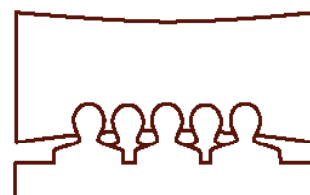


**IL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO
NEI MUSEI SCIENTIFICI, INDUSTRIALI
ED ETNOGRAFICI.
PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE,
MEMORIE**

**A CURA DI
MATTEO CITRINI, MARCO ROSSITTI
SIMONE VENTURINI**

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IX
NUMERO 15
2025



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



MEMORIE*

IL ROMANZO DI UN ARCHIVIO. ALLE ORIGINI DELL'ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA

*Sergio Toffetti (ex direttore e fondatore Archivio nazionale
cinema impresa - CSC)*

THE NOVEL OF AN ARCHIVE: THE ORIGINS OF THE ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA

This essay reconstructs the historical, institutional, and cultural processes that led to the foundation of the Archivio Nazionale Cinema Impresa in Ivrea. Emerging from the crisis of industrial film and the technological transition from celluloid to digital media, the archive developed as a specialized institution dedicated to preserving a vast and largely neglected audiovisual heritage. Through the acquisition of major corporate collections (Edison, ENI, Olivetti, Fiat) and the creation of restoration and digitization infrastructures, it redefined the boundaries between cinema, industry, and public memory.

KEYWORDS

Archivio Nazionale Cinema Impresa; Industrial cinema; Film archive; Audiovisual heritage

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

* LA SEZIONE "MEMORIE" NON È SOTTOPOSTA A PEER REVIEW

Alla fine degli anni Novanta, al mio arrivo in Cineteca nazionale, il cinema industriale era caduto nel dimenticatoio dopo una fase produttiva tumultuosa, accompagnata da un risveglio critico culminato nei festival organizzati da Confindustria fino agli anni Ottanta. Il periodo aureo di quello che negli anni Cinquanta viene definito "tecnofilm", tentando di delineare un sottogenere all'interno del documentario, coincide con i "trent'anni gloriosi": dalla fine della Seconda guerra mondiale alle crisi sociali, economiche, industriali e politiche che, partite negli anni Sessanta, diventano endemiche al sistema con la metà degli anni Settanta. È l'epoca classica delle sezioni-cinema aziendali: nel 1952 la Montecatini con Giovanni Cecchinato e le prime produzioni del CineFiat; nel 1953 la Carlo Erba con Mario Scolari; mentre all'Edisonvolta un giovane impiegato tecnico, animatore del dopolavoro teatrale, Ermanno Olmi, convince l'azienda a comprare una macchina da presa per documentare la costruzione delle dighe (*Sabbioni - Una*

diga a quota 2500)¹. Anche in committenza esterna la produzione cresce, come all'Olivetti che si appoggia alle milanesi Romor Film e Politechne Cinematografica. Ne derivano in genere "opere in cerca di uno spettatore", prodotte talvolta utilizzando i "Premi di qualità" per i cortometraggi, o piazzate a riempire la seconda serata televisiva². I circuiti distributivi dei film industriali nascono precari e così i loro dispositivi: istituti di cultura all'estero, convention aziendali, stand al Salone della tecnica di Torino o alla Fiera campionaria di Milano, *loop* nelle sedi di rappresentanza.

Nel 1957 è inaugurato a Monza il Festival del documentario industriale e artigiano e, tra le manifestazioni per celebrare il centenario dell'Unità d'Italia nell'esposizione torinese di Italia '61, rientra un Festival internazionale del film industriale, con tanto di catalogo: *Il cinema al servizio dell'industria*³. Confindustria porta il suo festival a Ferrara, Bergamo, Pordenone, ecc., accompagnandolo con pubblicazioni di buon livello per Franco Angeli: *Cinema industria*⁴, *Cinema industriale e società italiana* con prefazione di Olmi⁵, *Repertorio del Film Industriale*⁶, con centinaia di titoli schedati e una breve introduzione che rivendica con orgoglio: «555 documentari hanno avuto 3.993 proiezioni nei circuiti della Confindustria in Italia; 113 in altri Paesi»⁷. Sono spazi e occasioni di visione che si contraggono rapidamente per l'acuirsi dei conflitti sociali. Prendendo per buoni i numeri di Confindustria, va detto tuttavia che il "controcampo del lavoro", i film militanti realizzati da sindacati, partiti, gruppi extraparlamentari, non vantavano una diffusione minimamente comparabile. Con il passaggio dalla pellicola ai supporti magnetici le produzioni d'impresa perdono i contatti con il cinema, e nemmeno qualche tentativo di rilancio festivaliero riesce a riconnetterle con l'universo più ampio dell'"audiovisivo rivolto a un pubblico". Confindustria continuerà fino a oggi ad appoggiare manifestazioni, come, a partire dal 2022, il Premio Film Impresa dell'Associazione industriali di Roma e Frosinone. Tuttavia, le produzioni non evadono dai confini aziendali e anche un film d'autore tra docufiction e videoarte come *Il capo*⁸ (2010) di Yuri Ancarani, pur presentato a Venezia, lascia poche tracce tra le maglie dell'attenzione critica.

Nel 1998 Confindustria e l'Università LIUC di Castellanza fondano l'Archivio del cinema industriale e della comunicazione d'impresa, dislocando circa 1500 titoli (privilegiando i supporti magnetici) della cineteca di Confindustria, collezione alimentata dai film presentati ai vari festival⁹. Questo archivio si muove in un ambito accademico-industriale, senza attivare relazioni con il sistema cinetecario italiano. Nato in collaborazione con il Centro per la documentazione storica ed economica di Valerio Castronovo e affidato alla cura scientifica di Anna Fal-

¹ Tutti i film citati, salvo precise indicazioni, sono disponibili sul canale YouTube: www.youtube.com/@cinemaimpresatv

² Proiettati dagli esercenti negli intervalli tra un tempo e l'altro dei film per l'abbuono SIAE restano sostanzialmente sconosciuti.

³ Aa. Vv., 1959.

⁴ Aa. Vv., 1971.

⁵ Aa. Vv., 1972.

⁶ Aa. Vv., 1973.

⁷ Aa. Vv., 1973: 7. Sempre sul tema, cfr.: Toffetti, 2008a.

⁸ Parte della trilogia *The Malady of Iron* con *Piattaforma Luna* (2011) e *Da Vinci* (2012).

⁹ Nella sede romana di Confindustria resteranno centinaia di copie in pellicola, digitalizzate in anni successivi dall'archivio di Ivrea.

chero, l'archivio è concepito come supporto agli studi di storia dell'industria. In effetti, quando in Cineteca nazionale si comincia a ragionare su una struttura dedicata al cinema industriale, nessuno sospetta che in parte esista già.

