



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



OGGETTI

## PER UNA STORIA INDUSTRIALE DEL CINEMA D'IMPRESA. I FONDI DELLE CASE SPECIALIZZATE NEGLI ARCHIVI ECONOMICO-TERRITORIALI

*Simone Dotto (Università degli Studi di Udine)*

FOR AN INDUSTRIAL HISTORY OF CORPORATE CINEMA. THE ARCHIVAL FUNDS OF  
SPECIALIZED FILM COMPANIES IN ECONOMIC-TERRITORIAL ARCHIVES

*The essay ponders on the status of industrial cinema as a portion of film heritage “para-sited” and “multi-sited” across different historiographical traditions and archival institutions. First it deals with the trajectories through which different social actors contributed to the patrimonialization of industrial cinema by acknowledging its relevance either for the “industrial history through film or for film history through industry”. Second, it explores a different avenue of investigation towards the “industrial history of industrial cinema” by exploring the archival funds of production companies (Elettra Film and Gamma Film) preserved by economic territorial institutions such as the Ansaldo archive in Genoa and the MUSIL in Brescia.*

### KEYWORDS

Industrial film; Sponsored cinema; MUSIL Brescia; Ansaldo archive

### DOI

10.54103/2532-2486/29743

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

### I. INTRODUZIONE

Nel giugno 1962, a Bologna, un incontro intitolato *Cinema italiano e civiltà industriale* mise a confronto i vertici di ANICA e Confindustria per avviare un dialogo che superasse incomprensioni e pregiudizi reciproci. In quell'occasione il presidente dell'ANICA Eitel Monaco rivendicò la piena appartenenza dei produttori cinematografici all'associazione imprenditoriale e il loro ruolo nel rilanciare l'economia nazionale nel secondo dopoguerra. Da parte loro, gli industriali sembrarono invece preoccuparsi soprattutto della cattiva pubblicità fatta alla categoria da alcuni titoli di grande riscontro. «L'industria in generale – lamentò Vittorio Borasio – è stata vista [dal cinema italiano] come qualcosa di nemico e l'industriale come avversario o come uomo del quale fossero da sottolineare i caratteri negativi, ignorando quelli positivi»<sup>1</sup>. Per la maggior parte dei dirigenti il cinema restava un mezzo capace di suscitare un grande impatto sull'opinione

<sup>1</sup> ANICA, 1964: 17.

pubblica, ma quasi mai a loro favore. L'esatto contrario di quel che avrebbero voluto portare al tavolo le case di produzione, che già da qualche anno a quella parte avevano moltiplicato sforzi e collaborazioni per tendere una mano al capitalismo industriale. Come sintetizzò il documentarista Romolo Marcellini: «Bisogna che l'industria si renda conto che il cinema è un potente mezzo di propaganda e che, inoltre, la sensibilità degli uomini del cinema potrà dimostrare che alcune ideologie alle quali in passato poteva credersi, sono oggi superate dal progresso tecnico»<sup>2</sup>.

Il rapporto tra cinema e industria è storicamente cadenzato da profonde incomprensioni e momenti di riavvicinamento. Il bisogno di capitali del primo e la necessità di costruirsi un'immagine della seconda hanno contribuito a rendere il cinema d'impresa un interessante campo di tensioni e sinergie che caratterizzano tanto il suo passato di mezzo di comunicazione aziendale quanto il suo presente di risorsa archivistica. Questo saggio vuole offrire una riflessione sulla condizione del cinema industriale come bene storico-culturale "spurio", all'intersezione fra diverse tradizioni storiografiche e diverse politiche d'acquisizione di archivi e musei. Si prenderanno a prestito gli accorgimenti metodologici e terminologici già usati da studiosi come Yvonne Zimmermann e Patrick Vonderau in riferimento al cinema pubblicitario: dalla prima accoglieremo l'invito a un approccio "topologico", interessato cioè a identificare un oggetto di indagine per definizione instabile sulla base delle sue coordinate, cercando di capire "dov'è" piuttosto che chiederci "cos'è"<sup>3</sup>; dal secondo riprenderemo invece l'uso dei termini "para-situato" e "multi-situato", «to establish its trajectory across space as the actual object of research»<sup>4</sup>. A differenza degli autori citati – che fanno principalmente riferimento al contesto mediale nel quale i film vengono prodotti, distribuiti e consumati – nel nostro caso questa epistemica spaziale è utile per identificare l'oggetto "cinema d'impresa" in relazione al contesto archivistico-patrimoniale cui appartiene. Si guarderà alla sua condizione corrente come alla risultante di più traiettorie di "patrimonializzazione", a indicare «the historically situated projects and procedures that transform places, people, practices and artifacts into a heritage to be protected, exhibited and highlighted»<sup>5</sup>.

Poggiando sull'assunto che nessun bene patrimoniale è già dato ma viene retrospettivamente riconosciuto come tale da un processo storico-sociale che obbedisce alle egemonie discorsive del presente<sup>6</sup>, nella prima parte del saggio individueremo gli attori sociali che hanno guidato la riscoperta del cinema d'impresa da due prospettive speculari: quella portata avanti dagli storici economici e dalle istituzioni legate a Confindustria, che ne hanno voluto salvaguardare il valore di fonte documentale per la storia delle singole imprese, e quella del CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia), di critici e accademici che negli stessi materiali hanno visto invece un possibile complemento della storia del cinema italiano. Rispetto a questi due approcci, il paragrafo successivo propone una "terza via" interpretativa muovendo l'attenzione verso i fondi prodotti da società cinematografiche specializzate e ospitati da enti dediti alla preservazione

<sup>2</sup> ANICA, 1964: 48.

<sup>3</sup> Zimmermann, 2016.

<sup>4</sup> Vonderau, 2016: 13.

<sup>5</sup> Gillot; Maffi; Trémont, 2013: 3.

<sup>6</sup> Si vedano: Jeudy, 2001; Smith, 2006; Harvey, 2008.

e alla valorizzazione del patrimonio industriale. Guarderemo in particolare ai fondi Elettra Film e Roberto Gavioli conservati rispettivamente da un archivio industriale, quello della Fondazione Ansaldo di Genova, e da un sistema museale, quello del MUSIL (Museo dell'Industria e del Lavoro) di Brescia. Diversi per composizione e contestualizzazione, entrambi raccolgono il lascito di società (l'Elettra e la Gamma Film) attive a diverso titolo nel cinema industriale e che hanno realizzato pellicole al servizio di numerosi sponsor; entrambi possono essere considerati testimonianza storica di quella parte della cinematografia "specializzata" che operava all'infuori del circuito di sala e a stretto contatto con le organizzazioni lavorative. In un'ottica affine a quella degli studi culturali della produzione cine-televisiva<sup>7</sup> proporremo dunque una ricognizione esplorativa di questi fondi mettendoci sulle tracce di una storia industriale del cinema d'impresa. In altre parole, ci interrogheremo su come i materiali filmici ed extra-filmici acquisiti da enti economico-territoriali, soprattutto per documentare la storia d'industrializzazione relativa a una data area geografica, possano in realtà rivelare elementi d'interesse anche per ricostruire le pratiche, i processi, le tecnologie e la cultura produttiva che hanno contraddistinto l'attività delle stesse società cinematografiche che si ponevano al servizio delle imprese, il loro particolare modo di fare cinema "per conto terzi".

