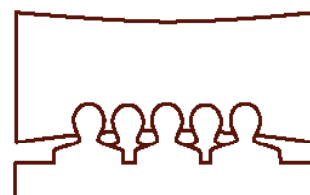


**IL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO
NEI MUSEI SCIENTIFICI, INDUSTRIALI
ED ETNOGRAFICI.
PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE,
MEMORIE**

**A CURA DI
MATTEO CITRINI, MARCO ROSSITI
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



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

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

A CURA DI
MATTEO CITRINI, MARCO ROSSITTI E SIMONE VENTURINI

ANNATA IX
NUMERO 15
2025
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino)
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa, emerito)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Laura Busetta (Università degli Studi di Palermo), caporedattore
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno), caporedattore
Rossella Catanese (Università degli Studi della Toscana)
Mattia Cinquegrani (Università degli Studi Roma Tre)
Angelo Desole (Università degli Studi di Milano)
Andreas Ehrenreich (Martin Luther University Halle-Wittenberg)
Cristina Formenti (University of Groningen)
Maria Francesca Piredda (Università degli Studi dell'Insubria)
Lucia Tralli (The American University of Rome - AUR)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

Il presente numero monografico è finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 2, Investimento 1.1, CUP G53D23006060006, progetto PRIN2022 n. prot. 2022LB835Y dal titolo *MOVIE – Moving Images Exhibitions. Film museums, audiovisual heritage: historical perspectives, strategies of enhancement and contemporary ecosystems*, Unità di Ricerca dell'Università degli Studi di Udine (in partenariato con Università degli Studi di Catania, coordinatore; Università degli Studi di Torino; Università degli Studi di Teramo).

Tutti gli articoli sono stati sottoposti a un duplice processo di valutazione a esclusione del primo ("Il museo altrove. Percorsi, oggetti, pratiche e memorie del patrimonio cinematografico") e della sezione "Memorie"

All articles in this issue were peer-reviewed, with the exception of the first one ('Il museo altrove. Percorsi, oggetti, pratiche e memorie del patrimonio cinematografico') and the 'Memorie' section



In copertina:

©MUSIL Museo dell'Industria e del Lavoro di Brescia,
fotografia di Fabio Ghidini

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)
«Schermi» è pubblicata da Università degli Studi di Milano
sotto Licenza Creative Commons

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

SOMMARIO

- 7 IL MUSEO ALTROVE. PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE E MEMORIE DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO
Matteo Citrini, Marco Rossitti e Simone Venturini
- ◇ **PERCORSI**
- 15 LA MATERIALITÀ DEI MEDIA COME FONTE STORICA NEL MUSEO DI SCIENZA E TECNOLOGIA. UNA PROSPETTIVA CURATORIALE
Simona Casonato
- 35 LA MAGIA DELLA TECNICA E IL FASCINO DEL DISPOSITIVO. LA COSTRUZIONE E LEGITTIMAZIONE DEL MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA DI TORINO NELLE MOSTRE TECNOLOGICHE (1949-1966)
Giuliana C. Galvagno
- ◇ **OGGETTI**
- 53 PER UNA STORIA INDUSTRIALE DEL CINEMA D'IMPRESA. I FONDI DELLE CASE SPECIALIZZATE NEGLI ARCHIVI ECONOMICO-TERRITORIALI
Simone Dotto
- 71 ARCHIVI VIVENTI. LA RIATTIVAZIONE DEL CINEMA SCIENTIFICO ATTRAVERSO GLI *EPHEMERA*
Silvia Casini
- ◇ **PRATICHE**
- 91 LA LUNGA ROTTA DEL RICCARDO I. UN DIALOGO TRA PATRIMONI ETNOGRAFICI FRAGILI E CINEMA D'ARCHIVIO
Federica Cozzio
- 111 RISCRIVERE LA MEMORIA. DALLA RICERCA ETNOGRAFICA ALLA SALA, ALLA TELEVISIONE, AL MUSEO E RITORNO. IL CASO DEI FILM *LE STAGIONI DI LIZ* E *TALIS MATER*
Marco Rossitti
- ◇ **MEMORIE**
- 135 MUSEI E CINEMA. IL CASO DELL'ISTITUTO SUPERIORE REGIONALE ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA
Paolo Piquerettu
- 157 IL ROMANZO DI UN ARCHIVIO. ALLE ORIGINI DELL'ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA
Sergio Toffetti

FUORI CAMPO

- 175 ISTITUTI DI CREDITO E FINANZIAMENTI ALL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NAZIONALE (1953-1957)
Cosimo Tassinari



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



IL MUSEO ALTROVE. PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE E MEMORIE DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO

*Matteo Citrini (Università degli studi di Bergamo),
Marco Rossitti e Simone Venturini (Università degli
Studi di Udine)*

I. IL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO NEI MUSEI SCIENTIFICI, INDUSTRIALI ED ETNOGRAFICI

Il presente numero monografico di «Schermi» nasce nell'ambito del PRIN 2022 – *MOVIE. Musei del cinema e patrimonio audiovisivo: prospettive storiche, strategie di valorizzazione, ecosistemi contemporanei*¹, all'interno del quale è divenuta sempre più evidente una forte dialettica tra una visione tecno-scientifica e una sociale ed estetica nei fenomeni di musealizzazione del cinema, già emersa fin dalle prime riflessioni sul tema². Lungo questa polarità, l'unità di Udine ha dedicato attenzione alla presenza del cinema nei musei italiani non specificamente dedicati alla settima arte, quali i musei della scienza e della tecnica, etnografici, industriali e d'impresa. L'indagine si è articolata attraverso tre principali lenti metodologiche: una storico-archivistica, centrata sulla cultura materiale e sulla "vita sociale" degli oggetti, per ricostruire provenienze e processi di formazione delle collezioni; una prospettiva mediale, guidata dall'archeologia dei media, dalle *digital humanities* e dagli *infrastructural studies*, volta ad analizzare ambienti e dispositivi espositivi in chiave sperimentale e applicata (approcci *hands-on*, repliche digitali, descrizioni catalografiche e valorizzazioni); infine, un orientamento debitore dell'antropologia visuale e degli studi sul cinema documentario etnografico e industriale, che considera il film come fatto sociale e strumento di documentazione di territori, comunità, imprese.

¹ *MOVIE – Musei del cinema e patrimonio audiovisivo: prospettive storiche, strategie di valorizzazione, ecosistemi contemporanei*, CUP G53D23006060006, PRIN 2022 n. prot. 2022LB835Y, finanziato dal MUR e dall'Unione Europea – NextGeneration EU (M4C2 - Investimento 1.1), progetto di ricerca coordinato dall'Università degli Studi di Catania (PI: Stefania Rimini) e che assieme all'unità di ricerca dell'Università degli Studi di Udine (Matteo Citrini; Marco Rossitti; Simone Venturini, RU) ha visto la partecipazione di Università degli Studi di Torino (RU: Giulia Carluccio) e Università degli Studi di Teramo (RU: Gabriele D'Autilia).

² Rotha, 1930.

La ricerca si è concentrata su due obiettivi: il censimento e l'analisi di *corpora* fotocinematografici e la costruzione di occasioni interdisciplinari e sperimentali di studio applicato di fondi e collezioni. La mappatura – necessariamente provvisoria – ha portato all'individuazione di casi studio di rilievo disciplinare e territoriale.

Sul versante scientifico-tecnologico, la ricerca ha interessato le raccolte di “Fotocinematografia” del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano (con particolare attenzione al fondo Cesare Saska)³ e gli oltre 600 film della Rassegna internazionale del film scientifico-didattico, conservati presso l'Università degli Studi di Padova e per i quali è stato presentato un piano di preservazione digitale e di prima valorizzazione espositiva⁴. In ambito di impresa è stato digitalizzato, studiato e valorizzato il patrimonio fotocinematografico della Fondazione Luigi Danieli⁵ ed è stata riscoperta la collezione di Vico D'Incerti, conservata presso l'Archivio Storico Luce⁶. La ricerca ha inoltre contribuito alla preservazione digitale e analisi storico-critica dei film etnografici di Giuseppe Šebesta, in collaborazione con la Fondazione Angelini e il METS Museo Etnografico Trentino San Michele⁷. Si tratta di nuclei differenti per natura e contesto che restituiscono la densità di un patrimonio ancora in larga parte sommerso.

Per il secondo obiettivo, tre sono state le principali occasioni di confronto sugli strumenti di indagine, con ricadute dirette sul segmento museale. Un workshop di *metadesign* organizzato a Milano presso il Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci ha consentito di mettere alla prova i quadri metodologici attraverso lo studio del dispositivo museale, delle collezioni di “Fotocinematografia” e degli standard catalografici⁸. *Filmforum XXXI Hands On!*, organizzato presso il MediaLab dell'ateneo di Udine, ha proposto panel e workshop dedicati alla materialità e operatività degli oggetti tecnici e alla documentazione ed esposizione delle *media collection*, l'iniziativa ha favorito la cooperazione tra musei, archivi, studiosi e professionisti dell'audiovisivo intorno alla cultura materiale, alle pratiche di replicazione e modellazione digitale, nonché alla catalogazione e metadattazione di oggetti provenienti da collezioni universitarie e museali nazionali ed europee⁹. Infine, un terzo momento di collaborazione intersettoriale e interdisciplinare ha

³ Citrini, 2025.

