dei loro fondi cartacei, mentre manca del tutto una mappatura degli archivi di aziende di produzione private, con notizie relative alla loro storia, all'organizzazione, alla consistenza e ai contenuti dei loro patrimoni. Penso per esempio alla Cecchi Gori, alla Titanus, alla Medusa Film e ad altre società, più o meno conosciute.

programmi di vario genere, seppure in parte conservati, non vengono al momento trattati, anche per problemi di vincoli e diritti ancora da definire.

¹⁸ All'Istituto Luce le attività di recupero e conservazione dei materiali in pellicola, con interventi di restauro o pulizia, duplicazioni, riversamenti su supporti di sicurezza, sono state avviate, con una certa regolarità, alla fine degli anni sessanta, e contemporaneamente l'azienda ha deciso di incrementare il proprio patrimonio filmico storico, con la ricerca, l'acquisizione, l'acquisto di fondi sia propri - molti dei quali finiti negli archivi statunitensi dopo la seconda guerra mondiale - sia appartenenti ad altre società in liquidazione. E' però recente l'organizzazione di un vero e proprio deposito per la conservazione del patrimonio audiovisivo, con la realizzazione anche di copie per la conservazione, la catalogazione, la consultazione, oltre che per le lavorazioni e la distribuzione. La decisione di digitalizzare il proprio patrimonio matura al Luce nel 1995. Di qui anche la scelta di avvalersi del sistema Highway (lo stesso adottato all'Aamod), con un *database* dotato di un programma di *information retrieval* per la catalogazione, il recupero e la valorizzazione dei documenti filmici e dei metadati di descrizione *on line*, grazie a un accesso esteso e gratuito al pubblico. La maggior parte del patrimonio filmico dell'istituto è infatti oggi consultabile gratuitamente (testi e immagini in movimento), previa una registrazione, al sito: www.archivioluce.it. Tale complesso progetto, che ha consentito di fruire *on line* del patrimonio audiovisivo dell'Istituto Luce, è stato ideato e realizzato dalla società *Regesta.exe*, specializzata in soluzioni tecnologiche e gestione contenuti per archivi storici e multimediali. Informazioni sulle attività di questa società sono reperibili al sito internet: www.regesta.com.

Anche per la Rai il riordino, il recupero e la catalogazione del complesso delle immagini in movimento patrimonio dell'azienda ha rappresentato l'obiettivo più urgente, dalla metà degli anni novanta, dell'allora nuova Direzione Audiovideoteche (oggi Rai Teche), creata appositamente per la riorganizzazione e il recupero dei materiali audiovisivi custoditi nei magazzini delle Teche Rai. Il progetto, per il quale sono stati stanziati ingenti risorse e investimenti, ha portato alla messa a punto anche alla Rai di un *database* per la ricerca, consultazione, richiesta di tutti i materiali schedati e digitalizzati, denominato *Catalogo Multimediale*, il cui accesso è però limitato, previsto essenzialmente per gli operatori interni dell'azienda e possibile solo in Intranet. Ringrazio Guido Del Pino per le informazioni relative agli archivi della Rai.

Per quanto riguarda la storia della conservazione dei materiali audiovisivi d'archivio presso l'Istituto Luce e la Rai mi permetto di rinviare a L. CORTINI, *La memoria audiovisiva on line? Dalla pellicola al digitale, per la conservazione dei beni culturali deperibili*, «Prometeo», anno 19, n. 74, Giugno 2001, pp. 86-99.

¹⁹ La maggior parte delle società di produzione cinematografica italiane sono sorte nei decenni 1950-1970, periodo durante il quale nel nostro paese è stato prodotto il più alto numero di film, *fiction* e *non fiction*. Cfr. *Cinema Italiano 1930-1995. Le imprese di produzione* a cura di A. BERNARDINI, Roma 1999.

²⁰ *Fonti orali. Censimento degli istituti di conservazione* a cura di G. BARRERA, A. MARTINI, A. MULÈ, Roma 1993, che comprendeva anche gli archivi audiovisivi; *Guida alle Mediateche italiane* a cura di G. MARTINI, Transeuropa 1994; *Guida agli archivi audiovisivi in Italia* a cura di L. ARDUINI, Roma 1995. Di quest'ultima guida, sempre a cura dell'Aamod, è stata pubblicata una nuova e aggiornata versione, nel 2000, consultabile, tramite un database, anche in Internet, nel sito dell'Archivio audiovisivo: www.aamod.it.

Le società di produzione, o gli stessi registi, spesso non avendo propri locali da adibire alla custodia, depositano, ora come in passato, i supporti delle opere filmiche presso i magazzini degli stabilimenti cinematografici che effettuano tale servizio per conto terzi, come per esempio a Cinecittà²¹. Sarebbe interessante poter delineare una mappa anche degli stabilimenti e studi in Italia, sorti soprattutto nelle grandi città, o nelle loro vicinanze per motivi di sicurezza, dove le società di produzione nel corso del Novecento, dopo aver usufruito degli spazi per allestire le scenografie, dei servizi di sviluppo e stampa e di montaggio, hanno depositato i loro materiali, negativi e positivi, di lavorazione o ultimati, singoli, originali o in copie.

Il contributo dell' Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico al trattamento della documentazione storica cartacea

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico nasce come associazione nel 1979, e ha avuto come primo Presidente Cesare Zavattini. La denominazione originaria era: *Archivio storico audiovisivo del movimento operaio*. Il suo patrimonio iniziale era costituito da un deposito di materiale audiovisivo che esisteva presso un centro produttivo, la *Unitelefilm*²². Un gruppo di registi, intellettuali, militanti che collaborava con questo centro, con il Partito comunista italiano e con la CGIL per la produzione di film, si rese conto della necessità di tutelare questo fondo e decise di costituire un'associazione. In seguito, grazie all'impegno particolare di Carlo Bernardini e al rapporto di amicizia di Zavattini con l'allora Presidente della Repubblica, Sandro Pertini, l'archivio fu riconosciuto fondazione nel 1985, assumendo l'attuale denominazione²³. Tra i suoi scopi statutari vi sono la conservazione, diffusione, produzione di documenti audiovisivi, riguardanti in particolare la storia del movimento operaio, la storia del lavoro, la storia sociale e politica, la storia dei movimenti internazionali per l'indipendenza dei popoli, eventi e situazioni dei quali normalmente non si occupa l'informazione ufficiale dei mass media.

Il patrimonio filmico e cartaceo – sebbene quest'ultimo abbia una consistenza minore – dell'archivio riguarda soprattutto temi, eventi, personaggi del secondo dopoguerra e dei decenni successivi, fino ad oggi²⁴. Presso l'archivio è comunque custodita documentazione filmica e cartacea più antica, riguardante sia produzioni di *fiction*, come quelle dei classici sovietici dei primi decenni del Novecento, che di *non fiction*, proveniente da paesi esteri (per esempio dalla Russia, dalla Corea, da diversi paesi slavi, africani, dall'America Latina) o da altri archivi, frutto di donazioni, depositi, scambi²⁵.