## II. L'INDUSTRIA ATTRAVERSO I FILM O I FILM ATTRAVERSO L'INDUSTRIA: DUE TRAIETTORIE DI PATRIMONIALIZZAZIONE

Se esiste un momento decisivo in cui il cinema industriale italiano acquisisce lo status di bene patrimoniale, questo va individuato al volgere del secolo. Fra la fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila matura, infatti, un processo di legittimazione che investe due versanti principali: l'uno interno al mondo delle imprese e agli studi economici, l'altro legato alla storiografia del cinema e ai suoi enti e soggetti promotori. Sul primo fronte fa fede la nascita dell'Archivio del cinema industriale e della comunicazione d'impresa di Castellanza (Varese), fondato nel 1998 su iniziativa congiunta di Confindustria e dell'Università LIUC Carlo Cattaneo. La missione statutaria di costruire «una memoria storica viva dell'industria italiana»<sup>8</sup> capitalizza quanto già realizzato da Confindustria nella promozione della cinematografia industriale fin da metà Novecento. Non solo le 1500 pellicole del nucleo originario provengono dalla Cineteca confederale, ma anche l'ambizione di stilare il Censimento del cinema industriale di tutti i titoli prodotti in Italia durante il ventesimo secolo estende un'opera già avviata fin dal 1955<sup>9</sup> con le edizioni del *Repertorio del film industriale*. Laddove però la Cineteca confederale, i repertori e altri eventi come la Rassegna nazionale del

<sup>7</sup> Mayer; Banks; Caldwell, 2009; Szczepanik; Vonderau, 2013.

<sup>8</sup> "Origini. La nascita dell'Archivio", *Cinemaindustriale.liuc.it*, <http://cinemaindustriale.liuc.it/index.php/ar-le-nostre-origini> (ultima consultazione 20 dicembre 2025)

<sup>9</sup> La prima edizione del repertorio consultabile data al 1959 con il titolo *Repertorio di films editi da aziende e associazioni Industriali*. Tuttavia, nell'introduzione si fa riferimento a un precedente del 1955 composto da soli 300 film, probabilmente distribuito in maniera informale fra gli associati di Confindustria. Il censimento del cinema industriale promosso dall'archivio di Castellanza risulta al momento non consultabile: <http://cinemaindustriale.liuc.it/index.php/censimento-cinema-industriale> (ultimo accesso 20 dicembre 2025)

film industriale<sup>10</sup> miravano soprattutto a massimizzare la diffusione dei film per canali interni, con l'archivio prevale un'urgenza preservativa: resi obsoleti dal consolidarsi della televisione commerciale, i film industriali vengono riconosciuti meritevoli di cura per la deperibilità dei loro supporti e di attenzione per il loro valore documentale. Nel farsi carico degli oneri per il loro recupero, l'archivio di Castellanza riconosce come prioritarie la fruizione e la valorizzazione, preoccupandosi soprattutto di sistematizzare l'accesso a un patrimonio che resterà fisicamente collocato in siti diversi.

Più archivisticamente ortodossa è la logica che ha dominato il secondo fronte di legittimazione del cinema industriale. L'Archivio nazionale cinema impresa viene inaugurato tra il 2005 e il 2006 a Ivrea (Torino) dal CSC come sede dislocata della Cineteca nazionale, ed è a tutti gli effetti un luogo di raccolta e collezione sistematica di pellicole. Al nucleo originario, depositato dalla Montecatini-Edison già negli anni Novanta, si sono aggiunti i lasciti delle unità cinematografiche aziendali di alcuni fra i maggiori gruppi nazionali, fino ad arrivare alle attuali 85.000 pellicole conservate nei depositi sotterranei delle strutture dell'ex asilo Olivetti<sup>11</sup>. La paternità dell'iniziativa va attribuita allo storico e critico Sergio Toffetti che, da ex conservatore della Cineteca nazionale e primo direttore di questo archivio, vorrà farne «una cineteca [...] per affrontare compiti di conservazione, restauro e contestualizzazione complessiva dei materiali filmici»<sup>12</sup>. Ai cortometraggi finanziati dai gruppi industriali vengono dunque estese le stesse cure e attenzioni tradizionalmente dedicate ai *corpora* della cinematografia cosiddetta "maggiore".

Poli di una geografia istituzionale che abbiamo tratteggiato soltanto per sommi capi, gli archivi di Castellanza e Ivrea rappresentano i risultati concreti raggiunti a valle di traiettorie di patrimonializzazione più complesse – o, parafrasando Laurajane Smith, le conseguenze materiali di costruzioni discorsive<sup>13</sup>. Nell'ambito della storia economica e degli ambienti confindustriali, l'attribuzione di qualsiasi rilevanza alla documentazione prodotta dalle imprese segue la campagna di sensibilizzazione avviata da una manciata di studiosi fin dai tardi anni Settanta, anche su sollecitazione dell'allora nascente disciplina della *business history*. Soltanto all'epoca, con la decentralizzazione di alcune delle funzioni per la salvaguardia del patrimonio dallo Stato agli enti regionali e comunali, e con il graduale ridelinearsi dello stesso panorama industriale italiano, comincia a prendere piede un'attenzione sistematica verso gli archivi d'impresa<sup>14</sup>. Studiosi e operatori coinvolti nella Commissione per gli studi dell'industria in seno al Comitato economico del CNR (1978) e poi nel Centro studi per la documentazione storica ed economica dell'impresa (1982) denunciano la mancanza di una formazione specifica del personale delle sovrintendenze e l'indifferenza che ancora regna sovrana fra la maggior parte dei manager<sup>15</sup>. Maturare consapevolezza dei trascorsi storici e creare un patrimonio di conoscenze trasversale alle diverse realtà aziendali, sostengono, serve a porre le fondamenta di una moderna cultura del lavoro. Questo riconoscimento di una dimensione culturale che ha

<sup>10</sup> Si veda Falchero, 2024.

<sup>11</sup> Cfr. Cortini, 2011a; Turci, 2016; Testa, 2019.

<sup>12</sup> Toffetti, 2007.

<sup>13</sup> Smith, 2006: 13.

<sup>14</sup> Per le informazioni riportate qui si vedano: Fanfani, 2009; Castronovo, 2011.