Alla fine degli anni Novanta, sul fronte del cinema industriale di quella che era stata una produzione sterminata (festival, monografie critiche, corsi universitari, archivi, ecc.) restava memoria di titoli sparsi: qualche Olmi, *La via del petrolio* (1967) di Bernardo Bertolucci per l'ENI, più citato che visto per la difficile accessibilità dei materiali; l'eco senza dati precisi del CineFiat¹⁰; oltre a qualche preziosa scoperta d'archivio come *Sette canne un vestito* (1949) di Michelangelo Antonioni ritrovato dalla Cineteca del Friuli¹¹. In Cineteca nazionale – dove i fondi documentari ristagnano trascurati – a metà del 1999 una spinta viene dalla Edison, che vuole liberare due capannoni industriali pieni di pellicole con cui i punk «giocano a frisbee», come mi spiegò al nostro primo contatto telefonico Francesca Magliulo dell'archivio storico. In Cineteca ero vicedirettore con tutte le deleghe operative (conservazione, restauro, incremento delle collezioni, programmazione, personale) e, consultandomi col presidente Lino Micciché, incarico una nostra borsista milanese, Maria Silvia Fiengo, di realizzare un inventario e spedire a Roma circa 1500 bobine 16mm e 35mm. I film Edison, come sottoprodotto della fusione in Montedison del 1966, comprendevano infatti le produzioni Montecatini a partire dagli anni Venti. Un repertorio in cui Mariangela Michieletto e Irela Nuñez scopriranno nitrati di grande interesse, come *L'industria degli zolfi in Romagna e Marche* (1923-25)¹² e *L'industria degli esplosivi* (1923-25)¹³, girato nel Dinamitificio Nobel di Avigliana (nei pressi di Torino), dove si produceva la nitrocellulosa per fabbricare sia la pellicola sia il fulmicotone alla base della nitroglicerina.

Tra i materiali Montecatini – misteri degli archivi – saltano fuori le riprese dello sbarco a Massaua della troupe del *Grande appello* (1936) di Mario Camerini: identificate dalla presenza del direttore della fotografia Massimo Terzano con un ciak del film, mentre più dubbia resta la presenza di un giovanissimo Mario Monicelli (assistente di Camerini) tra i passeggeri della nave. Per la Montecatini dagli anni Cinquanta lavora Giovanni Cecchinato, i cui documentari sull'industrializzazione del Sud d'Italia si inseriscono nella linea del "riscatto meridionalista" che gli investimenti industriali dovevano garantire, a partire da *Quattro volte Brindisi* (1964) sulla costruzione del petrolchimico come grande cattedrale avvenirista. La retorica del commento, figura stilistica tipica del documentario italiano che ignora la presa diretta, tenta di armonizzare passato e futuro, ma Cecchinato resta affascinato dalle forme dell'architettura industriale come già in *Un mondo per il domani* nella Milano del 1962, e come capiterà a Olmi. Più politici *Qualcosa di nuovo tra gli ulivi* (1964), *Un mestiere per Tutuzzo* (1967), *Buon*

¹⁰ Salvo una tesi di laurea di Floriana Piquet con Gianni Rondolino all'Università di Torino nel 1982.

¹¹ Girato a Torviscosa (Friuli), prodotto dalla ICET di Milano con produttore esecutivo Vieri Bigazzi, per la fotografia di Giovanni Ventimiglia. A rigore non è un film realizzato direttamente da un'industria, ma documenta la produzione del rayon, la seta artificiale derivata dalla coltivazione della canapa, in cui investe in Italia la SNIA di Riccardo Gualino.

¹² Il film, virato in giallo per rendere l'idea della colorazione dello zolfo, è stato restaurato nel 2004 in collaborazione con la Mediateca delle Marche.

¹³ Restaurato nel 2001.

lavoro Sud (1969), animati dalla speranza di riscatto dalla miseria su una linea di “centrosinistra”. Mentre *Requiem per cinquantamila* (1962) è un commovente diario di viaggio sui campi di battaglia dei reduci di El Alamein e Cefalonia, alternato a immagini d’archivio, con un commento non di circostanza su vicende che all’epoca si preferiva passare sotto silenzio.

La descrizione della consistenza, profondità, diversità e qualità dei materiali del deposito rende evidente che un archivio generalista non avrebbe mai trovato tempo, risorse e persone per esplorare quelle lontane periferie del cinema, perché sarebbero sempre venuti prima un Visconti, un Rossellini o magari un Bava¹⁴. La soluzione è ripercorrere la strada del decentramento che aveva portato nel 2000 al trasferimento a Torino del corso di cinema d’animazione del CSC, in convenzione con la Regione Piemonte. Il progetto di decentramento – prima “uscita da Roma” di un ente culturale centrale – l’avevo ideato d’intesa con Edoardo Ceccuti, allora direttore dell’Istituto Luce, e prevedeva la creazione di un polo formativo al nord e di una Cineteca del Mediterraneo a Palermo, concentrando materiali della Cineteca nazionale e del Luce, in vista di una collaborazione tra le due sponde del Mediterraneo. A Torino Enzo Ghigo, presidente di una giunta regionale di centrodestra, si fa convincere di buon grado dal direttore dell’assessorato alla Cultura Alberto Vanelli e stanziava circa un miliardo di lire per ristrutturare un edificio scolastico abbandonato, con aule, laboratori, mensa e foresteria per venti posti letto. Il buon esito di questa prima fase agevola una seconda convenzione: l’istituzione dell’Archivio nazionale cinema d’impresa, con l’intesa che sia un polo nazionale e non un mero decentramento. Nel 2002, torna al governo Silvio Berlusconi e, al posto di Lino Miccichè, il ministro della Cultura Giuliano Urbani nomina Francesco Alberoni, che conferma l’iniziativa. Per la sede, Cesare Annibaldi, responsabile relazioni culturali Fiat, mi porta a Ivrea da Bruno Lamborghini, direttore del Gruppo Olivetti e presidente dell’Archivio storico, subito entusiasta dell’iniziativa che garantirebbe anche il salvataggio dei film Olivetti (*fig. 1*).

La collocazione ideale viene individuata, d’intesa con il sindaco di Ivrea Fiorenzo Grijuela (stavolta l’amministrazione è di centrosinistra: il consenso locale è fin da subito bipartisan), nell’ex Asilo Olivetti di Canton Vesco¹⁵. L’adeguamento della struttura è affidato alla Olivetti Multiservices, guidata dall’ingegner Luigi Pescarmona. Telecom (che nel frattempo incorpora Olivetti) entra in convenzione, cede l’immobile in comodato gratuito e assume i costi di ristrutturazione ordinaria, la Regione copre i 270.000 euro circa necessari per la trasformazione ad archivio e la Compagnia di San Paolo aggiunge 100.000 euro di contributo annuale. Il CSC garantisce i costi amministrativi (paghe e contributi, adempimenti fiscali e normativi).

Si inaugura nel 2006: nel sotterraneo, al posto di cucina e mensa ci sono 650 metri quadri divisi in tre depositi per pellicole safety con controllo di temperatura e umidità a norme FIAF e antincendio. Al piano terreno ci sono l’amministrazione, una saletta per proiezioni scolastiche e convegni, quattro spazi-laboratorio per controllo nitrati con cappa d’aspirazione fumi, moviole e passafilm,

¹⁴ Cfr. Toffetti, 2012.