²¹ Nei depositi di Cinecittà, per esempio, sono centinaia di migliaia le copie e gli elementi di film di *fiction* e di *non fiction* lasciati in custodia da autori o da società di produzione che hanno effettuato le lavorazioni, lo sviluppo e la stampa, il telecinema, l'aggiunta degli effetti speciali, l'edizione dei film, avvalendosi dei servizi di Cinecittà. In questi magazzini non vengono praticate attività di conservazione. Si tratta soltanto di un «parcheggio» per i supporti, i quali a volte corrispondono ai materiali originali e ai negativi, copie e originali, del film. Il servizio è spesso gratuito o ha un costo molto contenuto. I materiali, quindi, non subiscono alcun trattamento, vengono soltanto registrati al momento del loro ingresso e solo di recente presso tali magazzini a Cinecittà è stato predisposto un sistema informatizzato di schedatura minima dei film in entrata. In Italia sono stati celebri, solo per fare qualche nome, gli stabilimenti De Laurentiis sulla Pontina, gli Studi Pisorno a Tirrenia, tra Pisa e Livorno, dei Fratelli Donato a Milano, della Fert a Torino.

²² Per una storia della Unitelefilm si rinvia al volume *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, Annali 4 a cura di A. MEDICI, M. MORBIDELLI, E. TAVIANI, Roma 2001.

²³ Presidente dell'Aamod è Ansano Giannarelli. Paola Scarnati, attuale segretario generale e vera e propria memoria storica dell'archivio, ha svolto un ruolo determinante sia negli anni sessanta, quando lavorava all'Unitelefilm e si occupava di produzione, sia successivamente, durante la costituzione prima dell'associazione Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, quindi della fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Per un quadro sintetico ed efficace della storia dell'archivio si rinvia pertanto ad A. GIANNARELLI e P. SCARNATI, *Vent'anni: memoria e futuro*, in *Vent'anni*, Annali 2, Roma 1999, pp. 13-40; *Condizionamenti e autonomia, Conversazione con Paola Scarnati*, in *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979* cit., pp. 185-201; P. SCARNATI, *Attualità della documentazione filmica*, in *L'immagine plurale* cit., pp. 115-124.

²⁴ www.aamod.it.

²⁵ In particolare, come viene indicato nella scheda informativa pubblicata in Internet nel sito www.aamod.it: la mediateca è articolata nella Cineteca (con un patrimonio di oltre 5000 ore di film); Videoteca (con 4000 ore); Nastroteca (3000 ore)

L'archivio oltre ad avere documentazione di sicuro interesse storico riguardante la propria vita istituzionale, possiede importanti materiali relativi sia ai processi produttivi di numerosi film, propri o acquisiti, sia alle numerose iniziative realizzate nel corso dei decenni: convegni e seminari, corsi di formazione, mostre, pubblicazioni, ricerche, cataloghi, frutto delle proprie attività scientifiche, formative, di impegno civile e politico. Iniziative che spesso si sono incrociate, sovrapposte, o svolte contemporaneamente alla produzione di film, determinando in alcuni casi uno stretto legame tra la documentazione prodotta nelle corso di attività diverse, tra loro correlate.

Presso l'archivio è attualmente in corso una fase di censimento dei materiali cartacei, ai fini del loro recupero e riordino e dell'integrazione dei dati con quelli relativi ai materiali audiovisivi, tra i quali il patrimonio della *Reiac Film (Realizzazioni indipendenti autori cinematografici)* costituito da materiali audiovisivi, cartacei, fotografici e da attrezzature, depositato in parte presso l'Aamod.

La *Reiac film* è nata nel 1964 a Roma. Amministratore unico della società è stata la produttrice Marina Piperno. La società ha rappresentato negli anni sessanta e settanta del Novecento un esperimento originale di compartecipazione economica, negli investimenti e negli utili, tra numerosi autori cinematografici. L'obiettivo era quello di realizzare opere al di fuori dei condizionamenti della grande industria produttiva e distributiva cinematografica e televisiva italiana. In particolare la struttura si presentava con le seguenti caratteristiche: «la capacità autonoma di progettazione nei vari ambiti cinema e tv, nella fiction e nella non-fiction; la sperimentazione di forme, temi, modalità produttive; la professionalità tecnica, culturale, artistica e produttiva; il basso costo; la qualità dei prodotti realizzati»²⁶. Un primo censimento dei materiali cartacei depositati dalla Reiac all'Aamod ha evidenziato che si tratta di documentazione riguardante soprattutto le attività inerenti l'ideazione, la progettazione, la produzione e realizzazione dei film e la loro diffusione.

La schedatura informatica dei materiali cartacei presso l'Aamod riguarda oltre il Fondo Reiac anche il resto della documentazione presente in archivio, relativa a film realizzati dalla fondazione stessa, in coproduzione, o provenienti da fondi diversi²⁷. In archivio sono presenti numerosi faldoni cartacei relativi alle diverse fasi di produzione di film di *fiction* e di *non fiction*. Altrettanto numerosi sono i materiali cartacei relativi in particolare alla fase della diffusione dei film, quella finale del processo produttivo. Sono i documenti che più facilmente sopravvivono in un archivio cinematografico e che vengono spesso raccolti insieme²⁸ per facilitarne il rapido recupero a fini distributivi. Si tratta per esempio di visti censura e libretti di circolazione di un film, manifesti, locandine, foto di scena, trascrizioni

di sonoro in presa diretta); Fototeca (oltre 200.000 fotografie); Biblioteca (oltre 5000 volumi e testi di letteratura grigia su argomenti specialistici quali gli audiovisivi, il cinema, la comunicazione, i problemi del lavoro, il rapporto tra storia e fonti filmiche, archivistica e documentazione).

²⁶ In archivio è conservata una Copia del *Catalogo dei film* prodotti o realizzati dalla Reiac, con scheda di presentazione della società, del 1993.