<sup>15</sup> Doria, 1983; Mori, 1983.

accompagnato l'industrializzazione italiana prepara il terreno, sia pure sul lungo periodo, anche alla riscoperta delle fonti filmiche. Come spiega Anna Maria Falchero, prima direttrice dell'archivio di Confindustria, fra tutte le componenti del patrimonio industriale esse costituiscono quella maggiormente a rischio, «un brutto anatrocchio»<sup>16</sup> facile vittima sacrificale delle riorganizzazioni degli spazi aziendali. A controbilanciare le difficoltà che accompagnano la loro conservazione c'è però il carattere immediato delle immagini «fondamentali per [...] dialogare non solo con il mondo della ricerca, ma anche con le imprese, con le istituzioni e con quanti vogliono occuparsi di comunicazione d'impresa»<sup>17</sup>. La riscoperta del patrimonio filmico non è dunque motivata soltanto dal suo valore documentario ma anche dalle potenzialità strategiche che può ancora offrire alla comunicazione e all'identità aziendale. Alle istanze storiografiche della *business history* si sovrappongono quindi gli orientamenti pragmatici della *corporate heritage*, indirizzati perlopiù al personale dirigente: le buone pratiche di gestione, valorizzazione e commercializzazione dei materiali storici vengono presentate come un «vantaggio competitivo»<sup>18</sup> per l'azienda, in grado di rafforzare l'identità visiva e di creare nuove occasioni di profitto. Da questo punto di vista è più facile capire perché le politiche dell'Archivio del cinema industriale e della comunicazione d'impresa insistano tanto sull'accesso alle pellicole di repertorio, promuovendone la rimessa in circolo e il riuso per la realizzazione di campagne pubblicitarie o di pubbliche relazioni. Questo tipo di patrimonializzazione del cinema d'impresa passa tanto dal pubblico interesse quanto dalla sua utilità privata, dalla promessa di trasformarla in una risorsa a disposizione della collettività, ma solo a patto che continui a servire gli interessi dei marchi titolari. La riscoperta dello stesso patrimonio da parte di studiosi ed esponenti della cultura cinematografica segue altre strategie discorsive, rivolte ad altri interlocutori. L'intuizione che porterà alla fondazione dell'archivio di Ivrea coincide, e per molti aspetti anticipa, un crescente interesse verso le fattispecie dello *sponsored, orphan e non-theatrical film* che in quegli stessi anni sta percorrendo l'intero panorama archivistico e accademico internazionale<sup>19</sup>. A differenza degli studi culturali di area anglofona, Sergio Toffetti cerca la legittimazione del cinema d'impresa attraverso un confronto diretto (e non di rado provocatorio) con una letteratura storico-critica rea di averlo a lungo trascurato. Per questo le sue osservazioni si basano su categorie tradizionalmente frequentate dal discorso critico, quali la pertinenza storica, la completezza filmografica, il valore estetico o la presenza autoriale. Come numerosi altri prima e dopo di lui, Toffetti evoca l'architetto de *La Sortie des usines Lumière* (1895) a riprova del fatto che i rapporti con la fabbrica quale oggetto di rappresentazione ed ente committente sono iscritti nel codice genetico del cinema, fin dalla sua nascita<sup>20</sup>. In altre occasioni si sofferma invece a rivalutare la fattura estetica di alcuni cortometraggi sponsorizzati, paragonabile a quella di ben più blasonati lungometraggi

<sup>16</sup> Falchero, 2008. Per una panoramica generale sulle fonti audiovisive sul lavoro industriale: Cortini, 2011b.

<sup>17</sup> Pozzi, 2007.

<sup>18</sup> Pozzi, 2016.

<sup>19</sup> Nello stesso periodo della fondazione dell'archivio di Ivrea usciranno contributi seminali quali Prelinger, 2006; Streible; Roepke; Mebold, 2007.

<sup>20</sup> Toffetti, 2003. Si vedano anche Bertozzi, 2000; Latini, 2016:15-19.

spettacolari<sup>21</sup>. L'elemento decisivo è però la presenza di nomi eccellenti della settima arte: quella che era soltanto «una leggenda, tra i *cinophile* [...] che per l'industria avessero lavorato un sacco di cineasti importanti»<sup>22</sup> trova fondamento proprio grazie all'opera di raccolta e preservazione dell'archivio di Ivrea, che custodisce oggi opere di Antonioni, Bertolucci, Blasetti, Olmi, Taviani, Zurlini ecc. La riscoperta dei titoli meno noti di importanti registi «apre dunque prospettive di completamento della storia del cinema italiano, dimostrando la circolarità creativa tra produzioni a soggetto e documentarismo industriale»<sup>23</sup>. Entro quest'ottica circolare vanno lette le iniziative di divulgazione e ricerca promosse dall'Archivio nazionale cinema impresa, spesso in collaborazione con fondazioni e centri studi aziendali – dalle edizioni home-video dei corti realizzati da Ermanno Olmi per l'unità della Edison Volta fino al restauro del documentario ENI *Le vie del petrolio* (1967) di Bernardo Bertolucci, presentato alla Mostra di Venezia nel 2007. È quindi anche attraverso una rediviva “politica degli autori” che le pellicole sponsorizzate dalle grandi aziende guadagnano l'ingresso nei maggiori teatri del cinema d'arte. Inoltre, nel ricordare a più riprese la massima di Luigi Chiarini per la quale il cinema è insieme arte e industria, il fondatore dell'archivio di Ivrea non si limita a suggerire il valore artistico di film girati su commissione aziendale, ma rivendica anche una continuità di operato con una personalità chiave per lo sviluppo di una cultura cinematografica nazionale<sup>24</sup>: l'annessione dei film industriale al patrimonio archivistico va intesa qui anche nei termini di una revisione ed estensione del canone.

Le due traiettorie che abbiamo ripercorso hanno contribuito a trasformare il cinema d'impresa da oggetto marginale a territorio conteso, “para-situato” rispetto ai patrimoni industriale e cinematografico e “multi-situato” presso istituzioni (cineteche pubbliche e privati, archivi d'impresa o musei aziendali) diverse per politiche d'acquisizione e missioni sociali. Una collocazione “anfibia” che tende implicitamente a favorire alcuni orizzonti di ricerca storica a dispetto di altri: i materiali raccolti a Ivrea e a Castellanza possono facilmente preparare il terreno a una ricostruzione storica delle politiche cinematografiche e comunicative di una determinata azienda o all'analisi del percorso di alcune personalità della settima arte fuori dalla cinematografia spettacolare. Gli approcci focalizzati a conoscere *l'industria attraverso i film* – che guardano, cioè, alle fonti filmiche come documenti per la ricostruzione storica dei processi economici e delle politiche d'immagine aziendali – si alternano a quelli interessati a conoscere *i film attraverso l'industria* – dove l'accento resta sull'opera filmica mentre la sponsorship industriale rappresenta una piattaforma economica capace di riconfigurare e integrare le traiettorie di registi, attori, sceneggiatori e maestranze.

<sup>21</sup> Toffetti, 2003. Per una critica a questo approccio estetico “idealista” si veda Bonifazio, 2014: 53.

<sup>22</sup> De Filippo, 2016: 39.

<sup>23</sup> Toffetti, 2016: 13.

<sup>24</sup> Si veda Venturini, 2016.