¹⁵ Una delle eccellenze del Museo all’aperto di architettura olivettiana, progettato nel 1954 da Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl.

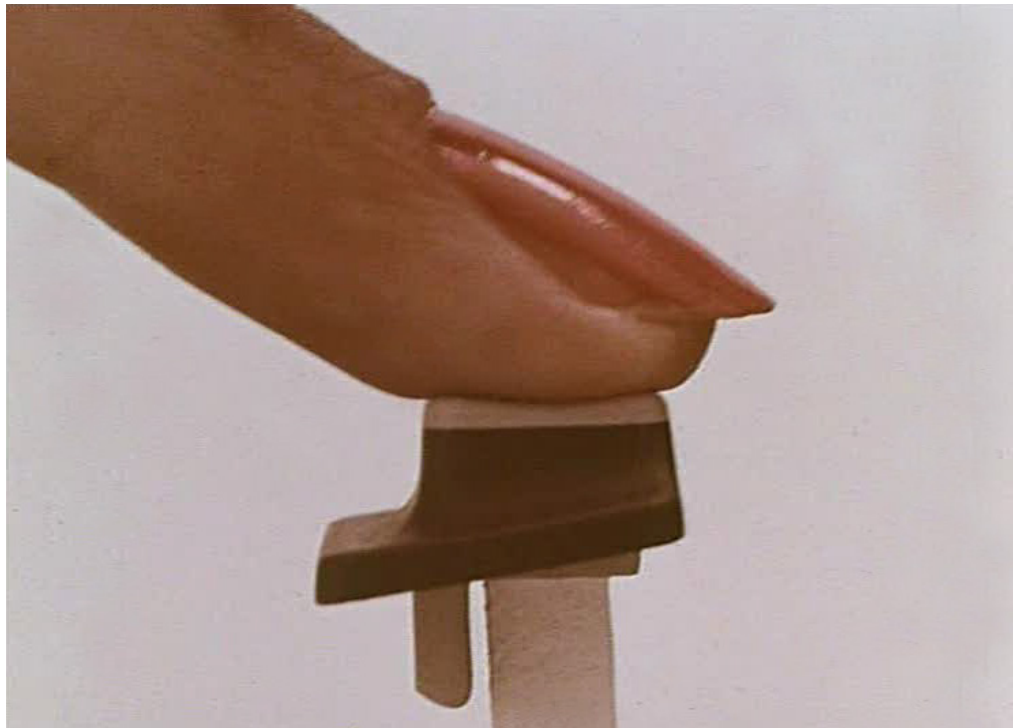


Fig. 1 – Olivetti.
Fotogramma da
“Macchina cerca forma” di
Massimo Magrì (1970).

e in seguito hardware e software per la digitalizzazione e il restauro. Mentre al primo piano trova spazio la direzione. Il budget di funzionamento annuale viene integrato con le quote pagate dalle aziende per la gestione dei film, e in seguito con lavori di digitalizzazione “conto terzi”: dalle riprese in Formula 1 Ferrari/Philip Morris agli archivi di Banca Intesa Sanpaolo. Dalle produzioni realizzate a partire dagli anni Cinquanta per Cariplo, Istituto San Paolo, Ambroveneto, ecc.) spuntano opere inattese ad attestare la grande apertura di linguaggio e di temi del cinema aziendale, come *Giorno di paga* (1956) di Jacques Lecoq, con Dario Fo, Giancarlo Cobelli e Massimo De Rita, prodotto dall’ACRI. La committenza più prestigiosa arriva nel 2016, quando Banca d’Italia ci affida la digitalizzazione del proprio fondo audiovisivo, i cui primi risultati vengono presentati l’anno successivo in un seminario a Villa Hüffer, attuale sede del Museo della Moneta¹⁶. L’archivio apre con una dotazione tecnica minimale: un “Archiver”, cioè un tavolo di visione 16/35 con telecamera 2K interlockata per trasferire la pellicola in digitale, prototipo realizzato dalla CIR di Santa Severa (fondata negli anni Cinquanta da Leo Catozzo)¹⁷. Contemporaneamente, si forma uno staff, nei limiti del possibile pescando dal territorio per dimostrare che l’archivio – al di là della rilevanza culturale – si configura come un piccolo insediamento produttivo. Per primo arriva Alessio Robino, contrattista al Comune di Ivrea, responsabile ufficio tecnico e amministrazione; da Roma si trasferisce Mariangela Michielletto, già in Cineteca nazionale come archivista; lo storico contemporaneista Giovanni De Luna mi segnala una laureata con tesi sul CineFiat, Elena Testa;

¹⁶ Il convegno, dal titolo *Suoni, pellicole e videotape: la gestione e la conservazione dei documenti multimediali*, fu organizzato da Banca d’Italia - Eurosystema, Archivio nazionale cinema d’impresa - CSC e si tenne a Roma il 26 ottobre 2017.

¹⁷ Leo Catozzo (Adria, 1912 - Santa Severa, 1997), grande montatore e geniale inventore della “pressa Catozzo” per saldare i margini di due scene bordo a bordo con il nastro adesivo pressato, e ricreare al tempo stesso le perforazioni in continuità, superando il sistema di incollare la pellicola con l’acetone che causava la perdita di alcuni fotogrammi ogni giunta.



Fig. 2 – *Edisonvolta*.
Fotogramma da “*Un metro è lungo cinque*”
(1961) di Ermanno Olmi.

Silvio Alovisio segnala Arianna Turci, oggi Head of Analog Films Collection alla Cinémathèque Royale du Belgique; da uno stage professionale del Comune di Ivrea arriva Diego Pozzato che assume la conduzione tecnica del laboratorio; si aggiungerà Ilaria Magni, formatasi all’Università di Udine e in particolare presso il laboratorio La Camera Ottica¹⁸.

Si parte con il fondo Edison, schedato e analizzato progressivamente da Michieletto che ne segue il restauro. Spicca ovviamente la figura di Ermanno Olmi, di cui si ricostruisce il percorso formativo di sorprendente e istintiva maturità figurativa: la grana della neve del suo primo film a colori, *La pattuglia di Passo San Giacomo* (1954), brilla sullo schermo esattamente come i campi di battaglia innevati del suo ultimo film *Torneranno i prati* (2014). Olmi utilizza gli “anni Edison” per un tirocinio d’autore, che lo porta a guardare il volto e le mani di operai e montanari, così come a calibrare il tono per raccontare il *Dialogo tra un venditore di almanacchi e di un passeggiere* di Giacomo Leopardi (1954). Alla contemplazione quasi religiosa dello splendore della natura di *La diga sul ghiacciaio* (1955) si affianca il sentimento del contemporaneo di *Venezia città moderna* (1958), con arditi accostamenti tra le torri di raffinazione del petrolchimico di Marghera e il campanile di San Marco¹⁹. Nel 2008, l’archivio cura *Gli*

¹⁸ Dal laboratorio dell’Università di Udine arriveranno nel tempo vari stagisti e con il suo direttore tecnico, Gianandrea Sasso, si svilupperà una buona collaborazione.