²⁷ Come si legge in una brochure di presentazione dell'archivio, della metà degli anni novanta: «La mediateca, nelle sue articolazioni cineteca-videoteca-nastroteca – a parte il nucleo originario del patrimonio – è suddivisa in fondi, che sono pervenuti alla Fondazione da parte di enti e persone o per acquisti e scambi, e hanno un diverso carattere: donazioni, acquisti, depositi; sono tutti consultabili e utilizzabili per motivi culturali e di studio. Tra i fondi cinematografici e audiovisivi più rilevanti della mediateca: il fondo ACLI, il fondo Albedo Cinematografica, il fondo FLE (Fronte di Liberazione Eritreo), il fondo CGIL, il fondo FIOM, il fondo PCI, il fondo PDUP, il fondo REIAC». A questi fondi provenienti da enti nella stessa brochure vengono inoltre segnalati: «fondo Associazione Italia-Corea; fondo Camera del Lavoro Torino; fondo Centro di cultura popolare di Roma; fondo Cooperativa Bocca di Leone; fondo Enea; fondo Tecnomedia (Napoli); fondo Visnews (attualità anni '70)». Segue quindi un elenco dei fondi provenienti da persone (autori/produttori): «fondo Libero Bizzarri, fondo Annabella Miscuglio (femminismo, anni '70), fondo Riccardo Napolitano; fondo Piero Tartagni (America Latina)». Vengono infine segnalati «i materiali cinematografici e audiovisivi raccolti nel 1993 nel corso di una iniziativa nazionale di ricerca, promossa dalla Fondazione, tra cui: fondo Renato Ferraro, fondo Renzo Ragazzi, fondo *Gianni Serra*». L'Aamod, inoltre, come è noto, custodisce, anche numerosi fondi fotografici, affidandone la catalogazione, il riordino, la digitalizzazione, la valorizzazione a una società esterna specializzata nel trattamento archivistico delle immagini fisse, la *FotoArchivi & Multimedia*, diretta da Benedetta Toso (indirizzo web: <http://www.fotopromemoria.com/Default.htm>).

²⁸ Questi documenti vengono estrapolati dalle loro pratiche, sistemati in genere cronologicamente o alfabeticamente per tipologia: i manifesti tutti insieme, così come le sceneggiature, i visti censura, i dialoghi.

dei parlati, dialoghi e commenti, soggetti²⁹, comunicati stampa, sceneggiature, schede distributive, depliant, brochure, cataloghi commerciali, rassegne stampa. Tra questi citiamo i documenti per la diffusione del film «Miracolo a Milano», custoditi presso l'Aamod, insieme ad altri riguardanti produzioni non solo dell'archivio, ma di autori indipendenti, associazioni, altre società che hanno inviato in passato, e tuttora fanno pervenire all'archivio, una copia delle loro realizzazioni corredata di materiali pubblicitari. Tra la documentazione cartacea più consistente citiamo in ultimo quella dei *Testi*, ordinata in parte alfabeticamente e in parte cronologicamente, conservata in faldoni che raccolgono le trascrizioni dei commenti degli *speaker*, delle interviste, dei dialoghi di quasi tutti i film finiti prodotti dalla *Unitelefilm* prima e dall'Aamod successivamente. Si tratta anche in questo caso di documenti che per motivi di uso corrente e di rapida consultazione, soprattutto nella fase della diffusione, sono stati aggregati in tal modo. Essi sono particolarmente interessanti perchè spesso contengono, nei singoli fascicoli, più copie e versioni, con varianti e modifiche manoscritte e dattiloscritte. In questi fascicoli tra l'altro, a volte si trovano documenti d'archivio appartenenti ad altre fasi della realizzazione del film, come lettere, promemoria, visti censura, libretti di circolazione, preventivi, soggetti, sceneggiature. All'Aamod il lavoro di censimento, riordino, descrizione, inventariazione, valorizzazione del proprio patrimonio storico cartaceo è iniziato. A mano a mano che si procede, va emergendo una mappa delle attività e delle funzioni dell'archivio, dalla sua costituzione a oggi, che consentirà probabilmente di mettere a punto un piano di classificazione, fondamentale anche per una corretta gestione dell'archivio corrente. È auspicabile che anche presso altri archivi e strutture conservative cinematografiche sia possibile recuperare e rendere accessibile la documentazione archivistica cartacea esistente. Ma sarebbe ancora più importante, data la mole di lavoro e le problematiche che tali attività comportano, riuscire a collaborare insieme ad altre strutture per trovare criteri comuni e uniformi nel trattamento dei documenti cartacei, per il recupero e la valorizzazione di tutte le differenti tipologie di fonti presenti negli archivi cinematografici. Si potrebbero per esempio costituire in proposito dei gruppi di lavoro nazionali.

L'importanza dell'integrazione delle fonti audiovisive e cartacee all'Istituto Luce

L'Istituto Luce, da quando è stato fondato nel 1924 da Luciano De Feo, avvocato e giornalista specializzato in studi economici, ha cambiato spesso denominazione e ragione sociale, oltre che funzioni e attività³⁰. Nel 1925 la società anonima L.U.C.E. fu trasformata in Istituto Nazionale Luce, ovvero in un ente pubblico che l'anno successivo fu posto alle dirette dipendenze del capo del governo, Benito Mussolini, e del suo ufficio stampa. Pur mantenendo sempre le finalità educative, testimoniate dalla produzione di numerosi documentari dettati soprattutto dalla necessità di incentivare la «cultura agricola», da allora l'istituto iniziò a impegnarsi anche nella propaganda delle opere del governo fascista. La produzione fu sin dall'inizio di *non fiction*, documentari e, dal 1927,

²⁹ Il *soggetto* di un film all'interno del processo produttivo può far parte sia della fase della *Progettazione creativa*, ovvero dell'Ideazione, che dell'ultima fase, quella della Diffusione.

³⁰ Nel 1925 sia chiamava la L.U.C.E., ovvero L'Unione Cinematografica Educativa, società nata per promuovere soprattutto l'istruzione in un paese all'epoca in via di modernizzazione. Tra gli enti che allora acquistarono le azioni della società anonima L.U.C.E. vi furono il Commissariato Generale per l'Emigrazione, la Cassa Nazionale per le Assicurazioni Sociali (poi INPS), l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (INA) e le Assicurazioni d'Italia, l'Opera Nazionale Combattenti, la Cassa Nazionale per le Assicurazioni contro gli Infortuni sul Lavoro (poi INAIL). Nel suo primo anno di vita la società realizzò dieci documentari, firmati quasi tutti dal pioniere del cinema scientifico, Roberto Omegna, alcuni dei quali purtroppo oggi perduti. Per la storia dell'Istituto Luce segnalo i seguenti testi: E.G.LAURA, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma 2000; M. ARGENTIERI, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze 1979, ed inoltre A. SARDI, *Cinque anni di vita dell'Istituto Nazionale LUCE*, Roma 1929; M. POTTINO, *Compiti e finalità del "LUCE"*, Roma 1963