### III. L'INDUSTRIA DEL CINEMA D'IMPRESA: I FONDI ELETTRA FILM (ARCHIVIO ANSALDO) E ROBERTO GAVIOLI (MUSIL)<sup>25</sup>

Prima di esplorare quanto alcune componenti di quest'eredità cine-industriale avrebbero da offrire a un approccio interpretativo terzo rispetto a quelli già presenti, ci si conceda una breve digressione per chiarire cosa intendiamo quando parliamo di "industria del cinema d'impresa". Per quanto gli stessi materiali censiti e preservati dagli archivi di Castellanza e Ivrea datino già ai primi anni del Novecento i primi usi del mezzo da parte dei grandi gruppi aziendali (Fiat, Montecatini, Martini, Ansaldo ecc.)<sup>26</sup>, la fase decisiva per la crescita e l'istituzionalizzazione della cinematografia d'impresa cadrà solo nella seconda metà del secolo, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in un'Italia riscopertasi democrazia liberale sotto l'egida atlantica e avviata verso il miracolo economico<sup>27</sup>. Nel febbraio 1962, due anni prima dell'incontro con Confindustria citato in apertura, l'ANICA aveva infatti inaugurato un nuovo organismo di rappresentanza a sostituire o, meglio, a integrare l'Unione Nazionale Cinematografia a Formato Ridotto (UNCIFOR), già attiva da due decenni a quella parte. La nuova sigla titola Unione delle Cinematografie Specializzate (UNCS) e federa tutte le case di produzione che operano al di fuori dal mercato del lungometraggio spettacolare: accanto ai fabbricatori di pellicole e proiettori a 16 e 8mm figurano ora l'Associazione per il Cinema Didattico e Educativo (AICED) e tre "gruppi nazionali" di produttori di film animati, televisivi e, appunto, industriali<sup>28</sup>. Tale ripartizione non va intesa in senso esclusivo: non era raro, infatti, che una società entrata in un determinato gruppo finisse poi per trascinare anche negli altri per ampliare il proprio circolo d'affari. Più che delimitare un ambito di applicazione, la qualifica di "specializzato" fa da minimo comune denominatore a tutti i produttori che seguono filiere diverse da quella tradizionale, fuori da una giurisdizione legislativa strettamente cinematografica. Istituito la nuova Unione in un periodo nel quale il cinema godeva ancora di una centralità pressoché assoluta nel sistema dei media, l'ANICA sperava di estendere e sistematizzare la propria rappresentanza anche al "cinema fuori dai cinema", presidiando ogni spazio della vita sociale che potesse beneficiare di un proiettore e una pellicola a passo ridotto per trasformarlo in un mercato parallelo a quello dell'intrattenimento in sala. Un progetto espansionistico destinato a subire una battuta d'arresto già con il varo della legge 4 novembre 1965 n. 1213 (la "Legge Corona") che, pur enunciando l'importanza del cinema come "mezzo di comunicazione sociale", limiterà pesantemente gli spazi d'intervento per l'iniziativa privata<sup>29</sup>.

I registri delle ditte associate dell'UNCS costituiscono una preziosa fonte per recuperare i dati di centinaia di sigle, molte con un folto catalogo all'attivo, trascurate non solo dalle storie del cinema ma anche da certa letteratura sul film

<sup>25</sup> In merito alle informazioni riportate in questo paragrafo si ringraziano Pietro Repetto, responsabile della cineteca Fondazione Ansaldo, e René Capovin, direttore generale del MUSIL, per aver favorito l'accesso agli spazi e ai materiali.

<sup>26</sup> Si vedano Mosconi, 1991; Latini, 2016, 109-110.

<sup>27</sup> Mosconi, 1991: 63-64; relativamente a questo periodo Falchero 2024 parla di una «età dell'oro» del cinema industriale italiano.

<sup>28</sup> Facciamo riferimento qui a quanto appreso dalle documentazioni dell'archivio ANICA alla Cineteca di Oppido Lucano e del fondo "Leonardo Algardi" dell'Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino e ricostruito diffusamente in Dotto, 2023: 71-81.

<sup>29</sup> Dotto, 2023: 108-128.

industriale. Raramente, infatti, le trattazioni storiche compiono i dovuti distinguo fra quelle aziende che erano dotate di una propria sezione cinematografica e quelle che invece esternalizzavano il servizio a soggetti terzi<sup>30</sup>. È una differenza che può apparire irrilevante a chi è interessato a ricostruire la “visione” della tale compagnia per tramite del tale cineasta (o viceversa), ma che non fu di poco conto per gli esponenti della categoria, che anche attraverso il loro accreditamento come produttori vedevano riconosciuti i diritti alla titolarità dei film realizzati per conto terzi. Non a caso, la decisione del Gruppo nazionale produttori di film industriali interno all’UNCS di accettare come suoi componenti, oltre alle case produttrici indipendenti o uninominali, anche le sezioni cinematografiche dei grandi gruppi, non tardò a suscitare qualche discussione fra i fondatori<sup>31</sup>.

Quel che resta della produzione delle società specializzate impegnate (anche) nella cinematografia industriale è una componente infra-patrimoniale, para-situata alle due direttrici che abbiamo delineato sopra e, pertanto, multi-situata nel posseduto dei rispettivi istituti archivistico-museali. Se una parte consistente dei fondi documentali e filmici titolati alle singole ditte o personalità che fecero parte di quella storia è collocata presso alcune delle maggiori cineteche italiane<sup>32</sup>, un’altra si trova sparsa fra archivi e musei aziendali o economici territoriali. A quest’ultima categoria appartengono, per l’appunto, l’archivio della Fondazione Ansaldo di Genova e il MUSIL di Brescia, depositari rispettivamente dei fondi Elettra Film e Roberto Gavioli.

Sito di primaria importanza per gli sviluppi disciplinari della storia economica e industriale che abbiamo ripercorso nel paragrafo precedente, l’archivio Ansaldo ha acquisito tale notorietà come centro specializzato nella gestione della documentazione aziendale da arrivare a estendere le politiche di raccolta anche a quanto archiviato da altri soggetti societari, come Italsider o Finmare<sup>33</sup>. La sua cineteca, istituita nel 1987, segue una logica analoga e custodisce oggi 5299 pezzi ripartiti in 22 fondi tra cui quello dell’Elettra Film, acquisito nel 2006 grazie alla donazione di Giuseppe Meli, che della casa di produzione fu contitolare insieme al fratello Nunzio. Il fondo si compone di 192 pezzi su supporto pellicolare o magnetico suddivisi in dieci scatole a coprire un arco cronologico compreso tra il 1952 e il 1996, tra l’inizio dell’attività e la cessione a una casa editrice locale. La congruenza di tale *corpus* rispetto alla missione cinetecaria di «salvaguardare e valorizzare la documentazione filmica e audiovisiva relativa ai più diversi

<sup>30</sup> Cfr. Latini, 2016: 109-110.

<sup>31</sup> Le obiezioni rispetto a una possibile concorrenza interna vengono da Luigi Morglia, amministratore della Film Giada durante l’assemblea costitutiva del Gruppo nazionale produttori film industriali. Si veda Dotto, 2023: 73-74.