¹⁹ Olmi nei suoi ultimi anni ritira il film perché poco sensibile alle ragioni dell’ambiente, e accetterà di farlo circolare solo quando gli proporrò di mettere in testa una frase di Giorgio Bocca: «Ci fu un tempo in cui molte delle cose che oggi ci sembrano terribili, ci sembravano bellissime. Se non si capisce questo, non si capiscono gli anni che abbiamo attraversato».

anni Edison, cofanetto DVD con sette documentari, tra cui: *Manon Finestra 2* (1956) con testo di Pier Paolo Pasolini *Michelino 1° B* (1956) sulla Scuola allievi Edison frequentata dallo stesso Olmi, *Un metro è lungo cinque* (1961, fig. 2) con testo di Tullio Kezich²⁰.

L'istituzione dell'Archivio nazionale cinema impresa risponde a una necessità storica e culturale. Storicamente gli archivi del film si sviluppano in concomitanza con salti di paradigma nei dispositivi cinematografici tali da rendere obsoleta la produzione precedente e non più conveniente conservare opere fuori mercato. Si pensi al passaggio dal muto al sonoro di fine anni Venti che stimola la fondazione delle prime cineteche. O al transito dal nitrato al triacetato dopo il 1950, con potenziali maceri di infiammabili spesso evitati dal ricovero delle copie nelle cineteche. Analoga situazione rende possibile la rapidissima crescita di Cinema impresa, l'unico archivio cinematografico "strutturato" fondato nel nuovo millennio in Italia. L'archivio di Ivrea intercetta il passaggio dalla pellicola ai supporti magnetici, elettronici e al digitale, quasi contestuale alla dismissione delle velleità di presenza nello spazio pubblico dell'impresa che non ha più la forza di guardare alla produzione audiovisiva come momento di competizione per l'egemonia nella società. Nei primi anni Duemila le aziende non solo hanno trasformato i "ritratti d'impresa" in spot, ma hanno dismesso l'hardware (moviole, proiettori, schermi) di visione della pellicola, e pensionato il personale addetto, con il conseguente abbandono di migliaia di rulli in depositi polverosi. La traiettoria di incremento degli archivi ha in genere una progressione geometrica. A un inizio comprensibilmente lento – in cui è l'archivio a doversi muovere per comunicare la sua esistenza – segue, se l'iniziativa ha successo, una fase tumultuosa in cui diventa complicato tener testa ai depositi volontari che tendono a iper-saturare gli spazi, rendendo difficile garantire condizioni uniformi di conservazione.

Il secondo fondo ad arrivare senza essere sollecitato è quello dell'AEM (oggi A2A). La "solita" telefonata in Cineteca nazionale ha anche stavolta contorni surreali. Una gentile responsabile mi chiede se prendiamo in carico dei film. «Di che tipologia di materiale stiamo parlando?». «Film vecchi, anche di prima della guerra». «E ora dove li tenete?». «Negli armadi del mio ufficio». Insomma, si tratta con ogni evidenza di qualche centinaio di rulli di pellicola infiammabile conservati in pieno centro a Milano. Riprova che esiste un angelo protettore del nitrato e dei suoi ignari custodi. I materiali entrano nel deposito nitrati a Roma e sono progressivamente digitalizzati in HD, prevedendo copia da destinare ad AEM. Di particolare interesse, *La visita del Duce all'Azienda Elettrica Municipalizzata* (1934) di Arrigo Cinotti, con un roboante discorso iniziale dell'On. Prof. Dr. Grand'Uff. Albino Parini Presidete [sic] dell'Azienda: «Duce, sei anni di silenzioso lavoro trovano oggi il miglior premio nella presenza Vostra...». Sempre di Cinotti, ma senza sonoro, è *Illuminazione straordinaria della Piazza del Duomo in occasione della venuta del Duce a Milano 21 ottobre-4 novembre 1936* (1936), titolo che riprende una delle costanti iconografiche della propaganda degli anni Trenta, la luce che squarcia le tenebre notturne, con le coreografie luminose in piazza Duomo. Nel dopoguerra, *Colonia marina di Igea* (1950) si inserisce nel filone della "fabbrica mondo", con le attività sociali delle aziende che seguono la

²⁰ Toffetti, 2008b.

vita dei dipendenti fuori degli stabilimenti; mentre *Un fiume di luce* (1958), tra i primi documentari di uno dei grandi autori del cinema industriale, Nelo Risi, e arricchito dai disegni di Mino Maccari, tratteggia un divertente compendio storico dell'elettricità. Curiosamente, Nelo per il suo esordio si misura col "cinema elettrico" come il fratello Dino aveva fatto con *La miniera di luce* (1950) per Edisonvolta. In realtà, l'archivio non segue con accuratezza la valorizzazione e la diffusione di questi materiali, e nel 2011 A2A affida autonomamente a Gianni Canova e Giulio Bursi l'edizione di *Cinema elettrico. I film dell'Archivio AEM (1928-1962)*²¹.

Altri fondi in arrivo confermano una delle regole non scritte degli archivi, «lo spirito soffia dove vuole», nascondendo tra labirinti di pellicola ritrovamenti inattesi. I tagli della pubblicità di Film Master svelano le copie di lavorazione degli spot di Federico Fellini per il Banco di Roma («Mi sento come Michelangelo, sovvenzionato da papi e granduchi», dichiarò all'epoca): *Il sogno della galleria, Il sogno del leone in cantina e Il sogno del déjeuner sur l'herbe* (1992) con il protagonista, interpretato da Paolo Villaggio, che finisce dallo psicoanalista (l'attore buñueliano Fernando Rey) per superare traumi notturni. A parte la scelta ansiogena di usare incubi per pubblicizzare una banca, i *rushes* mostrano il modo di lavorare di Fellini che sovrappone la sua voce su quella dell'attore pronunciando le battute in prima persona. Qualche anno dopo, l'Archivio Barilla consente un ritrovamento ancora più straordinario: una registrazione sonora di Fellini al lavoro sul set di *Alta società*, spot girato nel 1985 per i "rigatoni" Barilla. Fellini guida gli attori, orienta le loro espressioni, si spazientisce per gli errori di dizione, con un'ironia a stento repressa, consapevole che il "rigatone", nel suo dialetto romagnolo, allude a una pratica di sesso orale. Stefano Landini, in prestito all'Archivio dalla Cineteca nazionale, nel 2013 monta un *making off* con le immagini dello spot sulle indicazioni di regia di Fellini. Ma forse ancora più sorprendente è stato trovare nell'Archivio della Veneranda fabbrica del Duomo di Milano i primi corti di Dino Risi, rimasti in un corridoio per oltre mezzo secolo, dopo il trasferimento a Roma del produttore Gigi Martello che vi affittava un ufficio: *Verso la vita* (1946), *Tigullio Minore* (1947), *La fabbrica del Duomo* (1949) e *1848* (1949), in collaborazione con Giorgio Strehler, con Lucia Bosè per la prima volta sullo schermo. O il ritrovamento presso un vecchio collezionista torinese di fotografie, Sergio Chiambaretta, di due film Ambrosio non citati in filmografia: *La vita delle api* di Roberto Omegna (1911) e uno sconvolgente *Esperimenti con le droghe e i veleni sui cani*, prodotto per l'Università di Torino, nei primi anni Dieci. Successivamente, su indicazione di Maria Cristina Sidoni e Marco Greco, psicodrammatisti del Moreno Museum, affiora *Psychodrame*, la prima trasmissione televisiva diretta da Rossellini per i programmi sperimentali della televisione francese nel 1956²², regolarmente schedato all'INA, ma di cui nessuno si era accorto.