cinegiornali, accanto ai quali venne istituito il servizio fotografico³¹. Con il Regio Decreto Legge del 24 gennaio 1929, n. 122, entrò in vigore il nuovo Ordinamento dell'Istituto Nazionale LUCE. Tra gli scopi dell'ente veniva sottolineato quello della: «diffusione della cultura popolare e dell'istruzione generale per mezzo di visioni cinematografiche e di riproduzioni fotografiche messe in commercio o distribuite a scopo di propaganda nazionale in Italia e all'estero, nonché per mezzo del cinema parlante e sincronizzato. All'uopo l'Istituto provvede alla produzione, edizione e diffusione di pellicole e fotografie, sia di propria che di altrui fabbricazione, aventi carattere didattico, educativo, artistico, culturale, scientifico, di propaganda sociale, economica, igienica, agraria, professionale, nazionale, o comunque destinate al completamento della istruzione e alla elevazione della cultura generale»³². Era inoltre specificato che: «Tutte le amministrazioni e gli Enti [...] che, per il raggiungimento delle loro finalità, ovvero nell'interesse generale della cultura o della documentazione storica delle imprese e delle opere della Nazione e del Regime, intendano avvalersi della ripresa e diffusione di pellicole cinematografiche o fotografiche, dovranno affidare tale lavoro all'Istituto nazionale L.U.C.E., concordando con esso apposite convenzioni»³³. Da allora la produzione di documentari e cinegiornali aumentò notevolmente, soprattutto dopo l'avvento del sonoro in Italia, nel 1931³⁴. Fino ai primi anni quaranta il Luce continuò a espandersi e la sua produzione di *non fiction* ad aumentare. Durante la guerra, nel 1942 venne prodotto il primo documentario a colori, *Villeggiatura in città*, girato da Gianni Vernuccio. Numerosi furono i titoli che anticiparono i temi sviluppati in seguito dal cinema neorealista, realizzati da registi quali Francesco Pasinetti, Giorgio Ferroni, Alessandro Blasetti, Vittorio Solito, Fernando Cerchio, Giovanni Paolucci, Ubaldo Magnaghi.

Nel novembre 1943 la sede e gli stabilimenti del Luce si spostarono a Venezia per seguire le sorti della Repubblica Sociale Italiana. La produzione in questo periodo fu limitata ai cinegiornali e ai servizi fotografici. Dopo la guerra, ricostitutosi a Roma, il Luce cambiò denominazione assumendo quella di Istituto Nazionale Nuova Luce³⁵. Il «nuovo» Luce, una volta ricostituite le strutture e recuperati i materiali, insieme a Cinecittà e all'E.N.I.C. (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche) creò «una struttura di servizi indispensabile per contribuire alla ripresa industriale del nostro cinema: uno stabilimento di doppiaggio, il 'Cine-Luce', sistemato nei locali di via Cernaia, che già alla fine dell'anno raggiunge il pareggio. Si utilizza anche il grande teatro di posa dell'Istituto al Quadraro [...] mettendolo a disposizione della Cines»³⁶. Il Luce ricominciò a produrre qualche documentario e i cinegiornali, denominati *Notiziario Nuova Luce*, per un totale di 22 numeri.

La crisi economica del periodo postbellico investì l'intero settore cinematografico, compreso il Luce che, posto in liquidazione, venne salvato nel 1948 grazie alla trasformazione del decreto di liquidazione in gestione commissariale. Lentamente l'istituto

³¹ Il servizio fotografico fu fondato nel 1927, nello stesso anno in cui furono prodotti i primi Giornale Luce, 44 in tutto, dei quali l'istituto purtroppo non conserva più nulla, tranne i testi delle didascalie di alcuni numeri. Per fortuna si conoscono quanto meno i titoli degli avvenimenti. Le notizie prodotte in quel primo anno riguardarono essenzialmente avvenimenti esteri e furono realizzate da società cinematografiche americane, con le quali il Luce aveva stipulato accordi per lo scambio di notizie di attualità; altre notizie vennero dedicate al viaggio aereo del generale De Pinedo in America, alla tragica impresa di Umberto Nobile e del dirigibile Italia al Polo Nord. A tal proposito si può consultare presso l'archivio dell'Istituto Luce il Libro manoscritto con i titoli, dal 1927 al 1931, di tutti gli avvenimenti dei Giornale Luce muti. Ringrazio Francesca Cecchin per avermelo segnalato e mostrato nel 1998.

³² Il testo integrale del Regio Decreto Legge 24 gennaio 1929, n. 122 si trova in appendice al volume di M. POTTINO, *Compiti e finalità del "LUCE"* cit.

³³ *Ibid.*

³⁴ I Giornale Luce muti furono realizzati fino al numero 1037. I primi Giornale Luce sonori furono realizzati in presa diretta, mentre il documentario *Lo stormo atlantico*, del 1931, regia di Mario Craveri, che documentò la prima grande impresa dell'aviazione italiana - il volo di una formazione di dieci idrovolanti al comando di Italo Balbo, allora Ministro dell'Aeronautica -, fu il primo girato dal Luce a cui venne applicata la tecnica del *mixage* cinematografico.

³⁵ *Libro dei Verbali del Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Nazionale Luce per gli anni 1944-45*, seduta del 12 maggio 1945, Istituto Luce, Roma; durante quella seduta fu approvata la nuova denominazione.

³⁶ E.G.LAURA, *Le stagioni dell'aquila* cit., p. 238

riprese la produzione, solo di documentari, con un incremento annuale costante. Nel 1958 nacque l' E.A.G.C. (Ente Autonomo di Gestione per il Cinema) nel quale venne inquadrato il Luce, trasformato nel 1962 in società per azioni, Istituto Luce s.p.a. L'istituto continuò a esercitare «a favore delle pubbliche amministrazioni e degli enti sottoposti al controllo dello Stato, i medesimi compiti già esercitati dall'Istituto Nazionale Luce»³⁷. Negli anni seguenti l'istituto aumentò la produzione di documentari industriali, turistici, su temi sociali, previdenziali, civili, economici, realizzati per conto della Presidenza del Consiglio dei Ministri e di vari enti pubblici (Enel, Inail, Cassa per il Mezzogiorno, Coni, Enea, Eni, Italsider, Cnen, Ice, Ferrovie dello Stato). Nel 1970 i servizi tecnici dell'Istituto Luce, tra cui i laboratori di sviluppo e stampa, vennero scorporati per fondare una nuova società, il Luce Servizi s.p.a., a Cinecittà. Nel 1972 la società, con un organico molto ridotto, lasciò la sede storica al Quadraro per trasferirsi a Cinecittà. Nel 1983 l'I.N.C. (Italnoleggio Cinematografico), sorto nel 1966, venne incorporato nell'Istituto Luce che diventò Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico. I nuovi compiti del Luce, precisati dalla legge 182 del 1983, lo videro da allora impegnato anche nei settori della distribuzione e dell'esercizio; ciò comportò un rinnovato e «più deciso impegno nella produzione di fiction [...]» al punto che l'istituto diventò «un elemento centrale e decisivo per la crescita qualitativa del cinema italiano ed europeo»³⁸

Rispetto al patrimonio di *non fiction* quello di *fiction* del Luce è minore. Si tratta di oltre un centinaio di film, realizzati soprattutto negli anni ottanta e novanta del Novecento. Precedentemente, soprattutto dalla metà degli anni sessanta, di particolare rilievo è stata la produzione di film per ragazzi³⁹. A partire dagli anni settanta e per tutti gli anni ottanta e novanta, il Luce ha quindi prodotto, con regolarità e sensibili incrementi annuali, film di *fiction*⁴⁰, insieme a film documentari realizzati sempre per conto dello Stato e di enti statali e parastatali e a film di *non fiction* a carattere storico, in cui, in modo sempre più massiccio, è iniziato l'uso del ricco patrimonio di immagini di repertorio, soprattutto del periodo fascista.