⁴ Cfr. Casini, *infra*, pp. 71-89.

⁵ La Fondazione Danieli conserva un centinaio di film di viaggio, di famiglia, industriali in formato ridotto, realizzati da Luigi Danieli e Teresa Zoratti tra il 1954 e il 1980, e decine di oggetti e accessori cinematografici riconducibili all'attività di foto-cineamatore di Luigi Danieli. I filmati sono stati oggetti di riuso creativo attraverso la collana *CinemAcciaio*. Si veda Comand, Dotto, Mariani, Venturini, 2025.

⁶ Venturini, 2025.

⁷ *Il mago Šebesta e la scienza delle immagini, Giuseppe Šebesta 1919-2005. Giornate di studio a vent'anni dalla scomparsa*, METS Museo Etnografico Trentino San Michele di San Michele all'Adige (TN) e Bersntoler Kulturinstitut / Istituto Culturale Mòcheno di Palù del Fersina (TN), 26-27 settembre 2025, a cura di Marco Rossitti.

⁸ Realizzato in collaborazione con Simona Casonato, curatrice e responsabile dell'area Media, ICT e Cultura digitale del Museo, giugno 2024.

⁹ *XXXI FilmForum, Hands On! with Film-and Media-(as)-Matters in Research, Archives and Museums* (Università degli Studi di Udine, 1-4 ottobre 2024).

conciso con le giornate di studio *Il museo fuori*¹⁰, organizzate presso il METS e dedicate al rapporto tra musei etnografici e cinema, cui hanno preso parte direttori e conservatori di musei ed ecomusei italiani, studiosi di cinema e di scienze umane, autori e registi.

A partire da questo contesto progettuale, il monografico presenta percorsi, oggetti e pratiche legati alle ricerche in corso e memorie museali e archivistiche che hanno contribuito alla tutela e valorizzazione di patrimoni a lungo marginali negli studi di cinema e media.

II. PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE, MEMORIE

Il contesto progettuale appena delineato si riflette sulla struttura del numero secondo quattro parole chiave che orientano i suoi contributi senza esaurirne il senso. *Percorsi* problematizza storicamente le dinamiche di acquisizione, archiviazione ed esposizione museale di artefatti e opere cinematografiche. Il termine rimanda al sostrato decisionale che guida le fasi della vita museale e archivistica di un oggetto. In tal senso, ogni percorso di patrimonializzazione del cinema è composto da criteri, standard e scelte interpretative che agiscono e restano impresse sul singolo oggetto e sul divenire storico di un ente. Emergono i caratteri euristici e politici dell'atto di patrimonializzazione che seleziona, gerarchizza e norma determinati oggetti e narrazioni a scapito di altri, definendo ciò che del cinema è "degnò" di essere conservato, in quale genealogia vada iscritto e come debba essere raccontato. Da questo punto di vista, i contributi di Simona Casonato e Giuliana C. Galvagno inquadrano, come in una dissolvenza incrociata, due dinamiche museali contrapposte: l'"interiorizzazione" di un patrimonio cinematografico in un museo della scienza e della tecnologia e l'"esteriorizzazione" delle collezioni di un museo del cinema nelle esposizioni dell'industria e della tecnica cinematografica.

Nel saggio di Casonato, il Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci diventa luogo in cui il cinema viene progressivamente assorbito nel più ampio racconto delle tecnologie dell'immagine, della comunicazione e del museo stesso. La fotocinematografia è classificata e interpretata secondo una logica tecnico-materiale che privilegia le analogie operative, la genealogia industriale e la condivisione di proprietà ottiche, chimiche e grafiche piuttosto che le caratteristiche artistiche e culturali.

Specularmente, il contributo di Galvagno ricostruisce la fase fondativa del Museo Nazionale del Cinema di Torino attraverso le esposizioni tecnologiche, dimostrando come il cinema si sia affermato musealmente a partire dai propri apparati. Qui non è il museo della scienza ad accogliere il cinema, ma è il patrimonio cinematografico a proiettarsi verso l'esterno, inizialmente ospite delle esposizioni della tecnica del cinema e soggetto al servizio della ricostruzione industriale del secondo dopoguerra e in seguito riconosciuto organizzatore di mostre funzionali alla legittimazione delle proprie ambizioni museali.

¹⁰ *Il museo fuori. Musei etnografici e cinema*, due giornate di studio, METS Museo Etnografico Trentino San Michele, 8-9 novembre 2024, si veda anche la rassegna internazionale di cinema antropologico *Il gesto visibile* (II edizione: *Il sapore dell'acqua*), METS Museo Etnografico Trentino San Michele, 19 ottobre-23 novembre 2024, curata da Marco Rossitti, con proiezioni di film di più autori della cinematografia documentaria ed etnografica (Fiorenzo Serra, Giulio Briani Mario Brenta, Giuseppe Šebesta).

La seconda parola chiave, *Oggetti*, sposta l'attenzione sullo statuto materiale del patrimonio cinematografico e sul suo potenziale epistemico. L'oggetto, da reliquia da conservare, diviene dispositivo capace di ridefinire i confini disciplinari e le metodologie della storiografia del cinema. Attraverso l'analisi di apparati, fondi industriali ed *ephemera*, i contributi di Simone Dotto e Silvia Casini propongono infatti un aggiornamento teorico-metodologico: da un lato una "terza via" per la storia del cinema industriale, dall'altro una rilettura del cinema scientifico a partire dai materiali paratestuali.

Il saggio di Dotto affronta i fondi delle case specializzate conservati negli archivi economico-territoriali, sottraendoli a una doppia marginalizzazione: quella della *business history* e quella della storiografia cinematografica che li ha spesso relegati a ruoli ancillari. Proponendo una storia industriale del cinema d'impresa e un punto di accesso a una storia del cinema che si sviluppa dentro e attraverso l'industria, Dotto individua una strada alternativa che integra dimensione produttiva, organizzazione del lavoro, cultura tecnica e strategie di circolazione dei film. Complementare la prospettiva di Casini, che si concentra sugli *ephemera* legati alla Rassegna internazionale del film scientifico-didattico. Programmi, regolamenti, locandine, corrispondenze e materiali promozionali non sono semplici cornici documentarie, ma elementi capaci di rifunzionalizzare la storia stessa del festival e del cinema scientifico. L'archivio diventa un laboratorio di riattivazione: le fonti "effimere" e paratestuali ricostruiscono reti internazionali, contesti istituzionali, politiche culturali e pratiche di diffusione del sapere. Ciò non senza creare cortocircuiti (e connessioni tra le sezioni del monografico), come emerge dal confronto tra le pratiche descritte da Casini e quelle citate da Casonato per il Museo Leonardo Da Vinci, spie di un ecosistema festivaliero ancorato a realtà museali in cui il cinema non può essere relegato alla mera funzione testimoniale. In *Pratiche* il patrimonio cinematografico non è conservato o esposto, ma rimesso in circolazione, rifunzionalizzato attraverso operazioni di riuso che ne trasformano il senso. I contributi di Federica Cozzio e Marco Rossitti condividono la riattivazione etnografica, intesa come azione performativa sui materiali a partire da oggetti radicalmente diversi: nel primo caso un oggetto materiale "non musealizzabile" per le sue dimensioni, nel secondo un patrimonio immateriale, fragile ed effimero.

Nel saggio di Cozzio, il punto di partenza è il relitto del Riccardo I, un bene etnografico la cui fisicità e dimensione ne rendono problematica l'inclusione nei tradizionali spazi museali. La sua eccedenza materiale diventa la condizione per una riattivazione cinematografica: i materiali d'archivio non si limitano a documentare l'oggetto, ma lo ricontestualizzano e trasformano in dispositivo narrativo della memoria collettiva di un territorio. L'oggetto "non musealizzabile" trova nel cinema una forma di esposizione alternativa che lo arricchisce, stratificandone ulteriormente la storia.

Rossitti affronta invece il caso dei film etnografici *Le stagioni di Liz* e *Talis Mater*, seguendone la traiettoria dalla ricerca alla divulgazione, fino ad arrivare alle pratiche di conservazione museale che ingenerano a loro volta nuove iniziative filmiche. Saperi e relazioni comunitarie che il dispositivo cine-etnografico prima registra e poi riscrive e riallestisce. Un processo che mostra il carattere mobile di un fare e pensare il cinema e delle forme di musealizzazione cine-documentaria di territori e soggetti e che attraversa istituzioni diverse, rinegoziando il proprio pubblico e la propria funzione.

La sezione finale, *Memorie*, completa il numero restituendo una patrimonializzazione e musealizzazione del cinema osservata dall'interno delle istituzioni che lo hanno promosso e dalla biografia dei suoi protagonisti. I contributi di Paolo Piquereddu e Sergio Toffetti non sono solo testimonianze storiche prestigiose per il ruolo giocato da entrambi nei rispettivi enti, ma costituiscono una riflessione profonda sulla storia museale del cinema in Italia. Entrambi registrano le condizioni originarie, le strategie operative e i cambi di paradigma epistemici che hanno permesso e plasmato l'inclusione del cinema "non theatrical" nel dominio della cultura archivistica e curatoriale. In Piquereddu la riflessione sull'Istituto Superiore Etnografico della Sardegna si colloca nel solco del cinema antropologico e del suo successo internazionale a partire dagli anni Sessanta. Il cinema non è elemento accessorio ma parte integrante della ricerca e della costruzione identitaria dell'istituto. Le rassegne, le produzioni, la raccolta e il restauro dei film configurano un dispositivo in cui la memoria audiovisiva diventa strumento scientifico e, al contempo, veicolo di legittimazione culturale.