²¹ Seguirà nel 2020 un secondo DVD edito da Cineteca italiana di Milano, *I film di AEM*. Entrambe le operazioni editoriali contano, comunque, sulla collaborazione di Cinema impresa. Mentre Giulio Bursi continuerà nel ruolo di consulente per la valorizzazione dell'archivio di A2A.

²² *Psychodrame di Rossellini. Un film ritrovato*, in *Psychodrame* (ed. S. Toffetti), Roma, Ist. Luce, ed. DVD, 2019.



Fig. 3 – CineFiat.
Fotogramma da "Sotto i
tuoi occhi" (1930-31).

La vera partita archivistica si giocava comunque sul terreno del CineFiat. Sia per la consistenza archivistica, sia per i problemi diplomatici con il Museo del Cinema, all'epoca presieduto da Sandro Casazza, ex capo ufficio stampa Fiat. Ma, senza troppi indugi, Cesare Annibaldi e Filippo Pralormo, presidente del Centro storico Fiat, fanno arrivare in archivio nel 2008 circa 23.000 bobine di film che ricostruiscono la storia dell'azienda cardine dell'industria italiana, dei suoi prodotti e processi di lavorazione e dello sviluppo di un'istituzione totale che ingloba dalla culla alla tomba l'intera esistenza dei dipendenti (dopolavoro, colonie estive, assistenza, sport). Tra i titoli più significativi si possono citare *Gli stabilimenti Fiat di Corso Dante* (1911) di Luca Comerio, *Inaugurazione della sede del dopolavoro Fiat* (1929), a testimonianza della volontà aziendale di costituirsi come "fabbrica mondo", e *Sotto i tuoi occhi* (1930-31, fig. 3) – quasi un'anticipazione di *Gli uomini che mascalzoni* (1932) di Mario Camerini, in versione muta e sonora, sulla fabbricazione della Fiat 522, la prima utilitaria, dove il film è parte di un lancio transmediale che comprende il romanzo di Massimo Bontempelli *522. Racconto di una giornata*. Tra i film del Ventennio, spiccano *I nuovi stabilimenti Fiat Mirafiori* (1941) di Mario Gromo, critico cinematografico e amministratore de «La Stampa», le visite di Benito Mussolini alla Fiat e soprattutto *Officine Volanti Fiat Torino-Russia* (1942) di Pietro Benedetti, che lega la produzione industriale alle esigenze belliche della guerra fascista.

Nel dopoguerra lavoreranno per il CineFiat musicisti d'avanguardia (da Vittorio Gelmetti a Egisto Macchi), eretici della macchina cinema (Ansano Giannarelli, Piero Nelli, Franco Taviani, Ennio Lorenzini, Valentino Orsini, Giacomo Battiato, ecc.) e tecnici (Pino Pinori, Marcello Gatti, Luigi Kuweiller, ecc). Intanto si forma una rete di specialisti del settore: Claudio Sterpone, Stefano Calanchi, Stefano Canzio, Silvio Maestranzi, Victor De Santis. Per quarant'anni il CineFiat corre in

parallelo alla storia del cinema italiano: dalla propaganda di *Il paese dell'anima* di Victor De Santis (1958) sul primo pellegrinaggio Fiat a Lourdes, al divismo cinematografico di *Estate 1100* (1953) con Silvana Mangano e Gina Lollobrigida; e alle nuove star della televisione Gino Bramieri e Delia Scala in *Fiat 850 - Avventura in città* (1964). Ancora, il glamour di Verushka in *La natura, la pazienza e il sogno nelle immagini della Fiat 130* (1969) di Valentino Orsini; il Beat di *One, two, seven* (1971) di Ennio Lorenzini: la Fiat 127 alla luce del godardiano *One plus One*; l'Autunno caldo in versione aziendale di *Quel primo giorno in fabbrica* (1972) di Silvio Maestranzi. Del 1990, quando ormai l'avventura del CineFiat volge al termine, è *Elegia russa* di Nikita Mikalkov, che trasforma in un avventuroso viaggio in Siberia una committenza sulla Fiat Tempra, con la complicità del direttore del CineFiat Giorgio Fossati. Canto del cigno, nel 1993: *Le affinità elettive*, commedia sentimentale in miniatura di Gabriele Muccino.

Punti di forza dell'Archivio Olivetti sono invece i 24 "critofilm" di Carlo Ludovico Ragghianti, complicati da restaurare perché, mancando i negativi, non si riesce ad "avvicinare" il colore a quello delle opere esposte nei musei, anche se il suo documentario *Calunnia di Botticelli* verrà presentato nel 2010 in una grande mostra alla National Gallery di Londra. Per Olivetti lavorano Nelo Risi, Franco Brogi Taviani, Carlo di Carlo, Giorgio Ferroni, Kon Ichikawa, cui viene affidato *Kyoto*²³ per l'inaugurazione di Olivetti Japan nel 1964, e il cineasta sperimentale Stephen Dwoskin che, supervisionato da Ettore Sottsass, realizza nel 1969 gli spot della macchina da scrivere "Valentina" in piena Swinging London. Spunta poi fuori un esilarante *Informazione leitmotiv* (1969) diretto da un ex allievo del CSC, Renato Frasca, con uno stralunato Enzo Jannacci in due ruoli: una rock star e un disadattato della modernità. Mentre Antonello Branca gira nel 1968 *La macchina del tempo* coinvolgendo Furio Colombo.

Progressivamente entra in archivio la storia economica, sociale e industriale del dopoguerra. La meccanica (Breda, Innocenti), le reti energetiche e ferroviarie (Italgas, Metropolitana Milanese, Ferrovie dello Stato, come in *Rapido del Sud*, del 1948/49, in cui si vede per la prima volta Silvana Mangano, figlia di un ferroviere); i grandi lavori all'estero come la diga di Kariba (Recchi Costruzioni), l'epoca d'oro di Carosello (Recta Film), l'industria tessile (GFT, Bemberg, Fila), i grandi marchi del Made in Italy (Martini&Rossi, Marzotto, Aurora, Nino Cerruti), il nucleare (ENEA), lo "slow food" *ante litteram* di Venchi Unica, Birra Peroni, Menabrea, Cantine Bosca con i divertenti *cartoons* anni Cinquanta di Pagot sugli dèi dell'Olimpo inebriati dai liquori. E Borsalino: icona della moda italiana, col restauro in collaborazione con la Fondazione Micheletti di Brescia di *La fabbricazione dei cappelli Borsalino* (1912, fig. 4) di Luca Comerio, culmine di una strategia transmediale di lancio del cappello Zenith²⁴.