Attualmente l'Istituto Luce è inquadrato all'interno della società di servizi Cinecittà Holding, che detiene il 100% delle azioni dell'Istituto. Risale alla metà degli anni novanta la scelta, a cui abbiamo accennato, di procedere alla catalogazione informatizzata di tutto il patrimonio storico audiovisivo e fotografico dell'Istituto, della digitalizzazione per la messa *on line* di tutte le immagini fisse e in movimento, con la costruzione di una banca dati multimediale, progetto realizzato dalla società *Regesta.exe*. Accanto a queste operazioni è iniziato il riversamento su supporti di sicurezza digitali, oltre che fotomeccanici e analogici, del patrimonio audiovisivo, a fini conservativi, ma anche commerciali.

Nel catalogo informatizzato dell'Istituto Luce è stato descritto e digitalizzato quasi l'intero patrimonio di immagini in movimento di *non fiction*⁴¹, consultabile nel sito web dell'archivio Luce. Per quanto riguarda i film di *fiction*, la loro descrizione nel *database* è in progetto,

³⁷ Decreto legge 2 dicembre 1961 n. 1330, in appendice all'opuscolo di M. POTTINO cit.

³⁸ E.G.LAURA, *Le stagioni dell'aquila* cit., p. 301

³⁹ Un elenco dei film prodotti dall'istituto è stato pubblicato in appendice al volume di Ernesto G. Laura - già presidente dell'istituto negli anni settanta - insieme ai titoli dei documentari. I primi film di *fiction* sono stati *Camicia Nera* del 1933, regia di Gioacchino Forzano, *Scipione l'Africano*, del 1937, regia di Carmine Gallone e *I Trecento della Settima*, del 1943, regia di Mario Baffico. Quarta prova con la *fiction* del Luce è stato il film *Umanità*, realizzato nel 1946, diretto da Jack Salvatori. E' quindi seguito un lungo periodo di silenzio per quanto riguarda la produzione di *fiction*. Nel 1964 l'Istituto ha prodotto *Una storia scritta in cielo*, regia di Giuseppe Masini, distribuito solo nel 1973. A questo è seguito nel 1965 *La donna del lago*, regia di Luigi Bazzoni e Franco Rossellini. Nel 1966 vennero prodotti numerosi film di *fiction* per ragazzi, in linea con i compiti istituzionali assegnati all'istituto dallo Stato, tra cui *Incompreso*, di Luigi Comencini, e *Testadira* di Giancarlo Zagni, che vinse il Leone di San Marco per il miglior film a soggetto alla XVIII Mostra Internazionale del Film per Ragazzi a Venezia.

⁴⁰ In alcuni casi in coproduzione con la Rai. Negli ultimi anni la produzione di *fiction* del Luce è andata diminuendo a fronte di maggiori investimenti nei settori dell'esercizio e della distribuzione.

⁴¹ Restano ancora da catalogare i materiali girati, cosiddetti di repertorio, de *La Settimana Incom*, e un certo numero di documentari, oltre alle eventuali nuove acquisizioni da parte del Luce. Attualmente è in corso la catalogazione dei ricchi fondi fotografici, la cui consistenza, non ancora calcolata con precisione, ammonta a circa 3 milioni di fotografie.

ma al momento non è stata ancora avviata, così come l'inventariazione della documentazione cartacea coeva alla realizzazione dei film.

Nel ripercorrere le tappe principali della storia istituzionale e produttiva dell'Istituto Luce, che risale a ottanta anni fa, sorprende che per il proprio archivio storico e di deposito cartaceo, amministrativo, etc., l'azienda in generale, e non il settore dell'archivio fotocinematografico - che dal canto suo da alcuni anni è impegnato in una seria politica di recupero e conservazione del proprio patrimonio storico filmico -, non abbia avuta finora, una maggiore attenzione, o semplicemente curiosità. Se è vero che buona parte dell'archivio storico cartaceo del Luce è andata dispersa e/o distrutta in seguito alle vicende storiche, politiche, amministrative sia del paese che dell'istituto, la ricerca e il recupero di quanto eventualmente rimasto della documentazione cartacea è fondamentale per tracciare un'esauriva storia dell'ente e dei suoi soggetti. Potrebbe forse in tal modo essere raccontata un'inedita storia dei rapporti tra il Luce e le istituzioni governative (non solo durante il regime fascista), oltre a consentire uno studio più approfondito dell'industria e delle tecnologie cinematografiche nel nostro paese⁴².

Recentemente è però maturata la consapevolezza dell'importanza della valorizzazione di tutte le tipologie documentarie presenti in archivio. L'attuale direttore dell'archivio fotocinematografico dell'Istituto Luce, Edoardo Ceccuti, e alcuni suoi più sensibili collaboratori, con competenze archivistiche, hanno in tal senso intrapreso nuovi percorsi. Per esempio, circa la documentazione cartacea relativa in particolare ai prodotti di *non fiction*, ma proveniente anche da altri contesti, è stata ultimata da Patrizia Cacciani una prima operazione di recupero, con il censimento di quanto custodito in vari locali dell'istituto e l'avvio di un progetto di inventariazione. Contemporaneamente, sempre grazie all'impegno e alla passione di Patrizia Cacciani, è stata avviata una rete di contatti, scambi di informazione e collaborazione tra il Luce e altri istituti, archivi, strutture che potrebbero conservare documentazione relativa alla storia dell'azienda e del suo patrimonio.

Del resto, bisogna sottolineare il fatto che finora la catalogazione nella banca dati multimediale *on line* delle diverse tipologie di materiali audiovisivi di *non fiction* (documentari, cinegiornali di diverse testate, girati e tagli) è stata possibile anche grazie alla consultazione della documentazione cartacea, coeva alla produzione dei film. Si tratta essenzialmente di strumenti compilati nel corso degli anni dall'ente per organizzare i materiali e il loro recupero.