Diversa è la traiettoria ricostruita da Toffetti, che rilegge le origini dell'Archivio nazionale cinema impresa alla luce della *New Film History* e della riscoperta del cinema d'impresa. A partire dagli anni Ottanta, l'attenzione storiografica verso il cinema industriale, pubblicitario e d'impresa apre nuovi spazi di riconoscimento per materiali fino ad allora marginali o dispersi. L'archivio nasce dalla consapevolezza che tali film costituiscono un patrimonio culturale ed economico capace di ridisegnare i confini della storia del cinema. L'apertura dell'archivio ad altre forme di cinema "non theatrical" è così conseguenza delle intuizioni storiografiche e socio-culturali e testimonia la necessità di rinnovare sempre lo sguardo e la cura concreta per la salvaguardia del patrimonio.

Entrambe le testimonianze ribadiscono infine l'idea, sottesa a tutto il numero, di una localizzazione diffusa degli archivi e musei cinematografici in Italia, la cui geografia non segue forme centralizzate ma si dispone, soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, in una costellazione di enti radicati nei territori. In questa pluralità territoriale e tipologica, la memoria museale del cinema si costruisce attraverso iniziative che intercettano istanze scientifiche, culturali e civiche, biografie – umane e museali – e fasi politico-istituzionali, restituendo un'immagine della storia della patrimonializzazione cinematografica in Italia tanto ricca e articolata, quanto irriducibile a una narrazione univoca.

III. CONCLUSIONI: MATERIALE, INTANGIBILE, VIRTUALE

Le traiettorie di ricerca emerse in questo numero di «Schermi» delineano dunque un campo di studi e di pratiche ancora in fase di definizione, ma già attraversato da alcune direttrici di sviluppo che meritano di essere menzionate.

In primo luogo, l'importanza assegnata alla dimensione materiale e operativa del patrimonio cinematografico, evidenziata da diversi contributi, si inserisce nel solco del cosiddetto *material turn*, che ha segnato tanto gli studi quanto le pratiche museali nell'ultimo decennio¹¹. Allo stesso tempo, essa invita a ripensare le modalità di conservazione e valorizzazione digitale di questi oggetti, in dialogo con recenti sperimentazioni media archeologiche orientate alla modellizzazione 3D del patrimonio materiale¹².

¹¹ Sul tema cfr. Bennett, Joyce, 2010; Gerritsen, Riello, 2015.

¹² Cfr. Fickers, van der Oever, 2022; van der Heijden, Kolkowski, 2022.

In questo contesto, le riflessioni sviluppate nell'ambito della *virtual heritage* e in particolare dei *digital twins* per la *tangible cultural heritage* appaiono particolarmente rilevanti. Più che come semplice strumento di riproduzione, la modellizzazione digitale si configura come ambiente e dispositivo complesso (diagnostico-predittivo, conoscitivo, espositivo, educativo), capace non solo di offrire simulacri statici dei manufatti ma di restituire e riattivare le qualità operative, materiali e storico-culturali del patrimonio cinematografico attraverso repliche dinamiche, adattative, intelligenti, collaborative, bidirezionali, multidisciplinari, centrate sull'esperienza dell'utente, sulla tutela dei manufatti e alimentate da dati interoperabili e tecnologie integrate (Internet of Things, IA, 3D, XR)¹³.

Parallelamente a questi processi di tutela della dimensione materiale permane un'urgenza legata alla conservazione delle memorie orali, parti integranti della dimensione intangibile del patrimonio cinematografico. La raccolta e la preservazione delle testimonianze dei protagonisti delle pratiche museali, archivistiche, collezionistiche e tecnico-professionali si configurano non come un'integrazione accessoria, ma come elemento essenziale del patrimonio stesso e dei suoi modelli digitali. Tale esigenza si iscrive in una più ampia riflessione sulle forme della memoria mediale nell'era post-digitale e sulle modalità attraverso cui essa viene mediata, trasmessa e condivisa¹⁴.

Infine, queste due direttrici convergono in un ripensamento complessivo del ruolo e della forma degli archivi e dei musei nel campo del patrimonio cinematografico. Le infrastrutture introdotte dal digitale impongono infatti una riflessione critica sulle "politiche di conservazione"¹⁵, evitando tanto derive tecno-deterministiche quanto visioni salvifiche della digitalizzazione, rafforzando piuttosto il dialogo tra opportunità offerte da nuove tecnologie e pratiche curatoriali e di *stewardship* sostenibile.

Più che come punto di arrivo, la virtualizzazione del patrimonio può essere intesa come una condizione operativa che ridefinisce le modalità di studio, accesso, esposizione e trasmissione del patrimonio in ecosistemi ibridi, in continuità con una storia della musealizzazione del cinema caratterizzata da più vie di incontro epistemico e pedagogico e da processi eterogenei e non lineari¹⁶. In questo senso, il patrimonio cinematografico emerge come un campo dinamico e stratificato in cui approcci plurimi – dall'archeologia dei media sperimentale e dall'esposizione degli originali all'incontro con gli oggetti e le loro rappresentazioni attraverso metadati strutturati e modelli virtuali complessi – e i percorsi, gli oggetti, le pratiche e le memorie che ne derivano si intrecciano in forme ancora in larga parte da esplorare, configurando un campo di ricerca in espansione cui questo numero intende offrire un primo contributo.

¹³ Si vedano, tra gli altri: Champion, 2021; Banfi, 2023; Dagnaw, Capuano, Muccini, 2026.

¹⁴ Si pensi a: van Dijck, 2007; Aasman, Fickers, Wachelder, 2018. Preoccupazione che si ritrova anche nello specifico dei musei del cinema, come emerge da: Carluccio, Rimini, 2025.

¹⁵ Frick, 2011.

¹⁶ Nell'ampia bibliografia sul tema, cfr. Kidd, 2014; Grau, 2017; Henning, 2020.

Riferimenti
bibliografici

- Aasman, Susan; Fickers, Anderas; Wachelder, Joseph (eds.). 2018. *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York/London/Oxford/New Delhi/Sydney.
- Banfi, Fabrizio. 2023. *Virtual Heritage. Dalla modellizzazione 3D all'HBIM e realtà estesa*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna.
- Bennett, Tony; Joyce, Patrick (eds.). 2010. *Material Powers. Cultural Studies, History and the Material Turn*, Routledge, London/New York.
- Carluccio, Giulia; Rimini, Stefania (a cura di). 2025. *Musei del cinema e patrimonio audiovisivo. Prospettive a confronto*, Kaplan, Torino.
- Champion, Erik Malcolm. 2021. *Virtual Heritage. A Guide*, Ubiquity Press, London.
- Citrini, Matteo. 2025. *Il materiale cinematografico come patrimonio ottico e fotochimico. Il caso del Fondo Saska al Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo Da Vinci Di Milano*, «La Valle dell'Eden», vol. 45.
- Comand, Mariapia; Dotto, Simone; Mariani, Andrea; Venturini, Simone. 2025. *La storica impresa. Storie e memorie del lavoro industriale in FVG: protocollo di intervento sull'audiovisivo e attraverso il multimediale*, in Raffaella Fagnoni, Pietro Costa, Annapaola Vacanti (a cura di), *Ecosistemi materiali. Narrazioni e tecnologie per la circolarità nei sistemi produttivi locali*, Anteferma Edizioni, Conegliano 2025.
- Dagnaw, Gizealew; Capuano, Roberta; Muccini, Henry. 2026. *Digital Twins for Cultural Heritage. A Systematic Analysis of the State of the Art*, «ACM Computing Surveys», vol. 58, n. 9.
- Fickers, Andreas; van der Oever, Annie. 2022. *Doing Media Archeology. Theory*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- Frick, Caroline. 2011. *Saving Cinema. The Politics of Preservation*, Oxford University Press, Oxford.
- Gerritsen, Anne; Riello, Giorgio (eds.). 2015. *Writing Material Culture History*, Bloomsbury, London/New Delhi/New York/Sydney.
- Grau, Oliver (ed.). 2017. *Museum and Archive on the Move. Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- Henning, Michelle (ed.). 2020. *Museum Media*, Wiley Blackwell, Hoboken.
- Kidd, Jenny. 2014. *Museums in the New Mediascape. Transmedia, Participation, Ethics*, Ashgate, Farnham.
- Kolkowski, Aleksander; van der Heijden, Tim. 2022. *Doing experimental media archaeology. Practice*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- Rotha, Paul. 1930. *A Museum for the Cinema*, «The Connoisseur», poi in *Rotha on the Film. A Selection of Writings about the Cinema*, Faber, London 1958.
- van Dijck, José. 2007. *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford.
- Venturini, Simone. 2025. *Vico d'Incerti. Collezionista di film "della prima ora"*, «La Valle dell'Eden», vol. 45.