²³ Cinema impresa ne fa un'edizione DVD a cura di Marty Gross, USA-Giappone, 2010.

²⁴ Cfr. Toffetti, 2011.



Fig. 4 – Borsalino.
Fotogramma da
“La fabbricazione dei
cappelli Borsalino”
(1912) di Luca Comerio.

A lato dell'importanza storico-archivistica, l'Archivio nazionale cinema impresa privilegia i documenti filmati come parte della storia del cinema. Forse sbilanciandosi in misura eccessiva, pur mantenendo i contatti con gli archivi aziendali associandosi a Museimpresa²⁵. Spesso infatti a Ivrea arrivano i film dissociati dalle carte amministrative e diventa impossibile ricostruire le storie aziendali accanto alle vicende cinematografiche. Peraltro, né gli storici generalisti, né gli storici del cinema hanno ancora iniziato a frequentare in modo organico i fondi dell'archivio.

Il consolidamento di Cinema impresa, dopo la fase nascente, passa attraverso due momenti fondamentali: la costituzione di un reparto tecnico affidabile e la ricerca di canali di diffusione dei materiali. Dopo l'Archiver viene acquistato (usato, dal Luce) un Sondor Altra HD 16 e 35mm per creare file digitali accettabili per la restituzione ai depositanti. Prima tappa per giungere oggi a un Digital Lab per lavorazioni 2K/4K s.

Per quanto riguarda i canali di diffusione, a parte le edizioni in DVD (Olmi, Bertolucci, Liberio Pensuti²⁶, ecc.) nel 2013 l'Archivio nazionale cinema impresa può aprire il canale YouTube *CinemaimpresaTV*, giacché detiene i diritti di quasi tutti i materiali in forza delle convenzioni aziendali. Originariamente pensato per storici d'impresa o cinefili estremi, *CinemaimpresaTV* è una oggi realtà che conta oltre 2500 documenti visivi, 30.000 iscritti e 13 milioni di contatti, presso un pubblico anche generalista interessato a testimonianze di vita e lavoro. La

²⁵ Associazione fondata nel 2001 da Assolombarda e Confindustria, riunisce oltre 150 musei e archivi di imprese italiane.

²⁶ *L'arte della comunicazione - Il cinema di animazione* di Luigi Liberio Pensuti, Milano, Cineteca italiana, 2014.

scelta di YouTube si rivela determinante per attivare valorizzazione economica e riuso creativo dei materiali. Si parte nel 2007 con *La signorina F* di Wilma Labate e *In fabbrica* di Francesca Comencini, e in una dozzina d'anni l'archivio collabora a un centinaio di film. L'operazione produttiva più importante è *La zuppa del demonio* (2014) di Davide Ferrario, da un'idea e con materiali dell'archivio, che – riprendendo la definizione di Dino Buzzati per descrivere un altoforno dell'Ansaldo (*Il pianeta d'acciaio*, 1964) – ripercorre l'ambigua utopia del progresso che accompagna lo sviluppo industriale del Novecento e verrà presentato alla Biennale di Venezia 2014.

Privilegiare il web contraddice la consueta politica cinetecaria di controllo rigido del patrimonio. Ma Cinema impresa ritiene che “materiali poveri” vadano fatti conoscere su vasta scala per stimolare richieste mirate di versioni restaurate o di accesso per manifestazioni culturali. Un archivio fortemente tematizzato occupa una posizione marginale ma strategica. Il cinema industriale nei decenni ha spesso giocato un ruolo anticiclico nelle ricorrenti crisi del cinema italiano, offrendo un'occupazione a tecnici e autori nei periodi di stasi. Tra pubblicità e industria, si trovano poi rappresentati quasi tutti i cineasti italiani, per cui Cinema impresa viene coinvolto per completezza di programma molto più spesso di quanto si potesse immaginare, nelle retrospettive internazionali dei maggiori autori italiani: Olmi e Dino Risi alla Cinémathèque Française, Bertolucci al MoMA, mentre *La via del petrolio* restaurato sarà proiettato nel 2007 per la consegna del Leone d'oro alla carriera²⁷.

Per aggirare la routine, l'archivio interseca una “linea di perversione” con la vocazione originaria: l'attenzione al cinema sperimentale, partendo da un interesse territoriale che spinge a occuparsi di Ugo Nespolo, Tonino De Bernardi, Plinio Martelli, Pia De Silvestri e digitalizzando i film realizzati a cavallo del '68, quando Torino era uno dei centri del cinema sperimentale italiano. Ivrea ristampa anche l'opera completa di Paolo Gioli e, con la collaborazione di Annamaria Licciardello di Cineteca nazionale, organizza retrospettive dell'avanguardia italiana in istituzioni come Museo del Cinema di Torino (2013), Centre Pompidou (Parigi, 2014), Tate Modern (Londra, 2015), Fondazione Guggenheim (Venezia, 2016). In realtà, il complesso delle produzioni industriali rivela man mano un'articolazione di temi e protagonisti inaspettatamente ampia e tale da autorizzare molte letture trasversali, per esempio ricostruendo il dialogo degli intellettuali con l'industria: Italo Calvino che traduce per il Progetto cultura Montedison il testo di Raymond Queneau in *Le chant du styrène* (1958) di Alain Resnais; le collaborazioni di Pasolini con Olmi; Franco Fortini autore dei testi di *Incontro con l'Olivetti* (1950) di Giorgio Ferroni, *Le regole del gioco* (1968) di Massimo Macrì, *Una strada d'acciaio* (1968) e *Progetto 128* (1969, fig. 5) di Valentino Orsini; quest'ultimo non firmato – siamo in pieno “autunno caldo” e Fortini probabilmente esita a rendere pubblica la collaborazione col “padrone”, ma è stato comunque identificato da Elena Testa recuperando il contratto di Fortini con la Fiat.

²⁷ Alla proposta avanzata da Marco Müller, direttore della Biennale di Venezia, e da me come conservatore della Cineteca nazionale, di proiettare nella serata di gala *La via del petrolio*, film che non aveva mai più rivisto dal 1967, Bernardo Bertolucci, con sguardo sgomento e un filo di voce, si fa scappare: «Siamo sicuri di non fare una cazzata?» Del film verrà poi prodotta un'edizione DVD, in allegato al volume *La scoperta dell'altrove* (Toffetti, 2010).