<sup>32</sup> Oltre alle documentazioni cartacee ANICA preservate a Torino e Oppido, segnaliamo qui il fondo Corona Cinematografica alla Cineteca di Bologna, i materiali filmici degli studi di animazione presenti alla Cineteca italiana e Museo interattivo del cinema di Milano, il fondo REIAC presso l’Archivio del movimento operaio e democratico di Roma e, ovviamente, l’Archivio nazionale cinema impresa di Ivrea per i fondi Recta, Filmmaster, Filippo Paolone.

<sup>33</sup> Doria, 2009: 55. Fu proprio l’archivio Ansaldo a ospitare nel 1982 uno dei convegni dirimenti per la patrimonializzazione della documentazione industriale, intitolato *Beni culturali, ricerca storica e impresa*.

aspetti della vita economica, sociale e culturale della Liguria»<sup>34</sup> è ben testimoniata dalla presenza di documentari quali *Un cantiere di quaranta chilometri* (1963) di Nunzio Meli, sui lavori nel porto di Genova, o *La capitale dell'acciaio* (1957) di Ugo Mantici, incentrato sullo stabilimento cittadino della Italsider. Lo stesso Meli ricordava il radicamento sul territorio in una memoria allegata alla scheda di acquisizione del fondo, senza lesinare riserve:

[...] l'attività di produzione cinematografica che, per nostra scelta, abbiamo voluto svolgere a Genova, scartando il più vantaggioso trasferimento a Milano, pensando di operare in un mercato "vergine". Valutazione che in seguito si è rivelata errata per la congenita pratica ligure, che, forse per un perverso quanto radicato sentimento di diffidenza, privilegia le attività "foreste" trascurando quanto esiste in loco.<sup>35</sup>

Al di là del tono risentito, l'accento alla scarsa ricettività di enti e imprese regionali serve a spiegare la scelta obbligata di aprire una succursale milanese per meglio intercettare le committenze aziendali. In questo, i film prodotti dalla Elettra per conto di compagnie nazionali come Olivetti e Montedison o multinazionali come IBM e British Petroleum sono probabilmente di minore interesse per la storia locale, ma suggeriscono la necessità delle case specializzate di differenziare le proprie produzioni. Una trasversalità programmatica che non si limita all'ambito geografico ma che eccede anche i confini del cinema industriale strettamente inteso. A riprova di quanto abbiamo già accennato rispetto alla porosità fra i vari settori interni all'UNCS, sempre Meli ricorda come la sua casa di produzione avesse iniziato come produttrice di film didattico-educativi per l'editore Paravia: «dal film didattico al film industriale, il passo è stato breve e naturale»<sup>36</sup>. Nei primi anni di attività dell'Elettra i due settori sono in effetti particolarmente vicini, sia per le crescenti esigenze di formazione professionale delle aziende sia perché il circuito del Centro nazionale dei sussidi audiovisivi, presidiato dal ministero dell'Istruzione, costituisce la maggiore opportunità di diffusione per le pellicole a passo ridotto finanziate dalle compagnie industriali. Gli stessi fratelli Meli sosterranno a più riprese l'opportunità di aprire il settore didattico-educativo alla sponsorship aziendale, magari con format appositi. La platea delle scuole dell'obbligo, sostengono, è composta da «centinaia di migliaia di spettatori, migliaia dei quali un domani andranno a ingrossare, con le loro specializzazioni conseguite nelle aule, le file dei complessi industriali. In pratica l'industria con i film non fa altro che seminare per un raccolto che tornerà inevitabilmente a lei»<sup>37</sup>. Questo invito non sottintende solo un tornaconto privato per l'Elettra e le altre società realizzatrici, ma auspica l'importazione di una pratica già piuttosto comune in ambito anglosassone: investire a lungo termine sul *soft power* del mezzo cinematografico per comin-

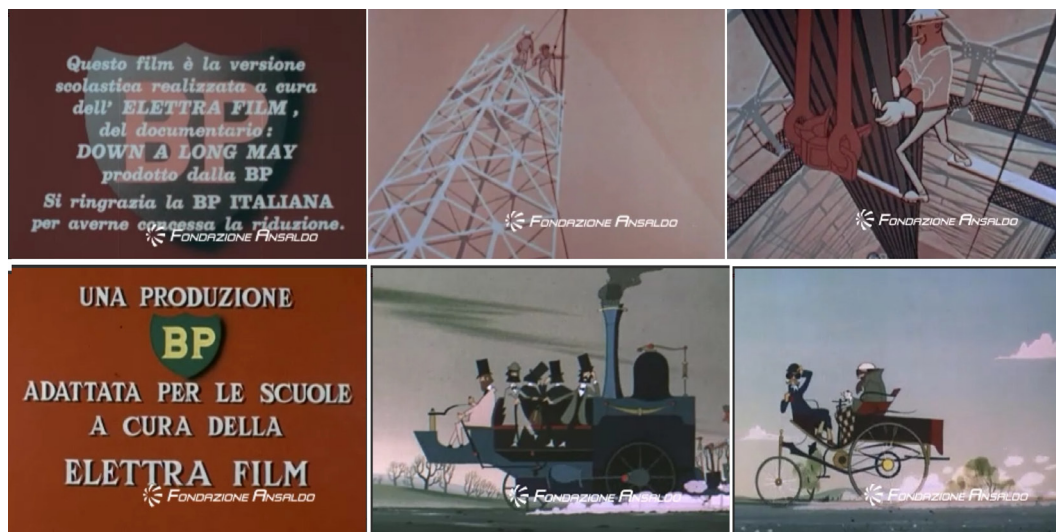
<sup>34</sup> "Struttura della cineteca", *Fondazioneansaldo.it*, [www.fondazioneansaldo.it/index.php/struttura-cineteca](http://www.fondazioneansaldo.it/index.php/struttura-cineteca) (ultima consultazione 20 dicembre 2025). Dal sito della cineteca è possibile consultare, previo ottenimento delle credenziali d'accesso, una selezione dei materiali digitalizzati dai diversi fondi.

<sup>35</sup> Giuseppe Meli, "Scheda Elettra Film" del 26/06/2009, allegata alla Scheda Acquisizione Fondi Documentari, fotografici, cimeli n. 169, 01/08/2006, Archivio Fondazione Ansaldo.

<sup>36</sup> Giuseppe Meli, "Scheda Elettra Film" del 26/06/2009, allegata alla Scheda Acquisizione Fondi Documentari, fotografici, cimeli n. 169, 01/08/2006, Archivio Fondazione Ansaldo.

<sup>37</sup> Alberti, 1962: 74.