PERCORSI

LA MATERIALITÀ DEI MEDIA COME FONTE STORICA NEL MUSEO DI SCIENZA E TECNOLOGIA. UNA PROSPETTIVA CURATORIALE

Simona Casonato (Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano)

THE MATERIALITY OF MEDIA AS A HISTORICAL SOURCE IN THE MUSEUM OF SCIENCE AND TECHNOLOGY. A CURATORIAL PERSPECTIVE

The essay reflects on the curatorial perspective applied to the collections of musealised media technology in the context of large science and technology museums. It explores the epistemic implications of studying cinematography (and other media) using those collections as a primary source for the history of media, without losing a focus on technoscience and according to a set of different approaches and disciplines. It also emphasizes the specificity of the curators' close observation of materiality, providing examples of how academic concepts and methods are re-interpreted in the specific context of the Italian national science and technology museum.

KEYWORDS

Media technology; Science museums; Audiovisual heritage; Material culture; Curatorship

DOI

10.54103/2532-2486/29733

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

I. INTRODUZIONE

L'evoluzione delle tecnologie per l'immagine e, più in generale, dei mezzi per comunicare è un interesse classico dei grandi musei generalisti dedicati a scienza e tecnologia presenti in tutti i grandi Paesi industrializzati (d'ora in poi "musei tecnoscientifici"). In queste istituzioni, al centro dell'azione culturale c'è la promozione della curiosità per il mondo delle scienze, delle tecnologie, dell'ingegneria e della matematica, e la coltivazione della cittadinanza scientifica. Anche il patrimonio storico relativo ai media è quindi inserito in questa chiave di interpretazione. Viene conservato, solitamente, come testimonianza di due fenomeni storici del mondo scientifico, non necessariamente collegati tra loro: l'innovazione tecnologica dei dispositivi di registrazione e riproduzione (per quanto riguarda le collezioni di macchine) e la divulgazione e documentazione delle scienze (per quanto riguarda le opere). Tale divisione netta tra "mezzi" e "prodotti" è frutto dell'impostazione museale enciclopedica e analitica con cui sono nati e si sono sviluppati storicamente i musei tecnoscientifici. Oggi, però,

le nuove sensibilità culturali maturate in questo settore, attente alla dimensione sociale, pongono sfide interessanti alla curatela di collezioni di cinema, suono, fotografia: non si tratta più solo di parlare di invenzioni, scoperte, primati e cronologie dello sviluppo tecnico, ma di rendere conto della complessità delle interazioni sociali che coinvolgono scienza e tecnologia, anche in campi come la comunicazione e la rappresentazione. Un fronte importante della ricerca è quindi trovare nuove vie per la raccolta, documentazione, interpretazione e valorizzazione dei beni culturali tecnico-scientifici che testimoniano della storia moderna e contemporanea dell'immagine e del suono.

Poggiando su oggetti storicizzati e musealizzati secondo quadri concettuali ancora molto recenti¹, questo tipo di ricerca affronta diverse sfide. Occorre, in un certo senso, (ri)costruire l'identità culturale di artefatti che si posizionano nel proverbiale terreno di intersezione tra le due culture, scientifica e umanistica. Quando nel contesto del museo tecnoscientifico esploriamo la "cultura materiale" del cinema, di quale/i cultura/e stiamo parlando? Di quella di chi progetta macchine, inventa emulsioni, conduce industrie manifatturiere, monta pellicole, aziona cineprese, guarda spettacoli, eccetera? Con il focus sulla tecnoscienza, il ventaglio delle pratiche e dei soggetti che possono essere oggetto di indagine storica e sociale è ampio. In questa cornice, com'è composta la cassetta degli attrezzi disciplinari utili a condurre indagini che prendono le mosse da artefatti museali? E in che modo la peculiare posizione della curatela di collezioni influenza questo tipo di lavoro conoscitivo? Quali sono le specificità e le sfide sul campo che lo contraddistinguono? Queste e altre domande attraversano spesso il lavoro di ricognizione e ricerca sulle collezioni relative ai media del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano (d'ora in poi MUST), di cui sono curatrice dal 2020. La possibilità di dialogare con la ricerca accademica e con il progetto MO.V.I.E.², in particolare, ha stimolato le riflessioni e osservazioni che seguono.

II. COLLEZIONI RELATIVE AI "MEDIA" O ALL'"ICT"?

Tra gli oltre 21.000 beni preservati al MUST, esiste un settore di collezione denominato *Media, ICT e cultura digitale*. Esso comprende circa 3600 artefatti che documentano la storia dei mezzi di comunicazione e calcolo, databili in maggioranza tra l'Ottavo e il Novecento. Di questi, quasi 800 sono stati in passato rubricati nel sottosectore della "fotocinematografia": la crisi tra fotografia e cinematografia trova una ragione tecnica nel comune supporto della pellicola e nella codifica fotochimica dell'informazione. Circa 200 beni sono film, titoli interi o spezzoni, per lo più di documentari scientifici. Sono il residuo di un'attività in cui il cinema ha svolto, nei confronti dell'istituzione museale, una tipica funzione «utile», di servizio³: dal 1953, anno della sua inaugurazione, infatti,

¹ Nella legislazione italiana i beni storici tecnico-scientifici sono stati pienamente riconosciuti come patrimonio culturale nazionale solo nel 2004 (Canadelli; Di Lieto, 2024).

² *Moving Images Exhibitions. Film Museums, audiovisual heritage: historical perspectives, strategies of enhancement and contemporary ecosystems*, dium.uniud.it/it/ricerca/progetti-corso/nuove-tecnologie-per-i-beni-artistici-architettonici-archeologici-e-monumentali/moving-images-exhibitions-film-museums-audiovisual-heritage (ultima consultazione 18 agosto 2025). MUST è un acronimo di convenienza che non sostituisce il nome esteso del museo.

³ Acland; Wasson, 2011.

l'esperienza più significativa di questo museo in campo cinematografico ha riguardato l'esercizio di una sala dedicata ai film "scientifici e educativi" (1954-1980)⁴. In questa sede, tuttavia, mi concentrerò sull'insieme dei 600 artefatti rimanenti (apparecchi fotografici, cineprese, proiettori, accessori di produzione e post-produzione per l'immagine fissa e in movimento, di cui 150 riguardano in modo specifico il cinema, in larga parte relativi all'ambito amatoriale) e su altri beni analoghi. Nelle collezioni di media del MUST, infatti, il tema delle macchine dedicate a visione e ascolto non si esaurisce nella fotocinematografia: ci sono artefatti con una base tecnica diversa dalla pellicola, come apparati di videoregistrazione, riproduzione sonora o di produzione e post-produzione televisiva. Alcuni sono stati inventariati ugualmente nelle collezioni di fotocinematografia; altri, in settori diversi (per esempio "televisione", "suono", "strumenti musicali"), con modalità non sempre del tutto coerenti. Per chiudere la panoramica, infine, è utile sapere che al MUST non esiste più un'esposizione permanente dedicata al cinema e alla fotografia: quella storica, inaugurata nel 1962, è stata disallestita nel 2007 per far spazio a temi più attuali⁵.

L'attuale lavoro di ricerca curatoriale riguarda dunque la rielaborazione e l'aggiornamento di criteri museologici relativi non solo al cinema ma, più in generale, alla storia dei media, sia in previsione di future esposizioni che di azioni di valorizzazione varie, come la messa a disposizione di dati e informazioni digitali⁶. Fin da subito, sono emerse due questioni: le discrepanze tra i modi con cui al MUST le "cose" del cinema (e anche della fotografia) sono state considerate rispetto ad altri media, e la necessità di mettere a punto strumenti di analisi e interpretazione il più possibile applicabili a una grande varietà di artefatti, raccolti con intenti diversificati. Infine, c'è la necessità di applicare agli artefatti esaminati sguardi congruenti con la specifica posizione di beni culturali della scienza e tecnologia.

Ritengo utile un chiarimento sulla terminologia usata al MUST per definire l'insieme. Queste collezioni sono oggi rubricate sotto una diade di parole-ombrello, "media/ICT", ma il loro uso congiunto è recente: la scelta, istituzionale, riflette la presa di coscienza che, anche nel nostro contesto, è opportuno non appiattire tutto il discorso sul tema dello sviluppo tecnico. Nei musei tecnoscientifici, ciò che in area umanistica viene definito "media" è sempre stato inteso innanzitutto come "mezzi tecnici", *à la* McLuhan. Se nei media studies classici la tecnica è più che altro uno sfondo, qui essa viene alla ribalta⁷. Anche al MUST, infatti, negli ultimi decenni è stata centrale la "Information & Communications Technology" (ICT), etichetta a sua volta crasi di "information technology" e "telecommunications": sono tutti neologismi nati per riflettere i processi di convergenza digitale avvenuti a partire dagli anni Novanta⁸, che però, da noi, definiscono l'ambito dei media in modo generale. Come ha osservato Tilly Blyth, curatrice dell'esposizione permanente *Information Age* presso lo Science Museum di Londra, per i musei tecnoscientifici ripercorrere la storia

⁴ La vicenda è esposta in Casonato; Canadelli, 2019.

⁵ Casonato; Bechis, 2023.

⁶ Dal 2022 sono disponibili i linked open data di tutte le collezioni del museo: www.museoscienza.org/it/collezioni/cataloghi/lod (ultima consultazione 15 dicembre 2025).

⁷ Blyth, 2014: 9.