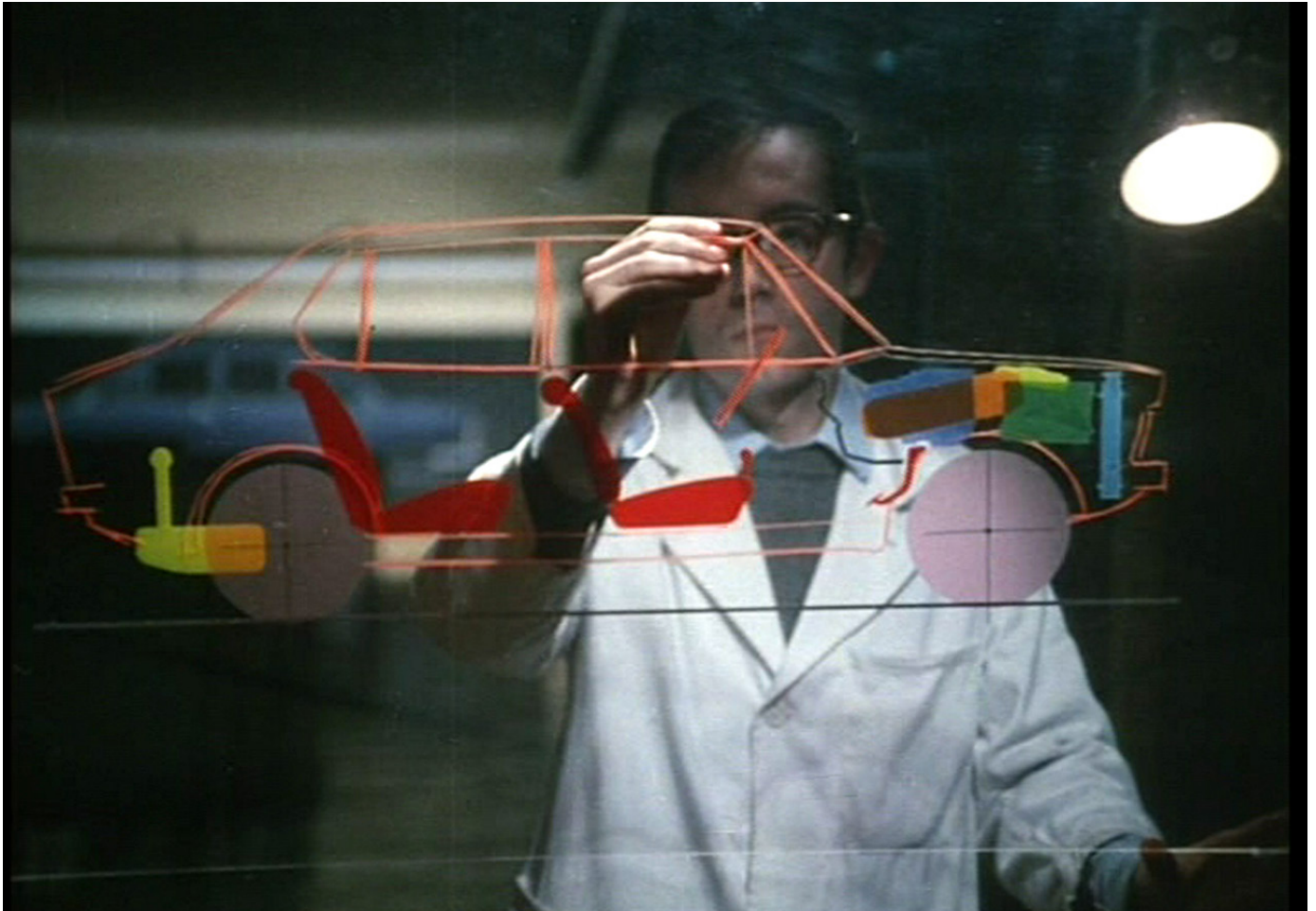


Fig. 5 – Fotogramma da
“Progetto 128” (1969)
di Valentino Orsini.

Qualunque archivio, tuttavia, per quanto tenga alla propria specializzazione, alla fine si lascia sempre prendere dalla frenesia del collezionismo e non sa rinunciare alle “occasioni”. Così, nel 2013, si firma una convenzione con la Videa del produttore Sandro Parenzo che eredita 600 corti della Documento Film (mentre la Cineteca nazionale acquista gli altri 600 dall’avvocato Gianni Massaro). Per i film della Documento è stato creato il canale YouTube *Documentalia* (@documentaliaarchivio), dotato di 700 titoli e supportato da 7000 iscritti e un milione di visualizzazioni²⁸.

Dopo una decina d’anni, Ivrea non è più soltanto un polo del cinema industriale: Cinema impresa è una struttura archivistica che può digitalizzare fondi d’archivio a rischio. Arrivano così i film sessantottini del Collettivo di cinema militante di Milano composto, tra gli altri, da Ranuccio Sodi e Romano Frassa – contraltare politico del cinema d’impresa, con documenti d’epoca di grande impatto storico ed emozionale, come *Pagherete caro, pagherete tutto* girato in

²⁸ Torna così in circolazione un fondo, ancora oggi non frequentato dagli specialisti del documentario, con opere dal 1947 alla fine degli anni Sessanta firmate da autori come Citto Maselli, Folco Quilici, Giulio Questi, Raffaele Andreassi, Gian Vittorio Baldi, Luciano Emmer, Nelo Risi, Corrado Farina, Romano Scavolini; da documentaristi: Luigi Di Gianni, Riccardo Napolitano, Ugo Saitta, Giuseppe Ferrara, Romolo Marcellini; da artigiani del cinema popolare: Domenico Paoletta, Fernando Cerchio, Vittorio Sala; e da nomi inattesi: il critico Gian Luigi Rondi, il direttore di produzione Pietro Notarianni, il maestro della luce Carlo Di Palma, l’attore Antonio Centa. Si pensi poi alla giornalista Milla Pastorino (cui si deve nel 1961 la prima inchiesta sull’aborto uscita su «Noi donne») che in *La città effimera* commenta scritte e manifesti pubblicitari sui muri della “città eterna”, al cineasta polacco Michał Waszyński, di cui l’archivio ricostruirà la versione italiana di *Wielka droga* (*La grande strada*, 1946-1978), codiretta con Vittorio Cottafavi, a partire da una copia del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano.

diretta sugli scontri del 17 aprile 1975 con la morte dello studente Giannino Zibecchi. Questa attenzione per il “controcampo” (come insegna Godard), aveva portato nel 2015 a raccogliere i film di famiglia a Ivrea, per affiancare alla “voce del padrone” i racconti di vita dei dipendenti. Erano arrivati oltre 2000 home movies, che mostravano, tra l’altro, i funerali di Adriano Olivetti ma anche gli scioperi in un’azienda che passava per essere una sorta di “paradiso del capitalismo avanzato”. Una prima raccolta destinata a crescere grazie a successive ricerche a Biella, Cuneo, Torino e poi con *call* mirate tra i profughi istriani, la comunità valdese, le comunità ebraiche. Un patrimonio che confluisce in una collezione di circa 12.000 film, progressivamente caricati sul canale You Tube *Mi ricordo - L’archivio di tutti*²⁹: finora vi sono inseriti 257 titoli, con 1050 iscritti e 157.000 visualizzazioni. Anche qui vale la regola dell’inatteso: film amatoriali girati dai soldati tedeschi durante la guerra, home movies Ambrosio, raffinati film degli anni Venti di Emilio Gallo, le riprese di Ettore Ovazza, presidente dell’associazione degli ebrei fascisti “La nostra bandiera” in Cirenaica con Italo Balbo, festival di Re Nudo, cortei del Primo Maggio, oltre alla vita quotidiana delle famiglie italiane.