Tra questi si trova un numero consistente di volumi dattiloscritti annuali – alcuni dei quali incompleti - dei parlati degli speaker per i *Giornale Luce*, prodotti durante il periodo del regime fascista. Sono materiali preziosi per gli storici, anche per le numerose annotazioni e correzioni a penna o a matita che presentano. Un'altra serie di volumi raccoglie i titoli degli avvenimenti, in particolare dei *Giornale Luce* prodotti dal 1928 al 1932, organizzati secondo un criterio di classificazione geografico. Vi sono i cataloghi degli avvenimenti che riguardano gli «Stati Esteri», in cui, in ordine cronologico e di produzione sono riportati il numero del cinegiornale, la data, il titolo dell'avvenimento, il luogo, il metraggio del montato. Lo stesso metodo di schedatura riguarda gli avvenimenti specificati nei cataloghi «Italia/Regioni».

A proposito di conservazione, l'Istituto Luce negli anni settanta ha fatto fotografare tutte le schede, realizzate negli anni quaranta, dei sommari dei *Giornale Luce* sonori, realizzando più copie di volumi annuali rilegati, contenenti le riproduzioni delle schede originali. In

⁴² Nel corso della sua storia il Luce si è infatti occupato oltre che di produzione, di noleggio, distribuzione, esercizio; ha quindi avuto contatti con numerose società di produzione italiane ed estere, alcune delle quali oggi scomparse. Nei suoi laboratori di sviluppo e stampa e nei suoi magazzini sono passati chilometri di pellicola, lavorati e/o tenuti in deposito, per conto di altri enti, società e aziende.

queste schede sono riportati il numero e le date, topica⁴³ e cronologica, dell'edizione, i titoli degli avvenimenti⁴⁴ e la lunghezza in metri della pellicola utilizzata, con la somma finale. A volte sono annotati anche i nomi dei responsabili delle riprese.

Per comprendere pienamente l'importanza della documentazione cartacea all'interno di un archivio audiovisivo è sicuramente calzante un esempio. Il gruppo di 53 *Giornale Luce* prodotti a Venezia nel periodo della Repubblica Sociale Italiana, tra l'ottobre 1943 e il marzo 1945, è andato perduto, mentre altri numeri risultano lacunosi, incompleti, privi di colonna sonora e danneggiati. Per fortuna di questo gruppo di film si è miracolosamente salvato il materiale di repertorio, denominato *Repertorio Luce Venezia*⁴⁵, ovvero i tagli e i doppi del girato. Insieme ad esso, si sono conservati i testi dei parlati dei cinegiornali. Grazie a una collazione attenta tra quanto descritto nel testo dei parlati delle edizioni finite, andate perdute, e la visione degli spezzoni muti non finiti, è stato dunque possibile attribuire quasi tutti i tagli e gli scarti ai rispettivi numeri finiti.

Per quanto riguarda il patrimonio della *Incom*⁴⁶, il Luce, insieme al materiale audiovisivo, ha acquisito anche alcuni strumenti di corredo coevi, quali i testi del commento degli *speaker*, vari soggettari, rubriche alfabetiche organizzate per argomento o per nomi di personaggi, un catalogo delle edizioni dei cinegiornali della *Incom* distribuite in Argentina e inoltre dei volumi manoscritti in cui i responsabili dei magazzini della ex testata avevano riportato un sistema di classificazione per il recupero del materiale di scarto. In questi volumi, partendo da una sorta di dizionario degli argomenti⁴⁷, sono stati documentati tutti gli spezzoni del cosiddetto *Repertorio Incom*, ossia i tagli e i doppi, con notizie anagrafiche (titoli assegnati, numero di bidone, metri di pellicola, numero di rullo, tipo di pellicola) e di contenuto, corredate da una sorta di scaletta per ogni spezzone, con sintetiche descrizioni delle immagini. Verifiche e controlli effettuati in seguito, per documentare gli spezzoni nella banca dati multimediale, hanno consentito di rilevare numerose imprecisioni, con successivi rimaneggiamenti del materiale. Ciò non toglie che tali documenti cartacei siano preziosi per l'identificazione dei non finiti e per ricostruire il metodo di organizzazione del materiale d'archivio da parte della società, al fine del loro recupero e uso. Sarebbe opportuno intraprendere una descrizione anche di questi documenti cartacei nella banca dati, legandoli ai corrispettivi documenti audiovisivi.

Altra interessante documentazione è costituita dalle raccolte di visti censura e nulla osta rilasciati dall'autorità governativa di volta in volta competente, riguardante la maggior parte delle testate cinematografiche. Dei cinegiornali *Settimanale Ciac*, *Europeo Ciac*, *Caleidoscopio Ciac*, *Cinesport*, *Mondo Libero*, *Cronache del mondo*, *Radar* al Luce sono custoditi anche i testi degli *speaker*, sebbene un po' lacunosi. Su questi documenti generalmente sono riportate notizie inerenti la testata, il numero del cinegiornale, i titoli degli avvenimenti e altri dati tecnici (lunghezza della pellicola, colore o meno, colonna sonora o meno, etc.).

Per quanto riguarda i documentari, il Luce conserva alcune copie del più antico catalogo realizzato a stampa dall'Istituto Nazionale Luce, che risale al 1937, il *Catalogo Generale*

⁴³ La località segnalata in genere è quella della sede delle lavorazioni delle pellicole, una volta ultimate le riprese.

⁴⁴ Allora si chiamavano "avvenimenti". In seguito, con l'avvento dei telegiornali, si è diffuso il termine di "servizi".

⁴⁵ Il cosiddetto *Repertorio Luce Venezia*, sopravvissuto alle vicende successive alla liberazione di Venezia nel 1945 e al trasferimento dell'Istituto Nazionale Luce, con tutte le sue strutture, dal Nord Italia nuovamente a Roma, è una vera miniera per la ricostruzione di quei numeri dei cinegiornali della Rsi andati perduti, perché comprende spezzoni di girati, a volte montati, che si riferiscono ad avvenimenti poi non più completamente editati, alcuni dei quali, quindi, assolutamente inediti. La collazione tra tutti i materiali presenti al Luce, cartacei, non finiti, finiti, fotografici, riguardanti la documentazione del periodo della Rsi è stata in parte da me realizzata. Bisognerebbe però ultimarla, scandagliando anche i materiali fotografici, il cui riordino è iniziato da un anno circa.

⁴⁶ L'archivio fotocinematografico della *Incom* è stato acquisito dall'Istituto Luce alla fine degli anni sessanta.