⁸ Ciardi, 2000: 115; Kline, 2006.

della comunicazione significa innanzitutto mettere in prospettiva l'abilità dell'umanità di generare, condividere e conservare "informazione"⁹.

La terminologia in uso nei musei tecnoscientifici enfatizza naturalmente gli aspetti materiali e industriali e deriva dall'esperienza storica dell'ingegneria ottocentesca dei media elettrici, il primo ambito a concepire l'informazione come un processo quantitativo, relativo all'elaborazione di impulsi elettrici tramite dispositivi¹⁰. La comunicazione veniva qui ridefinita come il frutto dello scambio di informazione tra macchine: un mero processo tecnologico, depurato programmaticamente dagli intenti degli operatori umani e dal significato e contenuto dei messaggi – come poi fu famosamente teorizzato nel 1948 dal matematico Claude Shannon¹¹. Nel contesto museale, questa prospettiva ha l'effetto di una riduzione degli apparati dei media alla loro "essenza" di macchina e concentra lo sforzo di comprensione storica di questi beni culturali sui soli principi di ideazione tecnica e funzionamento. La musealizzazione, in origine, doveva permettere di apprezzare i principi scientifici sottesi alle macchine dell'informazione, i dettagli costruttivi e, soprattutto, l'avanzare progressivo delle soluzioni ingegneristiche, riordinate nel contesto espositivo in percorsi che andavano dai media "primitivi" a quelli più avanzati. È in questa logica che la fotocinematografia può essere presentata come fenomeno separato, ad esempio, dalla radiotelevisione. Ma è banale dire che oggi, anche in questi musei, per comprendere davvero la comunicazione e i media come fenomeno storico, non si possono più separare i diversi aspetti che convivono nell'intreccio eterogeneo e, in pratica, inscindibile di elementi sociali, linguistici, organizzativi e tecnici che ne compongono la sfera; e nemmeno si può prescindere dalla convivenza e interazione storica dei diversi canali della comunicazione, abbandonando distinzioni artificiali tra "vecchi" e "nuovi" media¹². Questi concetti appaiono ormai scontati per gli studiosi dei media, ma non lo erano affatto nella tradizione delle collezioni museali della "ICT".

Da questo punto di vista, perciò, il classico approccio di classificazione analitica dei diversi strumenti di comunicazione su base tecnica ha lasciato gli artefatti della fotocinematografia in una condizione culturalmente ambigua. Questi, infatti, sono mezzi di comunicazione che non vengono associati con immediatezza alla tradizione scientifica del concetto di "informazione", riservato ai media "elettrici"¹³. Inoltre, sul piano della rappresentatività dei processi di innovazione e dell'utilità per l'educazione scientifica contemporanea, possono apparire come artefatti obsoletti, che interessano solo cerchie ristrette di esperti e conoscitori.

⁹ Blyth, 2015.

¹⁰ Geoghegan, 2016.

¹¹ Longo, 1980.

¹² Ortoleva, 2009; Natale, 2016.

¹³ Tuttavia, anche l'emulsione fotochimica e la pellicola permettono di generare, conservare e condividere dati, come documentato nella storia dell'astronomia e della fisica (si veda ad es. Galison, 1997).

III. LA FOTOCINEMATOGRAFIA: UNA TECNOLOGIA A PARTE

È interessante notare che questo tipo di ambiguità non riguarda solo il MUST: la si ritrova, ad esempio, anche nella storia dello Science and Media Museum, a Bradford (Regno Unito). Un tempo noto come National Photography, Film and Television Museum, fu fondato nel 1983 come sede decentrata dello Science Museum di Londra, proprio per valorizzare le collezioni legate alle immagini. Secondo Michael Terwey, direttore delle collezioni, all'epoca

[...] choices were made. Radio broadcast (in spite of the direct links to the development of television) and sound recording and reproduction technologies (in spite of its close relationship to cinema technologies) remained at the Science Museum [...] More curiously, within photography a process of disentangling different categories of photography took place. Scientific photography and imaging processes remained at the Science Museum. Medical imaging and photography, including X-rays, also remained at the Science Museum.¹⁴

L'esperienza di Bradford è un esempio di come l'interpretazione delle collezioni nei musei tecnoscientifici risenta di criteri di maggiore o minore "vicinanza" a ciò che, in un dato momento, è più direttamente collegabile all'idea di scienza. Il potere degli oggetti di rappresentare concetti come l'innovazione e la scoperta, centrali per questi musei, tende a diminuire con l'obsolescenza degli apparati collezionati, in senso tecnico ma anche culturale. Il rapporto della comunità scientifica con la dimensione storica ha caratteri peculiari: il racconto del passato è stato tradizionalmente apprezzato, e addirittura teorizzato, come più efficace ai fini della trasmissione della cultura scientifica se proposto in forme «quasi-storiche», in cui invenzioni e scoperte si susseguono in cronologie artificiali che mettano ordine nel caos degli eventi reali¹⁵. Le testimonianze materiali dei musei hanno avuto più spesso funzioni retoriche e celebrative, invece di essere interpretate come testimonianze di un passato da indagare¹⁶. Anche la storia dei media, quindi, è stata qui soggetta a una tradizione presentista, secondo una storiografia informata più dai suoi fini che non dalle sue evidenze¹⁷.

Per comprendere gli effetti di questo approccio sul cinema, possiamo fare un paragone con il trattamento riservato al MUST alla radio, un medium altrettanto popolare e diffuso. La sua storia nel museo di oggi è rimasta rilevante, tanto che esiste ancora un'esposizione permanente a essa dedicata. La sua base tecnica (la codifica e trasmissione elettromagnetica dei segnali) e i processi di ricerca e sviluppo industriale sottesi non sono mai diventati obsoleti: continuano anzi a essere centrali nell'attuale scenario industriale della comunicazione mobile digitale. In Italia, inoltre, dal punto di vista delle narrazioni celebrative care alla comunità tecnoscientifica, la radio può vantare un "padre" come Guglielmo Marconi, italiano e premio Nobel, il cui ricordo può vivere attraverso gli artefatti delle collezioni storiche. Sul piano storiografico, accreditare

¹⁴ Terwey, 2017.

¹⁵ Whitaker, 1979; Curti, 1980.

¹⁶ Bud, 2017; Canadelli; Di Lieto, 2024.

¹⁷ Lubar, 1996; John, 2023.

Marconi quale “inventore della radio” è una semplificazione assai riduttiva della genesi di questo medium: ma rimane un mito sufficiente per mantenere vivo nel presente un interesse per la storia della sua base tecnologica¹⁸.

Anche se paiono questioni “interne” ai musei tecnoscientifici, è riconosciuto che questi modi di raccontare le dinamiche storiche delle tecnologie mediali abbiano profondi influssi sulla società tutta¹⁹. Nell’attuale ridefinizione di criteri museologici è quindi importante individuare e rielaborare queste gerarchie implicite e dare alle collezioni di artefatti mediali il compito di essere una lente attraverso cui, se mai, esplorare idee preconcepite sul passato, anziché confermarle acriticamente. Il tema è in che modo compiere questo lavoro.

IV. PROSPETTIVE DISCIPLINARI PER LE COLLEZIONI DI CINEMA NEI MUSEI TECNOSCIENTIFICI

Riguardo al cinema, le maggiori riflessioni sono finora state portate avanti dai musei e archivi dedicati. Giovanna Fossati ha osservato come le istituzioni di memoria siano oggi uscite da una logica di indagine che si concentrava solo sui «monumenti», ossia sulle emergenze uniche ed eccezionali dell’opera filmica. È così maturata la consapevolezza che anche una dimensione più quotidiana del cinema, della quale gli apparati tecnici sono parte fondamentale, debba essere parte integrante di uno sviluppo della «film heritage as a science». Anche quando la materialità del cinema è diventata altro dalla pellicola, come nell’immagine elettronica o digitale, essa comunque prevede una strada obbligata per gli enti che hanno compiti di conservazione. Emerge così l’attenzione per un’onnicomprendente «material sphere» delle immagini in movimento, che include i supporti materiali delle opere e tutto quanto ruota attorno a essi, apparati tecnici e pratiche²⁰.

Rispetto a questa visione, i musei e gli archivi a tema tecnoscientifico hanno necessità di intraprendere una rielaborazione concettuale analoga, ma che proceda in direzione contraria. Qui, si tratta di andare oltre l’interesse circoscritto per i principi tecnici, matematici e scientifici che informano la materialità dei media, a differenza di altri contesti che devono avventurarsi²¹; è invece necessario includere, nell’analisi e nel racconto storico, gli orizzonti sociali e culturali in cui essa si esplica.

Un vantaggio della ricerca in un museo è che al centro ci sono i singoli artefatti delle collezioni: ciascuno di essi è uno snodo tra diverse prospettive epistemiche e permette di aprire un dialogo tra discipline poggiato sulla sua materialità e individualità. Si può quindi intendere un artefatto nelle sue valenze di: a) fonte primaria materiale per lo studio della storia socioculturale e tecnoscientifica dei media; b) testimonianza dei rapporti, a diversi livelli, tra tecnoscienza e società; c) bene culturale musealizzato secondo criteri scientifici ma anche simbolici. Questi posizionamenti multipli stimolano la messa a punto di una cassetta degli attrezzi multidisciplinare, che unisca gli approcci dei media studies interessati alla materialità, l’approccio sociale alla scienza e tecnologia

¹⁸ Casonato, 2024a.