Fig. 1 - Alcune sequenze dalle edizioni italiane dei film British Petroleum "Down a Long Way" ("La ricerca del petrolio", 1960) e "Moving Spirits" ("Come nacque l'automobile", 1957), entrambi a cura dell'Elettra Film. Per gentile concessione della Fondazione Ansaldo.



ciare a istruire la manodopera del futuro fin dai banchi di scuola. Fra i pezzi del fondo si trovano le copie in 16mm di alcuni "adattamenti" cine-scolastici dei film d'animazione della British Petroleum curati dalla stessa Elettra (fig. 1), quali *Down a Long Way* (*La ricerca del petrolio*, 1960) e *Moving Spirits* (*Come nacque l'automobile*, 1957). Se pellicole come queste poco aggiungono alla conoscenza dell'industrializzazione ligure o italiana, valgono però come testimonianze di un tentativo di infiltrazione da parte delle multinazionali nei circuiti cine-didattici, destinato a restare incompiuto anche per via delle riserve del ministero dell'Istruzione sul far circolare contenuti sponsorizzati nelle scuole<sup>38</sup>.

Come l'archivio della Fondazione Ansaldo, anche il MUSIL sorge su un territorio segnato da un profondo processo di industrializzazione. Nato dopo lunga gestazione negli anni Novanta per iniziativa della Fondazione Luigi Micheletti, il complesso museale si articola in un sistema diffuso sull'intero territorio del Bresciano, con una sede amministrativa nel capoluogo e tre poli espositivi disposti lungo le vie d'interesse dell'archeologia industriale. Accanto al Museo dell'Energia elettrica nell'ex centrale di Cedegolo in Val Camonica, e a quello del Ferro nella fucina di San Bartolomeo, esiste un terzo polo a Rodengo Saiano che espone in un magazzino visitabile un'ampia selezione degli oltre 2500 reperti e macchinari<sup>39</sup>. È in questi spazi che hanno trovato posto i materiali del fondo intitolato a Roberto Gavioli, anch'egli co-fondatore con il fratello Gino della Gamma Film, un'altra casa specializzata a gestione familiare, attiva dal 1951 al 1990 e assurta agli onori della letteratura accademica soprattutto per il suo contributo all'animazione cine-televisiva e ai noti corti pubblicitari trasmessi da *Carosello*<sup>40</sup>. La scelta di affidarsi a un museo industriale può essere attribuita, forse più ancora che a un principio di prossimità geografica, a una particolare

<sup>38</sup> Cfr. Ghezzi, 1967: 62-69. Sulle politiche cinematografiche della BP si vedano Russell; Foxon, 2021.

<sup>39</sup> "Le sedi", *Musilbrescia.it*, [www.musilbrescia.it/it/sedi](http://www.musilbrescia.it/it/sedi) (ultima consultazione 20 dicembre 2025)

<sup>40</sup> Ghirardato, 1991. Si segnala in questo la ricerca dottorale condotta da Martina Vita presso l'Università di Roma Tre sotto la supervisione del prof. Christian Uva, incentrata proprio sui materiali del fondo Gavioli: si veda Vita, 2024.



*Fig. 2 – Il banco per animazioni o titolatrice a 16mm e 35mm con truka ottica del fondo Roberto Gavioli, esposto presso la Fabbrica del cinema del MUSIL a Rodengo Saiano. Per gentile concessione della Fondazione Luigi Micheletti.*

predilezione del donatore per gli aspetti tecnologici e di processo che contraddistinguono la produzione cinematografica. Come Gavioli riferirà a Marcello Zane, storico locale e ricercatore presso la Fondazione Micheletti, «avevo forse la mania di conoscere il funzionamento di ogni macchina, tanto da cercare poi di costruirle in casa: approntavo i disegni tecnici, avevo una vera e propria officina in azienda, costruivamo gli stampi di precisione e abbiamo infine depositato ed ottenuto diversi brevetti»<sup>41</sup>. Coerentemente con le politiche d'acquisizione di un istituto che ragiona per filiere industriali, il lascito della Gamma Film si compone anche di questi apparati tecnici, ricostruiti sotto la supervisione dello stesso Gavioli. Al fianco di macchinari tipografici, agricoli e tessili figurano quindi anche una cinepresa a truka ottica con motorino per sincronizzazione di pellicola e colonna sonora a passo uno, e due titolatrici con cineprese, una delle quali dotata di truka aerea per la realizzazione di effetti speciali su disegno animato, interamente assemblate dai dipendenti della casa di produzione (*fig. 2*)<sup>42</sup>. A questo si aggiunga un corpus di 700.000 rodovetri – fogli d'acetato trasparenti ricalcati dal disegno originale per riprodurre i singoli fotogrammi di una sequenza animata – sottoposti a un intervento di preservazione nel quadro del progetto *Alle fonti della storia del cinema* condotto dal Museo in cooperazione con l'Università Ca' Foscari di Venezia (*fig. 3*)<sup>43</sup>.

Le strumentazioni e i materiali extra-filmici esposti a Rodengo Saiano sono rimanenze dei processi produttivi che si svolgevano quotidianamente a Cologno Monzese negli studi di Cinelandia. Sorti tra il 1962 e il 1964 come complesso di lavorazione a ciclo unico che consorziava gli studi Gamma con la succursale della Fono Roma e gli stabilimenti ICET-De Paolis, sono forse la rappresentazione più emblematica della crescita raggiunta dalla cinematografia milanese, grazie all'alta domanda di corti pubblicitari creata dalla televisione e alla disponibilità finanziaria delle imprese lombarde<sup>44</sup>. Per i quadri ANICA e per i componenti dell'UNCS si trattava della dimostrazione che anche il cinema fuori dai circuiti di sala poteva operare su una scala propriamente industriale. Questo ricordo della Gamma nel suo massimo fulgore, come un'organizzazione da 200 impiegati capace di industrializzare l'artigianato del disegno animato, informa anche la caratterizzazione promossa dal MUSIL, che insiste sulla dimensione della "fabbrica"<sup>45</sup>. La mostra permanente del polo di Rodengo Saiano, intitolata per l'appunto *La fabbrica del cinema* e allestita negli spazi antistanti al magazzino delle macchine, riserva ai Gavioli quasi uno spazio a sé, concentrando l'attenzione soprattutto sulle tavole raffiguranti i personaggi dei diversi "caroselli" e sui materiali originali appartenenti al progetto di lungometraggio *Buongiorno Italia*, su soggetto di Cesare Zavattini – poi interrotto e riconvertito nel mediometraggio *La lunga calza verde* (1961) diretto da Gavioli<sup>46</sup>. Soltanto sullo schermo della sala posta al termine del percor-

<sup>41</sup> Cit. Zane, 1998: 107.

<sup>42</sup> Reperti inventariati ai numeri 900, 835 e 838 nelle collezioni MUSIL, [www.musilbrescia.it/it/collezioni/inventario-musil.asp](http://www.musilbrescia.it/it/collezioni/inventario-musil.asp) (ultima consultazione 20 dicembre 2025).

<sup>43</sup> Cfr. Izzo et al., 2019.

<sup>44</sup> Porilli, 1962; si veda anche: De Berti, 1991.

<sup>45</sup> Fa fede il documentario prodotto dal museo *La fabbrica del sogno* (2014), di Roberta Borgonovo. L'esposizione permanente, su progetto di Peppino Ortoleva, comprende reperti da altri fondi e collezioni fotocinematografiche, come quelli dello storico cinestabilimento milanese dei F.lli Donato.