⁴⁷ L'elenco degli argomenti, in ordine alfabetico, è riportato in cinque rubriche dattiloscritte dove, sotto ogni tema, sono raggruppati gli avvenimenti che lo trattano e il numero del cinegiornale che li comprende.

dei Soggetti Cinematografici. Nell'introduzione di Paulucci de Calboli, allora Presidente dell'Istituto⁴⁸ si legge:

«Questo catalogo generale comprende tutti i soggetti cinematografici che l'Istituto Nazionale LUCE ha prodotto, o divulgato in Italia, dal tempo della sua fondazione fino a questi giorni. Esso rappresenta quindi una concreta e specificata rassegna (sebbene parziale, restandone fuori i "giornali") dell'opera compiuta, in più di dodici anni di vita del nostro Ente, nei campi della documentazione nazionale, della propaganda politica e della diffusione della cultura»⁴⁹.

Si tratta di uno strumento, oltre che di una fonte storica, veramente prezioso, dove i soggetti sono stati suddivisi in diverse categorie o aree tematiche che rispecchiavano il vasto raggio di intervento e di utilizzo della cinematografia da parte del regime in ogni campo della vita dello Stato: una vera e propria mappa della rappresentazione dell'organizzazione della vita sociale, militare, diplomatica, economica, culturale, educativa, scientifica, ricreativa, industriale, assistenziale del paese dalle origini del fascismo fino al momento del suo massimo consenso, dopo la proclamazione dell'impero. Quasi ogni soggetto è stato classificato con un numero di inventario, il titolo, gli argomenti principali trattati (con un vero e proprio regesto, o abstract), la data, alcune notizie tecniche (metraggio, sonoro-muto, colore-b/n). Oltre all'indice generale, il *Catalogo Storico* è corredato di un indice delle persone, un indice dei luoghi e un indice dei soggetti.

In archivio è inoltre conservato un enorme volume manoscritto in bella calligrafia, dei primissimi anni trenta. Si tratta di una rubrica dove sono stati trascritti tutti i titoli dei *Giornale Luce* muti realizzati dal 1927 al 1931. Per la precisione, le date estreme vanno dal giugno 1927 - dove in più pagine sono riportati gli avvenimenti che documentano le tappe dell'impresa di volo del generale De Pinedo in America - al 25 dicembre 1931. I dati anagrafici sono stati riportati sotto cinque voci: il titolo del soggetto, la data, l'edizione, il numero del giornale in cui l'avvenimento è stato inserito, la lunghezza della pellicola, il numero delle didascalie che compaiono in ogni singolo avvenimento. La rubrica è inoltre organizzata in ordine alfabetico per località di documentazione dell'avvenimento e, all'interno di questo, in ordine cronologico. Altro criterio seguito è stato l'uso differenziato dell'inchiostro rosso o nero per distinguere le produzioni dell'Istituto Nazionale Luce (nero) da quelle di tutte le altre società cinematografiche estere (rosso). Si tratta di un documento prezioso perché i *Giornale Luce* muti dei primi anni sono ormai perduti. I titoli documentati in questo volume, con altri dati, possono quindi fornire se non altro le informazioni sugli avvenimenti ripresi.

In archivio sono inoltre conservati fogli con elenchi manoscritti e rubriche, documentazione varia, molto frammentaria, di vari periodi. È molto interessante un inventario manoscritto ripartito nelle prime pagine in cinque fincature, successivamente in quattro, nelle quali sono registrati, in ordine cronologico, dal gennaio 1941 al dicembre 1943, il numero del soggetto, la località dell'avvenimento e il titolo, il nome dell'operatore, l'inserzione (il numero del cinegiornale dove l'avvenimento è stato inserito) e l'uscita dei residui. Tra i titoli degli avvenimenti ripresi, quindi, risultano anche quelli mai inseriti in un *Giornale Luce*, probabilmente scartati e dei quali si è persa purtroppo ogni traccia. Anche una fonte di questo tipo potrebbe essere legata agli altri documenti filmici e schedata nel medesimo sistema informativo.

Per quanto riguarda l'archivio cartaceo amministrativo storico dell'Istituto Luce, sembra che la maggior parte della documentazione sia andata dispersa in seguito ai diversi cambiamenti di sede, oltre che istituzionali e politici.

⁴⁸ L'archivio privato del marchese Giacomo Paulucci de Calboli è stato depositato presso l'Archivio di Stato di Forlì, città natale dell'ex presidente dell'Istituto Nazionale Luce.

⁴⁹ Istituto Nazionale Luce, *Catalogo Generale dei Soggetti Cinematografici*, Roma 1937.

È però interessante a tale proposito la testimonianza di Ernesto G. Laura circa una lettera che il Presidente dell'Istituto Luce nel 1944, Nino D'Arma, spedì a Vittorio Abbati⁵⁰. Scrive il Laura: «La lettera dell'inizio del '44 di D'Arma ad Abbati, [...], è stata da me rinvenuta e letta nel 1972 in un armadio dimenticato nella vecchia sede del Luce a piazza Cinecittà dove trovai intatto l'intero archivio epistolare del periodo R.S.I. a Venezia. Quando nel 1996 in occasione del presente studio ho cercato di rintracciare quell'archivio (nel frattempo l'Istituto ha traslocato dalla vecchia sede) nessuno ha mostrato di saperne più nulla. [...]»⁵¹.

Pochi anni fa sono stati per esempio rinvenuti, in alcuni scatoloni, risalenti all'ultimo trasloco dell'Istituto avvenuto negli anni settanta dalla sede del Quadraro a Cinecittà, alcuni volumi dei *Verballi dei Consigli di Amministrazione* del Luce, del *Consiglio Direttivo*, del *Consiglio Superiore*, dagli anni venti agli anni sessanta. Con essi si trovavano anche un registro di *Deliberazioni e Determinazioni del Commissario Straordinario Ezio Maria Gray* del 1933⁵², i *Verballi del Comitato del Personale* dal 1941 al 1943, interrotti per un anno e mezzo e ripresi dal gennaio 1945 all'aprile 1946; un registro di *Delibere* del 1944-1945; libri di firme delle presenze dei consiglieri e dei sindaci del Consiglio di Amministrazione dell'Istituto; i *Verballi e Atti del Comitato di Vigilanza* del 1948; *Verballi del Collegio dei Revisori*, dal 1950 al 1958; registri delle *Deliberazioni del Commissario Fattorossi* dal 1951 al 1954⁵³.

Il recupero e l'integrazione dei materiali cartacei e di altra documentazione storica eventualmente conservata presso l'Istituto Luce o in altre sedi⁵⁴, sarebbe un'operazione

⁵⁰ Vittorio Abbati fu l'operatore cinematografico del Luce che, oltre a essere stato il principale addetto alle riprese ravvicinate di Benito Mussolini, fu anche colui che girò le immagini della fucilazione, l'11 gennaio 1944 dopo il processo di Verona, di Galeazzo Ciano e degli altri gerarchi fascisti

⁵¹ E.G.LAURA, *Le stagioni dell'aquila* cit., p. 232, nota 277.