¹⁹ Balbi, 2022.

²⁰ Fossati, 2018: 16, 323.

²¹ Ernst, in Henning, 2015: 5.

derivato dagli STS (Science & Technology Studies) e l'esperienza dei musei nel riconoscimento e nell'analisi della cultura materiale. Di seguito mi concentrerò in particolare sui punti relativi ai media studies e alla cultura materiale²².

V. L'ARCHEOLOGIA DEI MEDIA E I MUSEI TECNOSCIENTIFICI

All'interno dei media studies è di particolare rilievo, per i musei tecnoscientifici, lo sviluppo dell'archeologia dei media, con i suoi tanti versanti²³. Vorrei però distinguere tra un approccio media-archeologico ai musei di metalivello e l'attenzione più specifica per gli artefatti tecnici in quanto raccolta di beni culturali. Il primo approccio riprende le teorie foucaultiane sull'archivio e sulle condizioni di esistenza dei discorsi, guardando al museo stesso come un medium speciale²⁴. È un tema caro da sempre anche alla museologia contemporanea²⁵ che rischia però, talvolta, di mettere in ombra l'interesse per i media come oggetti tecnici e testimonianze storiche musealizzate. Anche nelle riflessioni interne ai musei tecnoscientifici, lo studio della relazione con i media avviene da tempo in relazione alla divulgazione e alla cooperazione/concorrenza del medium-museo con il panorama mediatico circostante²⁶. L'approccio ha ragioni solide: l'uso dei media nelle esposizioni è stato sempre un modo classico di divulgare le innovazioni tecnologiche in questo campo²⁷. Wolfgang Ernst, invece, pur discutendo in questi termini, ha ricordato che è importante non perdere di vista una caratteristica unica dei musei, rispetto agli altri media: la loro posizione distintiva nella produzione culturale e discorsiva si esplica infatti conferendo agli oggetti musealizzati la missione di resistere al tempo²⁸. Tutto ruota intorno a questa specificità. In alcune declinazioni, l'archeologia dei media si concentra in modo diretto sullo studio degli artefatti storici, con il suo interesse per la ricostruzione della dimensione performativa e d'uso delle tecnologie del passato, specie nelle sue versioni «sperimentali»²⁹: risulta così consonante con pratiche che sono già consuetudinarie nei musei tecnoscientifici per altri settori di collezione, per esempio nell'informatica³⁰. Nel nostro contesto, infatti, la copia di oggetti celebri, le ricostruzioni di artefatti storici, i modelli interpretativi di soluzioni tecniche e di *setting* sperimentali e, non ultima, la rievocazione delle pratiche d'uso a fine di studio e divulgazione sono spesso la norma³¹. Le teorizzazioni e le pratiche dell'archeologia dei media sperimentale, sebbene sul piano generale non introducano particolari novità, forniscono però ai musei tecnoscientifici un fondamentale contributo per dedicarsi alle assai meno studiate tecnologie dell'immagine in movimento e per corroborare le motivazioni per cui farlo.

²² Per quanto riguarda gli STS e la curatela, si veda il contributo dato dalle pubblicazioni del gruppo di lavoro Artefacts Consortium: www.sciencemuseumgroup.org.uk/our-work/research-public-history/artefacts-consortium (ultima consultazione 20 agosto 2025).

²³ Fidotta; Mariani, 2018.

²⁴ Parikka, 2019; Henning, 2017.

²⁵ Hooper-Greenhill, 1992; Hetherington, 2015.

²⁶ Silverstone, 1992.

²⁷ Drotner; Dziekan; Parry; Schröder, 2020.

²⁸ Henning, 2015: 9.

²⁹ Hall; Ellis, 2020; Heijden; Kolkowski, 2022.

³⁰ Agar, 1998; Foti, 2018; Natale; Foti; Parry, 2025.

³¹ Staubermann, 2011; Chard-Cooper, 2024.

Un altro punto rilevante di questi approcci è il recupero della funzione epistemica della *Wunderkammer*, con l'attenzione, più che al racconto espositivo, al rapporto "personale" e diretto con i singoli artefatti salvati dal tempo³². Proprio questo aspetto viene in aiuto quando l'approccio performativo non è facilmente applicabile. Bisogna infatti considerare che i musei tecnoscientifici custodiscono collezioni che, nel tempo, hanno accolto anche artefatti di servizio, infrastrutturali e "nascosti" del sistema dei media, in nome della loro pertinenza al concetto, assai vasto, di "tecnologia". Molti oggetti non sono "autoportanti" nel loro funzionamento, talvolta sono frammenti raccolti per documentare reti e apparati più grandi di cui costituiscono solo elementi residuali, come – tra gli altri – cavi, componenti meccanici ed elettronici, ricambi e accessori, terminali e componenti di reti o installazioni complesse, supporti obsoleti e non più leggibili, pezzi di impianti industriali e così via (*fig. 1*). Inoltre, il museo tecnoscientifico è anche un contesto a cui interessarsi di entità materiali che, nella realtà, erano molto più della somma di singole componenti funzionanti: catene sociotecniche più ampie, in cui i singoli artefatti erano inseriti, e di cui oggi sono le vestigia.

VI. IL FILTRO DELLA CULTURA MATERIALE E IL «MUSEO COME METODO»

Questa discrepanza tra ciò che è utile e interessante "rianimare" e ciò che è impossibile osservare in presa diretta nella sua originale complessità ci induce a riflettere su percorsi di ricerca alternativi alla replica e alla rievocazione, forse più tradizionali, ma anche più "universali". Ci viene in aiuto il concetto di "cultura materiale" che è alla base del concetto stesso di collezione museale³³. L'archeologia – nel suo senso più generale – può così essere mobilitata come disciplina che studia le civiltà del passato attraverso i loro resti materiali³⁴, insieme alle prospettive dell'antropologia del patrimonio culturale. Questi approcci ci invitano a rivolgerci agli oggetti del passato recente così come ci rivolgiamo a quelli del passato remoto; e agli oggetti del *nostro* contesto culturale come a quelli di qualsiasi *altro* contesto. Come hanno osservato in momenti e luoghi diversi studiosi come David Kingery e Luca Ciabbarri, una volta presa consapevolezza dei tipici dualismi occidentali tra mente e materia, spirito e corpo, l'espressione "cultura materiale" ci serve per andare oltre e concepire senza più indugi la cultura come materialità, e viceversa. Significa quindi osservare come le persone costruiscono le proprie identità in relazione alle "cose", attribuiscono loro valori economici e simbolici, incorporano in esse idee e relazioni sociali³⁵. Dato il nostro contesto, a queste prospettive antropologiche (e antropocentriche) possiamo poi aggiungere un approccio alla materialità che deriva dagli STS, interrogandoci su come ogni artefatto, in quanto attore sociale, agisca *insieme* agli umani, anche in modi indipendenti dalle loro dirette volontà e attese. In questa visione, seguire gli artefatti nelle loro peregrinazioni storiche e sociali permette di comprendere come scienza, tecnologia, società e cultura interagiscano in reti complesse ed eterogenee³⁶.

³² Fickers; Oever, 2022.

³³ Desvallées, 2023.

³⁴ Cavallotti; Dotto, 2018.

³⁵ Kingery, 1996; Ciabbarri, 2018.

³⁶ Mattozzi; Volonté, 2020.

Fig 1 – Resistenza per proiettore, seconda metà del XX secolo (inv. IGB-16635), donazione M. Pedone, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano (© Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano).



Possiamo dunque leggere la cultura materiale come un “filtro” che i musei applicano alla realtà, permettendoci di isolare e osservare alcuni dei suoi «lumps» (lacerti) sotto questa prospettiva³⁷. Per l’etnografo Alberto Cirese, figura di spicco nel movimento di studio della cultura contadina e popolare italiana degli anni Settanta, la musealizzazione costituiva un atto conoscitivo fondamentale, diverso dall’esplorazione dell’oggetto nel suo contesto abituale. Secondo questi approcci, i musei – inclusi quelli derivati da una visione positivista della conoscenza e della storia, come quelli tecnoscientifici – non servono dunque a presentare fedelmente i fenomeni del mondo tramite le loro collezioni, ma, al contrario, a introdurre una fondamentale «discontinuità» nella realtà, isolando e risignificando gli oggetti raccolti, che nel museo divengono «documenti di sé stessi»: è questa operazione a permettere di metterci in distanza per osservare meglio, riflettere e conoscere altri mondi – o anche il nostro mondo – con altri occhi³⁸.

Nella prospettiva curatoriale, tutto ciò si traduce nella maturazione di strumenti specifici per “interrogare”, “leggere” ogni elemento che sia stato rubricato, a un certo punto, come oggetto museale e bene culturale, anche quando questo non è più usato o usabile. In altre parole, per citare sempre Ernst, se agli occhi di un teorico dei media un televisore non funzionante musealizzato rischia comprensibilmente di diventare «solo un mobile»³⁹, la curatela ha, in un certo senso, l’obbligo di valutare questa condizione come *comunque* significativa. In questo modo, lo studio di un frammento di millenni fa e uno più recente possono seguire percorsi concettualmente simili, anche se poi differiscono le competenze specifiche mobilitate per l’indagine.