<sup>46</sup> Cfr. Uva, 2024.

Fig. 3 – Un esempio di rodovetro colorato per le produzioni animate Gamma dal fondo Roberto Gavioli, preservato nei magazzini del MUSIL a Rodengo Saiano. Per gentile concessione della Fondazione Luigi Micheletti.



so viene dato conto delle diverse tipologie di produzione toccate dalla Gamma lungo un'attività pluridecennale – compreso il film industriale, che dopo la chiusura di *Carosello* nel 1977 avrebbe rappresentato il principale filone di produzione<sup>47</sup>. Proprio i materiali filmici e audiovisivi costituiscono, a oggi, il corpus meno valorizzato del fondo: delle 3500 bobine e 1500 nastri ereditati dalla Gamma, mai inventariati, sono stati digitalizzati soltanto quelli su supporto magnetico, che provengono in parte a loro volta da precedenti riversamenti da pellicola<sup>48</sup>. I risultati della digitalizzazione sono consultabili esclusivamente dai terminali della sede amministrativa del MUSIL a Brescia e, in un campione ridotto, sulle pagine online della fondazione. Anche a fronte di un'accessibilità molto parziale, tuttavia, è possibile rilevare alcuni tratti particolarmente significativi dalla prospettiva della storia dell'industria: oltre ai periodici "salti di specializzazione" – già notati con il caso della Elettra e qui amplificati su ben più larga scala – si nota una ricorrente e quasi sistematica tendenza a documentare il proprio stesso lavoro. Accade con *Jack in the Box* (*Scatola a sorpresa*, 1963) di Cesare Ferrari, colorata cronaca di una giornata negli studi Gamma girata nei giorni dell'inaugurazione di Cinelandia, e il meno noto e più maturo *Vecchie e nuove immagini* (1983) di Roberto Gavioli, lunga riflessione sui cambiamenti tecnologici e di mercato che hanno interessato gli stessi operatori cinematografici impegnati nell'ambito specializzato. Due esempi, non poi così comuni, di film industriali sull'industria del cinema, dove è la stessa casa che produce il documentario a mettersi di fronte allo specchio per dare conto di sé e dei propri modi di operare.

<sup>47</sup> Zane, 1998: 33.

<sup>48</sup> La digitalizzazione è stata curata dagli stessi tecnici della Gamma Film nei laboratori al primo piano dell'edificio di Rodengo Saiano, al momento attrezzato unicamente per il riversamento da supporti video.

#### IV. CONCLUSIONI

Anche da una ricognizione esplorativa come quella di cui abbiamo dato conto in queste pagine è possibile ricavare qualche conoscenza aggiuntiva sulle parabole dell'Elettra e della Gamma Film e, per estensione, sulle condizioni di produzione del cinema d'impresa. Se osservati nel loro complesso, i *corpora* di film e video realizzati durante attività pluridecennali mostrano le modalità di riposizionamento all'interno di un mercato, quello del cinema specializzato, dai contorni virtualmente molto ampi ma sempre piuttosto incerti. La provenienza dei fratelli Meli dal cinema didattico e la fortunata frequentazione della pubblicità cine-televisiva da parte dei Gavioli testimoniano che la contiguità fra i diversi settori di specializzazione non è un mero principio istituzionale introdotto da un'organizzazione di categoria come l'UNCS né una modalità di comodo adottata a posteriori dagli studi accademici per indicare *ex negativo* tutto quel che non è cinema "maggiore": si tratta invece di un territorio che i produttori si ritrovavano a solcare in diverse direzioni, riconvertendosi ora per strategia (il tentativo di immettere i film industriali nel circuito scolastico da parte dell'Elettra) ora per contingenza (la necessità di ripensarsi della Gamma dopo la fine delle rubriche pubblicitarie sulle televisioni di Stato). Le variazioni di linea editoriale segnano le traiettorie attraverso le quali le due case di produzione hanno navigato i macro-processi di aggiornamento tecnologico e cambiamento mediale che avrebbero segnato la sorte del cinema industriale tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta. Emerge poi, in entrambi i casi, quell'istanza auto-rappresentativa e auto-riflessiva che è un elemento assai indagato dagli studi etnografici sulla produzione cinematografica ma che, nel momento in cui si cedono pellicole e macchinari immagazzinati lungo tutta la propria vita professionale, si arricchisce di un valore quasi testamentario: dalle note scritte di Jacopo Meli o dalla cura che Roberto Gavioli ha potuto dedicare alla sua stessa eredità mentre era ancora in vita riecheggiano antiche rivendicazioni e la volontà di consegnare alla pubblica memoria una determinata immagine del proprio operato, destinata inevitabilmente a influenzarne la patrimonializzazione.

Se alcuni di questi aspetti si impongono, almeno agli occhi dello studioso di cinema, a prescindere dall'interesse primario delle fondazioni Ansaldo e MUSIL per lo sviluppo e la trasformazione delle loro aree di riferimento, è vero che altri vengono invece favoriti proprio dal fatto che a farsene custodi sono stati due istituti dediti alla storia d'impresa e all'archeologia industriale. Perché il patrimonio del cinema d'impresa continui a parlare e, magari, a raccontare storie diverse da quelle che ha già raccontato, occorre forse che due sguardi già maturi – l'uno attento alla dimensione culturale dell'impresa, l'altro concentrato gli aspetti industriali della cultura cinematografica – arrivino a incrociarsi.

Tavola  
delle sigle

**AICED:** Associazione per il Cinema Didattico e Educativo  
**ANICA:** Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini.  
**CNR:** Consiglio Nazionale delle Ricerche  
**CSC:** Centro Sperimentale di Cinematografia  
**ENI:** Ente Nazionale Idrocarburi  
**IBM:** International Business Machines Corporation  
**ICET:** Industrie Cinematografiche e Teatrali  
**MUSIL:** Museo dell'Industria e del Lavoro  
**REIAC:** Realizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici  
**UNCIFOR:** Unione Nazionale Cinematografia a Formato Ridotto  
**UNCS:** Unione Nazionale delle Cinematografie Specializzate