Nel 2017 il deposito dell’imponente archivio filmico dei Salesiani apre un nuovo orizzonte, ancora più inesplorato: il cinema degli enti religiosi in Italia e in “terra di missione”. Tra i 500 film salesiani, a partire dagli anni Venti, spiccano i negativi del *Don Bosco* (1935) di Goffredo Alessandrini, primo film prodotto da Riccardo Gualino, e un inatteso *I 26 martiri del Giappone* (1931) di Tumiya-su Ikeda sulla persecuzione anticristiana alla fine del XVI secolo, restaurato e presentato al Cinema ritrovato di Bologna e in alcuni festival asiatici, quasi in concomitanza con *Silence* (2016) di Martin Scorsese sulla stessa vicenda³⁰.

Nel 2018 vado in pensione, mantenendo un rapporto di collaborazione con Cinema impresa fino al 2022, mentre la conduzione dell’archivio passa a Elena Testa. Continua l’attenzione al cinema religioso, perché la chiusura di Nova T, cooperativa dei frati Cappuccini, porta a recuperare film di Carmelitani scalzi, missionari Comboniani, suore Cappuccine, padri Somaschi, frati Cappuccini dell’Umbria, Piccole serve dei malati poveri, Francescane missionarie di Gesù Bambino, Francescane elisabettine, Compagnia di Gesù, Servi di Maria, Suore dell’Immacolata concezione, Figlie di S. Giuseppe. Collezione unica nel panorama archivistico, sostanzialmente da studiare, arricchita nel 2020 da oltre mille film dei missionari della Consolata: un trattato di etnografia su molti Paesi dell’Asia e dell’Africa. In particolar modo, colpiscono i documentari sui Mau Mau, i guerriglieri antinglesi protagonisti di una sanguinosa lotta di liberazione nel Kenya negli anni Cinquanta. Conflitto che si concluderà con l’Uhuru, l’indipendenza guidata da Yomo Kenyatta. Pur denunciando gli attacchi dei guerriglieri alle missioni cattoliche, il padre Giovanni De Marchi in *Sono passati i Mau Mau* (1959) comprende le ragioni degli insorti: «Il Governo costrinse la popolazione a vivere in campi trincerati... Il filo spinato, il fossato e i pali aguzzi tennero lontani i Mau Mau. Ma vi rinchiusero la sporcizia, le malattie e gli

²⁹ @miricordo-larchivioditutti7324.

³⁰ Manca purtroppo il mitico *Terre magellaniche* (1913) di padre Alberto Maria DeAgostini, girato in Patagonia e donato dagli eredi al Museo della Montagna di Torino.

stenti». Mentre alla figura di Dedan Kimati, capo militare dei Mau Mau che si converte al cattolicesimo in carcere prima di essere impiccato dagli inglesi, padre Sestero dedicherà un romanzo per ragazzi, *Dan l'invincibile*³¹.

Con Elena Testa, negli ultimi anni entrano l'archivio FEDIC, fondi di cineasti come Daniele Segre, Michelangelo Buffa, Corrado Farina; case di produzioni piemontesi (Roberto Buttafarro, Fargo Film, Marco di Castri e Gianfranco Barberi); istituzioni culturali (Fondazione Micheletti di Brescia con il Fondo interviste sulla strage di piazza della Loggia, Archivio storico tecnico Università di Torino, Fondazione Sella, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano), i film sperimentali di Enore Zaffiri, uno dei maestri della musica elettronica, ecc.

Da quei veri e propri giacimenti di immagini che sono gli archivi delle periferie del cinema emergono dunque materiali che, per la loro qualità spesso inattesa, dimostrano come la storia del cinema sia un'invenzione delle storie del cinema, frutto della selezione di opere e autori cronologicamente ordinati e tassonomicamente strutturati in un canone della memoria: metafora a priori, "romanzo di romanzi". Dopo il tramonto delle "storie di capolavori" e il conseguente ampliamento dell'orizzonte a comprendere uno spettro molto più ampio della produzione, resta intatto un ultimo diaframma che seziona la storia del cinema in due compartimenti poco comunicanti: e cioè, schematizzando, i film progettati per la presentazione in una sala cinematografica, e i film rivolti a un pubblico meno chiaramente definito, non generalista, frammentato o, comunque, non colto "nell'esercizio delle sue funzioni" di spettatore pagante. Situazione che vede tra l'altro, per ironia della sorte, il cinema industriale accomunato dal destino di "invisibilità" al cinema sperimentale. Ma questo, in fondo, è il lavoro degli archivi. Portare alla luce ciò che altrimenti resterebbe "sperduto nel buio".

³¹ @cinemareligioso è, in ordine di tempo, l'ultimo dei canali YouTube di Cinema impresa, con circa 100 film, 273 iscritti e 50.000 visualizzazioni.

**Tavola
delle sigle**

ACRI: Associazione di fondazioni e di Casse di Risparmio

AEM: Azienda Elettrica Municipale di Milano

CIR: Catozzo Incollatrici Rapide

CSC: Centro Sperimentale di Cinematografia

DVD: Digital Versatile Disc

ENEA: Energia Nucleare ed Energie Alternative

ENI: Ente Nazionale Idrocarburi

FEDIC: Federazione Italiana dei Cineclub

FIAF: Federazione Italiana Associazioni Fotografiche

GFT: Gruppo Finanziario Tessile

HD: High Definition

ICET: Industrie Cinematografiche e Teatrali

INA: Institut National de l'Audiovisuel

MoMA: Museum of Modern Art

SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori

SNIA: Società Navigazione Industriale Applicazione Viscosa

Riferimenti bibliografici

Aa. Vv. 1959. *Atti del Convegno di studi sul film industriale* (Torino, 13-14 giugno 1959), Tip. Sicca, Roma.

Aa. Vv. 1971. *Cinema e industria. Ricerche e testimonianze sul film industriale*, Franco Angeli, Milano.

Aa. Vv. 1972. *Cinema industriale e società italiana. Analisi di un triennio e prospettive per uno sviluppo*, Franco Angeli, Milano.

Aa. Vv. 1973. *Repertorio del Film Industriale*, XI edizione, Franco Angeli, Milano.

Toffetti, Sergio. 2008a. *Tempi moderni. Il cinema e l'industria in Italia*, programma della retrospettiva del Festival Cinemambiente, promosso da Progetto Italia-Telecom e Unione Industriale di Torino.

Toffetti, Sergio. 2008b. *Ermanno Olmi. La Nouvelle Vague al lavoro*, in Benedetta Tobagi (a cura di) *Gli anni Edison. Documentari e cortometraggi 1954-1968*, Milano, Feltrinelli, ed. DVD, Feltrinelli, Milano.

Toffetti, Sergio (a cura di). 2010. *La scoperta dell'altrove*, Feltrinelli, Milano.

Toffetti, Sergio. 2011. *Un'industria che è anche un'arte. Borsalino 1912*, in Roberto Gallo, Gianni Canova, Marco Belpoliti (a cura di), *Il cinema con il cappello. Borsalino e altre storie*, Corraini, Mantova.

Toffetti, Sergio. 2012. *Per la Cinetecofilia*, in Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (a cura di), *L'Archivio/The Archive*, FilmForum, Udine.