Il primo e più basilare passo dell’approccio museale, infatti, è l’assegnazione di un numero di inventario: un’operazione tutt’altro che neutra, dato che rende, letteralmente, unico quel dato oggetto. Anche se si trattasse di custodire due

³⁷ Pearce, 2012: 23.

³⁸ Cirese, 1977: 12, 49.

³⁹ Henning, 2015: 6.

oggetti identici, prodotti in serie e in massa, come è tipico per gli oggetti di largo consumo dei media – proiettori, cineprese, pellicole – essi per il museo diventerebbero due individui materiali distinti, ciascuno con una sua, propria, speciale «biografia», per riprendere il celebre concetto proposto da Igor Kopytoff, che non a caso parla di «singolarizzazione»⁴⁰. Un altro antropologo, Thierry Bonnot, ricorda che gli oggetti musealizzati trascendono spesso contesti che ci sembrano intuitivi e che il loro «itinerario» storico individuale mette insieme «una molteplicità di contesti successivi» in cui l'oggetto può essere rifunzionalizzato o risignificato molte volte, non ultimo come bene culturale: «L'approccio biografico prende sul serio queste storie, come parte importante della realtà degli oggetti e della loro classificazione»⁴¹. Diventa quindi fondamentale farsi domande, di pari importanza, su tutti i soggetti che sono entrati in relazione con quel dato oggetto-individuo. Chi l'ha ideato, costruito, modificato, mantenuto, usato, musealizzato? Come, e perché? Riusciamo a comprenderlo? E se no, perché non ci riusciamo? Con quali altri artefatti è in relazione? E così via. Come ha scritto il curatore di scienza Sam Alberti, nel museo non ci si limita a studiare gli artefatti, ma si incrociano archeologia ed etnologia:

We study a series of relationships surrounding objects, first on the way to the museum and then as part of the collection. These are relationships between people and people, between objects and objects, and between objects and people. We encounter not only collectors, curators, and scientists but also visitors and audiences. In this conception, the museum becomes a vessel for the bundle of relationships enacted through each of the thousands of specimens on display and in store.⁴²

Alberti ha fornito anche una descrizione, ironica ma non troppo, di come ciò funzioni nella pratica: «Looking hard at an object under review to make it 'speak' is one of the museum's curator skills»⁴³. Si va quindi a caccia di «segni particolari» dell'individuo-oggetto, come iscrizioni, marchi, segni d'uso, numeri di serie; lo si identifica tramite cataloghi e immagini; si effettuano comparazioni con gli itinerari, museali e no, di artefatti «parenti»; se ne valutano la composizione materiale, il peso, le dimensioni, il livello di degrado chimico-fisico, le differenze con altri simili. Come ben sanno gli archeologi dei media, il rapporto fisico con gli oggetti, quando li usiamo come fonti storiche materiali, è di importanza capitale. I modi di impostarlo sono vari. Tempo fa lo studioso di cultura materiale Jules Prown osservò che nel nostro campo esistono «allevatori» (*farmer*) e «mandriani» (*cowboy*). Gli allevatori si dedicano all'esame sistematico e paziente di ogni tipo di caratteristica fisica degli oggetti, applicando logiche rigorosamente deduttive. I mandriani, meno normativi, procedono per induzione, esplorando gli spazi aperti che circondano gli artefatti e cercando di catturare al lazo i sistemi di credenze che si esprimono, anche inconsapevolmente, attraverso la

⁴⁰ Kopytoff, 1986.

⁴¹ Bonnot, 2009: 34.

⁴² Alberti, 2005: 561.

⁴³ Alberti, 2022: 137.

loro materialità. La sfida per entrambi è «diventare amici», combinando efficacemente i due approcci⁴⁴.

Anche l'antropologo Nicholas Thomas, nella sua teorizzazione del «museum as method», si concentra sulle valenze epistemiche della musealizzazione. Nel museo, l'indagine sulla cultura materiale si articola in tre fasi: «discovery» (scoperta), «caption» (etichettatura) e «juxtaposition» (confronto)⁴⁵. La scoperta è l'incontro con l'individuo-oggetto e la sua estrazione dal contesto abituale – museale e non – per riconsiderarlo sotto altre luci. Ciò comporta decisioni tutt'altro che banali sulla nomenclatura e sulla descrizione verbale delle cose. Le operazioni di etichettatura del museo, infatti, non avvengono nel vuoto, ma poggiano su un confronto con altri artefatti, presenti o meno nelle collezioni, ed espongono sistemi di valori e credenze. Nominare un oggetto all'interno in un sistema catalografico, che riguarda tanto la gestione quanto la rappresentazione del patrimonio, mette spesso in moto indagini che rivelano una varietà di prospettive sociali e culturali sul mondo che ci circonda.

VII. PRATICARE IL MUSEO COME METODO NEL CAMPO DEI MEDIA

L'operatività di un grande museo permette di osservare come il panorama di presupposti teorici qui sommariamente ricordati entri in dialogo con le prassi correnti e le sfide conoscitive poste quotidianamente da ciascun elemento delle collezioni. Per fare un esempio recente, al MUST una ricerca in termini di biografia dell'oggetto su due elementi identici delle collezioni legate a Marconi, che però in passato erano stati catalogati con due diversi nomi, ha portato a mettere in luce la relazione tra le tecniche promozionali dell'azienda inglese dell'inventore e alcuni musei nel mondo, rivelando così un tassello poco noto della storia industriale e “politica” delle comunicazioni via radio⁴⁶. Nel contesto dei musei tecnoscientifici, i cataloghi riportano numeri di brevetto, nomi di costruttori e produttori, nomenclature tecniche e commerciali, indicazioni sulle varianti costruttive, e così via. Questo tipo di analisi può far emergere pezzi interessanti di storia industriale dei media, ancora poco praticati in relazione alla storia del cinema⁴⁷. Un altro esempio interessante non riguarda il cinema ma le collezioni di tecnologie del suono: la catalogazione in corso della raccolta Museo Enrico Caruso, per cui sono in elaborazione i criteri. Questa, assemblata dal collezionista Luciano Pituello in alcuni decenni e donata nel 2022, comprende un'ottantina di grammofoni e fonografi funzionanti, più due migliaia di supporti, accomunati dalla volontà del collezionista di documentare filologicamente la produzione discografica del tenore⁴⁸ (*fig. 2*). È un insieme di artefatti che si può approcciare da diversi punti di vista: quello performativo e media-archeologico delle pratiche di ascolto, valorizzando le caratteristiche meccaniche; oppure, come ha voluto il collezionista, della conservazione delle performance di Caruso e della sua celebrazione come artista; infine, considerata come artefatto complesso e

⁴⁴ Prown, 1996.

⁴⁵ Thomas, 2010: 7.

⁴⁶ Casonato; Spada, 2024.

⁴⁷ Cucco; Di Chiara, 2019.

⁴⁸ www.museoscienza.org/it/collezioni/collezione-museo-caruso (ultima consultazione 20 dicembre 2025).

Fig 2 – Curatori con il collezionista e donatore Luciano Pituello durante la preparazione dell'evento-concerto "Le macchine parlanti", Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano, 14 maggio 2023 (© Elena Galimberti | Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano).



molteplice, l'intera raccolta è anche di grande interesse per osservare l'organizzazione dell'industria discografica delle origini. Una prima esplorazione delle annotazioni che i produttori come Pathé o Edison inserivano su cilindri, dischi e macchine, fa scorgere una logica che potremmo definire "di piattaforma", in cui uno stesso soggetto industriale si fa carico verticalmente della produzione, finanziando le performance degli artisti, degli aspetti editoriali, organizzando la distribuzione dei titoli, e dell'infrastruttura tecnologica, sviluppando le tecnologie dei supporti e le macchine di riproduzione.

Questo esempio mette in evidenza un ulteriore contributo speciale dato dalla cornice museale: lo studio della cultura materiale in questi contesti è partecipativo e dinamico. Come già nei musei etnografici, anche nei musei tecnoscientifici la raccolta e studio delle collezioni comporta un dialogo costante, diretto o a distanza, con una serie di «portatori di patrimonio» (*heritage bearers*)⁴⁹, che sono i veri e propri «protagonisti nascosti dei musei»⁵⁰. Al MUST in passato questo ruolo è stato incarnato soprattutto da aziende produttrici di apparati che hanno fornito testimonianze storiche del proprio settore, come ad esempio IBM, Olivetti e Marconi Italiana. Oggi i portatori di patrimonio sono sempre di più anche i privati cittadini, che raccolgono e donano oggetti personali. L'indagine di queste soggettività è rilevante per la costruzione di un racconto di cosa sia stato, storicamente, il divenire della tecnologia in un dato contesto⁵¹ (figg. 3a e 3b). Quando la curatela nei musei tecnoscientifici si preoccupava soprattutto di documentare i principi scientifici e gli aspetti costruttivi degli artefatti, la prospettiva dei portatori di patrimonio era quasi esclusivamente quella della comunità scientifica, industriale, ingegneristica. Dalla fine degli anni Novanta una nuova generazione di curatori ha cominciato ad adottare metodi di indagine desunti dagli STS, rivolgendo la propria attenzione alle pratiche d'uso,

⁴⁹ van Zanten, 2002: 4.

⁵⁰ Pirovano, 2005.

⁵¹ Casonato, 2024b; Spada, 2024.