Riferimenti  
bibliografici

- ANICA, 1964.** *Il cinema italiano e la civiltà industriale. Incontro cinema-industria. Bologna, 12 giugno 1964*, Tipografia Editrice Romana, Roma.
- Alberti, Walter. 1962.** *Il film industriale. Sotto gli auspici del Festival internazionale del film industriale e artigiano, del Comune di Monza*, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, Milano.
- Bertozzi, Marco. 2000.** *Il sudore immaginario. La rappresentazione del lavoro nelle vues Lumière*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Archivio del Movimento Operaio e Democratico, Roma 2000.
- Bonifazio, Paola. 2014.** *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto Press, Toronto/Boston/London.
- Castronovo, Valerio. 2011.** *Storia del presente e archivi d'impresa*, «Economia della Cultura», vol. 21, n. 3.
- Cortini, Letizia. 2011a.** *L'Archivio nazionale del cinema d'impresa di Ivrea*, «Economia della Cultura», vol. 21, n. 3.
- Cortini, Letizia. 2011b.** *Lavoro e industria nel cinema e nelle fonti audiovisive*, «Economia della Cultura», vol. 21, n. 3.
- De Berti, Raffaele. 1991.** *La produzione cinematografica a Milano e gli studi della ICET, 1945-1965*, «Comunicazioni Sociali», vol. 13, nn. 1-2.
- De Filippo, Alessandro. 2016.** *Per una speranza affamata. Il sogno industriale in Sicilia nei documentari dell'ENI*, Kaplan, Torino.
- Doria, Marco. 1983.** *Salvaguardia e valorizzazione degli archivi d'impresa*, «Quaderni storici», vol. 18, n. 2.
- Doria, Marco. 2009.** *Gli archivi dell'Ansaldo*, in Iginia Lopane (a cura di), *Archivi d'impresa. Stato dell'arte e controversie*, Atti del convegno (Spoleto, 2006), Capucci, Bari 2009.
- Dotto, Simone. 2023.** *Gli specialisti. Storia, politiche e istituzioni delle cinematografie specializzate in Italia*, Marsilio, Venezia.
- Falchero, Anna Maria. 2008.** *Cinema e industria. I documentari industriali*, «Trimestre - Storia, politica, società», vol. 41, nn. 3-4.

- Falchero, Anna Maria. 2024. *Movie and Industry in Italy The "Golden Age" of Italian Industrial Documentary (1950-1970)*, in Vinzenz Hediger, Florian Hoof, Yvonne Zimmermann (a cura di), *Films that Work Harder*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2024.
- Fanfani, Tommaso. 2009. *Gli archivi d'impresa. Lo stato dell'arte*, in Iginia Lopane (a cura di), *Archivi d'impresa. Stato dell'arte e controversie*, Atti del convegno (Spoleto, 2006), Capucci, Bari 2009.
- Ghezzi, Ettore. 1967. *Il tecnofilm. Sussidi audiovisivi e cinematografiche specializzate*, Mursia, Milano.
- Ghirardato, Camilla. 1991. *Il cinema d'animazione a Milano, 1945-1965*, «Comunicazioni Sociali», vol. 13, nn. 1-2.
- Gillot, Laurence; Maffi, Irene; Trémon, Anne-Christine. 2013. *"Heritage-scape" or "Heritage-scapes"? Critical Considerations on a Concept*, «Ethnologies», vol. 3, n. 2.
- Harvey, David C. 2008. *The History of Heritage*, in Brian Graham, Pete Howard (a cura di), *The Routledge Research Companion to Heritage and Identity*, Routledge, London 2008.
- Izzo, Francesca Caterina et al. 2019. *Elucidating the composition and the state of conservation of nitrocellulose-based animation cells by means of non-invasive and micro-destructive techniques*, «Journal of Cultural Heritage», n. 35.
- Jedy, Henry Pierre. 2001. *La machinerie patrimoniale*, Circé, Belval.
- Latini, Giulio. 2016. *Immagini mondo. Breve storia del cinema d'impresa*, Kappabit, Roma.
- Mayer, Vicki; Banks, Miranda Jay; Caldwell, John Thornton (eds.). 2009. *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, Routledge, New York/London.
- Mori, Giorgio. 1983. *Storiografia dell'industria e storiografia dell'impresa in Italia*, «Studi storici», vol. 24, nn. 1-2.
- Mosconi, Elena. 1991. *Il film industriale*, «Comunicazioni Sociali», vol. 13, nn. 1-2.
- Porilli, Luciano. 1962. *Il complesso cinematografico milanese Cinelandia*, «Note di tecnica cinematografica», vol. 1, n. 3.
- Pozzi, Daniele. 2007. *L'Archivio del cinema industriale e della comunicazione d'impresa di Castellanza*, «CulturaImpresa», vol. 2, n. 5.
- Pozzi, Daniele. 2016. *Heritage & Profits. La storia come vantaggio competitivo per l'impresa*, «LIUC Papers», vol. 300, n. 80.
- Prelinger, Rick. 2006. *The field guide to sponsored film*, National Film Preservation Foundation, San Francisco.
- Russell, Patrick; Foxon, Steven. 2021. *Shell-BP: a Dialogue*, in Marina Dahlquist, Patrick Vonderau (a cura di), *Petrocinema. Sponsored Film and the Oil Industry*, Bloomsbury, London 2021.
- Szczepanik, Peter, Vonderau, Patrick (eds.). 2013. *Inside European Production Culture*, Palgrave Macmillan, New York.
- Smith, Laurajane. 2006. *The Uses of Heritage*, Routledge, New York/London.
- Streible, Dan; Roepke, Martina; Mebold, Anne. 2007. *Introduction. Nontheatrical Film*, «Film History», vol. 16, n. 4.

- Testa, Elena. 2019.** *Archivio Nazionale Cinema Impresa. Un archivio tra fabbrica e società*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 19.
- Toffetti, Sergio. 2003.** *Un'industria che è anche un'arte*, in Alessandro Glorgio, Claudia Manselli (a cura di), *Cinemambiente 2003: VI Environmental Film Festival*, Associazione Cinemambiente, Torino.
- Toffetti, Sergio. 2007.** *Dalla Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma all'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa di Biella*, «CulturaImpresa», vol. 2, n. 5.
- Toffetti, Sergio. 2016.** *Tempi moderni*, in Alessandro De Filippo, 2016.
- Turci, Arianna. 2016.** *The Archivio Nazionale Cinema d'Impresa Collections. An Overview*, in Patrick Vonderau, Bo Florin, Nico De Klerk (eds.), *Films that Sell. Moving Pictures and Advertising*, British Film Institute, London.
- Uva, Christian. 2024.** *Il Risorgimento animato. La Lunga Calza verde di Gavioli*, «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema, immagini, idee», n. 52.
- Venturini, Simone. 2016.** *Nascita di una disciplina. Luigi Chiarini e la storia e critica del cinema*, in David Bruni, Massimo Locatelli, Antioco Floris, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.
- Vita, Martina. 2024.** *Carosello e poi tutti a letto. L'animazione in Italia fra pubblicità e boom economico*, «Imago. Studi di cinema e media», vol. 15, n. 29.
- Vonderau, Patrick. 2016.** *On Advertising's Relation to Moving Pictures*, in Patrick Vonderau, Bo Florin, Nico De Klerk (eds.), *Films that Sell. Moving Pictures and Advertising*, British Film Institute, London.
- Zane, Marcello. 1998.** *Scatola a sorpresa. La Gamma film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva in Italia dagli anni Cinquanta ad oggi*, Jacabook/Fondazione Micheletti, Milano.
- Zimmermann, Yvonne. 2016.** *Advertising and Film. A Topological Approach*, in Patrick Vonderau, Bo Florin, Nico De Klerk (eds.), *Films that Sell. Moving Pictures and Advertising*, British Film Institute, London.