⁵² Questa documentazione, tra l'altro, potrebbe essere molto interessante per capire la politica di epurazione attuata dal gerarca fascista Ezio Maria Gray, commissario straordinario dell'Istituto Nazionale Luce, dopo la rimozione dall'incarico di Alessandro Sardi, «caduto in disgrazia», la cui gestione precedente fu accusata di «amministrazione facile, di spese a vanvera, di assunzioni esagerate», di forte disavanzo patrimoniale, nonché di «gravi deficienze negli impianti e nei mezzi di produzione, generalmente scarsi, mal tenuti e consumati», cfr. E.G.LAURA, *Le stagioni dell'aquila* cit., pp. 77-78. Per quanto riguarda la storia dell'Istituto Luce, un'interessante situazione emerge dalla lettura di questi verbali: ancor prima della fine della guerra, a Roma, subito dopo la Liberazione, molte persone che avevano lavorato per il Luce prima del suo trasferimento nel Nord Italia, e che non avevano seguito le sorti dell'ente durante la Rsi, cercarono di rifondare l'Istituto con l'obiettivo di «liquidare il passato e ricominciare da zero». Venne infatti nominato un Commissario straordinario, nella persona del «dr. Calvino», per la gestione del nuovo Istituto Luce nella sede romana, contemporaneamente all'ente che continuava ad operare a Venezia, dal 27 luglio 1944 al 4 ottobre 1944. Emerge dunque il sorprendente dato che a Roma, dopo la Liberazione, si iniziò subito a lavorare per la ricostituzione del Luce (sebbene non risulta che produsse nulla) e che la nuova struttura fu operativa per quasi un intero anno contemporaneamente all'organismo della Rsi nel Nord del nostro paese. Si tratta quindi di una storia dell'Istituto ancora tutta da scrivere, per quanto riguarda questo periodo, ed essa emerge proprio dalla lettura dei *Verballi del Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Nazionale Luce per gli anni 1944-1945*. Probabilmente E.G.LAURA, quando ha scritto la sua storia del Luce, citata, non era a conoscenza dell'esistenza di questa documentazione cartacea.

⁵³ Sono venuta a conoscenza di tale documentazione quando essa era stata da poco recuperata, nel 1998, grazie alla disponibilità del direttore dell'Archivio fotocinematografico del Luce Edoardo Ceccuti, della responsabile della Mediateca Francesca Massaro, e della responsabile delle lavorazioni della pellicola, Francesca Cecchin, all'epoca della stesura della mia tesi di specializzazione in archivistica generale, cit.

⁵⁴ Per quanto riguarda il periodo del regime fascista sarebbe opportuno consultare presso l'Archivio Centrale dello Stato le carte della Segreteria particolare del duce. Ricordiamo infatti che nel 1926 l'Istituto Luce passò alle dirette dipendenze del capo del governo, ovvero di Mussolini. Si potrebbero inoltre consultare i fondi relativi all'Opera Nazionale Combattenti, che inizialmente fu tra i maggiori azionisti del Luce. Sarebbe auspicabile una ricerca per verificare l'esistenza di archivi privati di personaggi che hanno ricoperto incarichi di responsabilità presso l'Istituto. All'archivio privato di Giacomo Paulucci de Calboli, depositato a Forlì, abbiamo già accennato. Presso la Biblioteca della Cineteca Nazionale a Roma è consultabile il fondo Luigi Freddi, Direttore Generale della Cinematografia durante il regime fascista e promotore della nascita del Centro Sperimentale di Cinematografia e di Cinecittà negli anni trenta. Per quanto riguarda il dopoguerra, numerosa documentazione potrebbe essere reperibile presso i fondi versati o da versare all'Archivio Centrale dello Stato da parte del Ministero del turismo e dello spettacolo, mentre altri documenti potrebbero essere reperibili presso l'archivio della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Dalla fine degli anni quaranta, la Presidenza del consiglio iniziò ad erogare contributi annuali all'istituto per la

fondamentale per una migliore valorizzazione del riordino in corso di tutta la documentazione audiovisiva e fotografica custodita dall'azienda, mettendola in relazione con i documenti cartacei e contestualizzandola storicamente. Tale lavoro, tra l'altro, consentirebbe di incrementare ulteriormente il profilo scientifico delle attività culturali, di ricerca e valorizzazione del patrimonio storico del Luce. In questo ambito esistono alcuni esempi di imprese che hanno riordinato, o stanno riordinando, con una metodologia rigorosa dal punto di vista storico-scientifico, i propri archivi, con l'obiettivo di integrare tutte le diverse fonti possedute. Solo per fare un esempio, Giovanni De Luna ha sottolineato come le operazioni di schedatura del materiale audiovisivo abbiano consentito di cogliere «al massimo le potenzialità conoscitive racchiuse in un archivio 'integrato' come quello della Cinzano. La possibilità di incrociare i documenti audiovisivi con tutti gli altri complessi documentari aziendali ha suggerito una particolare strategia di archiviazione, con la decisione di collocare all'interno della sezione audiovisiva tutti i documenti cartacei necessari alla contestualizzazione e alla comprensione filologica dei filmati: in un'unica unità archivistica sono così confluiti, ad esempio, non solo gli spot pubblicitari per reclamizzare il Cinzano soda girati da Rita Pavone tra il 1966 e il 1968, ma anche tutti i contratti relativi alla loro produzione, i carteggi, le procure, gli altri atti amministrativi, una cartella di ritagli stampa con gli articoli sull'argomento. [...] In quest'ottica i filmati sono stati considerati come prodotti posti alla confluenza di vari percorsi di elaborazione e di preparazione, fulcro di un complesso reticolo di relazioni, investimenti economici e intellettuali, apporti creativi: per una volta è possibile conoscere 'il contesto' non solo attraverso la lettura contenutistica del testo audiovisivo ma giovandosi anche del supporto di una documentazione scritta tanto imponente quanto 'mirata' grazie a uno stretto vincolo di connessione tematica»⁵⁵ e, aggiungiamo noi, a un vincolo archivistico.

produzione di film di documentazione, di carattere soprattutto tecnico-scientifico, economico e industriale. Il Luce nel frattempo aveva smesso di produrre cinegiornali, non produceva ancora film di *fiction*, tranne pochi esempi - quattro in tutto, già citati -, per realizzare solo documentari. Dal 1957 la Presidenza del Consiglio commissionerà quasi esclusivamente all'Istituto Nazionale Luce i propri documentari. Su tali tematiche si consulti M.A. FRABOTTA, *Il Governo filma l'Italia*, Roma 2002.

⁵⁵ Cfr. G. DE LUNA, *Spot televisivi e memoria collettiva: l'esempio dell'archivio Cinzano*, in *L'occhio e l'orecchio dello storico*, Firenze 1993, p. 146.