Fig 3a – Titolatrice per pellicole 8mm Muray, modello "Titray 8", con accessori ed esempi di cartelli, seconda metà del XX secolo (inv. IGB-10737), donazione B. e R. Invernizzi, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano (© Moira Ricci | Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano).



Fig 3b – Videocamera Sony Video 8 Handycam CCD-SC5E con accessori, 1993 (inv. IGB-10739), donazione B. e R. Invernizzi, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano (© Moira Ricci | Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano).



di modifica, di manutenzione, a concetti come la flessibilità interpretativa e la costruzione sociale della tecnologia. Questo lavoro ha permesso di rivedere in prospettiva critica i tradizionali racconti museali sulla tecnoscienza e di considerare in essi non solo inventori e progettisti, ma anche utilizzatori e tecnici⁵². È importante osservare che non solo il lavoro espositivo, ma anche lo stesso museo come metodo di ricerca, mettendo al centro il concetto di cultura materiale, fungono da ponte tra esperienze personali di vario genere e ricerca accademica, arricchendo entrambi i versanti.

Chiudo con un esempio recente: l'indagine che Matteo Citrini ha condotto sul fondo Cesare Saska del MUST. Questa raccolta comprende oggetti provenienti da un laboratorio milanese di post-produzione e duplicazione di pellicole, donati dal tecnico cinematografico Cesare Saska a seguito della chiusura della propria attività. La ricerca ha potuto contare sulla collaborazione diretta dei discendenti di Saska, oggi scomparso, stimolati a prendere parte al lavoro di indagine dalla condizione di "bene culturale" degli artefatti indagati. Il loro aiuto nella ricostruzione del *setting* di lavoro originale è stato prezioso per esplorare un'attività tecnica apparentemente lontana da una storia monumentale del cinema, ma assai utile a comprendere una sua dimensione più corrente, come tecnologia di informazione e comunicazione attiva nella quotidianità⁵³ (*fig. 4*).

VIII. CONCLUSIONI E PROPOSTE DI NUOVI INIZI

Come hanno argomentato colleghi e colleghe, grazie alle biografie degli oggetti tecnici che i musei permettono di esplorare abbiamo la possibilità di «settare al massimo l'indice di ingrandimento» delle nostre lenti puntate sulla materialità⁵⁴. Gli artefatti musealizzati ci suggeriscono di ricostruire e seguire molto da vicino i modi con cui concetti come scienza, tecnologia, comunicazione e informazione, ma anche immagine, suono, spettacolo, rappresentazione e così via, si sono declinati in tempi e luoghi diversi. Cercare di ricostruire l'esistenza di un dato proiettore, cinepresa, spezzone di pellicola o persino fotogramma fa parte dello speciale rapporto che i musei hanno con le "cose" come fonti storiche. La scrittura e riscrittura delle plurime biografie degli oggetti museali, secondo diversi punti di vista e soggettività, richiama quei metodi di indagine «aneddotici» che radicano in specifiche istanze, situate storicamente e materialmente, concetti astratti come "media", "audiovisivo", "cinema", "immagini", "suono" e così via⁵⁵.

Coniugare aspetti di indagine culturale e materiale è qualcosa che i curatori di patrimoni cinematografici sono certamente abituati a fare con i film, in quanto prodotti culturali dotati di materialità. Il punto di osservazione di un'istituzione come il MUST nei confronti della tecnologia dei media e del cinema permette di guardare ai film, ai video, alle registrazioni sonore e alle loro macchine come

⁵² Boon; Haines; Dubois; Staubermann, 2024.

⁵³ Citrini, 2025.

⁵⁴ Citrini, 2025: 2.

⁵⁵ Fossati, 2018: 336. Fossati cita a questo proposito Sean Cubitt.

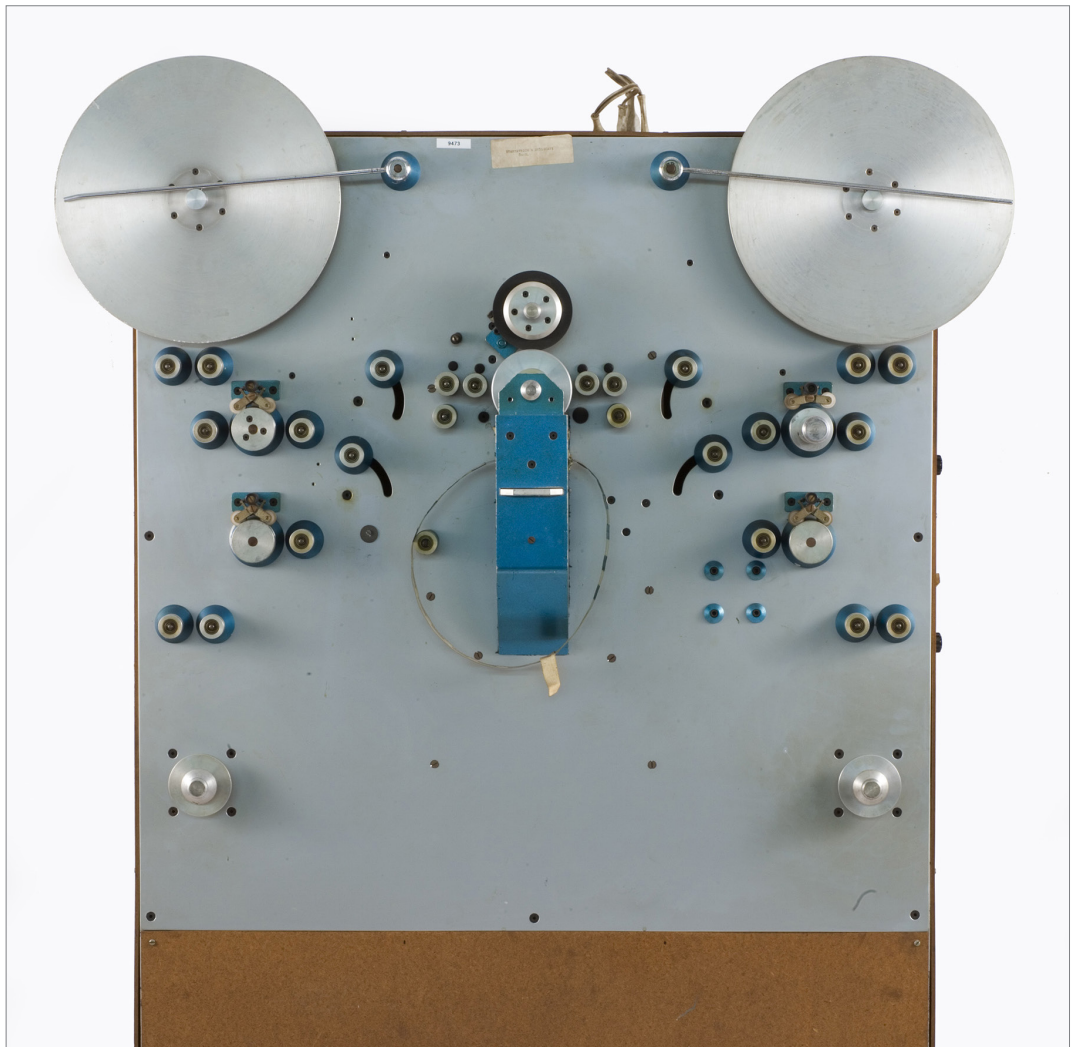


Fig 4 – Stampatrice per la duplicazione di pellicole 8mm del laboratorio Saga-Film di Milano, anni Ottanta del XX secolo (inv. IGB-9473), donazione C. Saska, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano. (© Moira Ricci | Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano).

oggetti tecnici dotati di date istanze culturali, storicamente situati in un «grande sistema tecnologico»⁵⁶.

Come è evidente, queste prime considerazioni, basate sull'esperienza diretta nel ruolo di curatela, necessitano di ulteriori confronti, approfondimenti e banchi di prova; riguardo al tema specifico delle collezioni di apparati cinematografici, al MUST è ancora più un programma di lavoro che non una prassi consolidata. Il contesto del progetto MOV.I.E., offrendo una preziosa occasione di riflessione, costituisce una base promettente per sviluppi futuri basati sulla prosecuzione del dialogo tra i musei tecnoscientifici e i media studies interessati alla materialità del cinema: un passaggio importante per la coltivazione del patrimonio culturale che documenta la storia scientifica e tecnologica delle immagini e dei suoni nel nostro contesto nazionale. Non ultimo, è anche un invito per altri studiosi all'esplorazione di un patrimonio museale di fonti materiali che può essere oggetto di nuove riflessioni, in una prospettiva "decentrata" rispetto ai percorsi abituali di cineteche e archivi audiovisivi, che ci auguriamo sia altrettanto feconda⁵⁷.

⁵⁶ Come nella tradizione degli STS si definiscono le entità complesse che includono e connettono artefatti fisici, organizzazioni, conoscenze scientifiche, aspetti legislativi e risorse naturali necessarie al loro funzionamento. Si veda Hughes, 1987: 51.

⁵⁷ L'accessibilità pubblica del patrimonio è uno degli obiettivi fondamentali del MUST: www.museoscienza.org/it/collezioni/cataloghi-online

Tavola
delle sigle

IBM: International Business Machines Corporation
 ICT: Information & Communications Technology
 MOV.I.E.: Moving Images Exhibitions
 MUST: Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano
 STS: Science & Technology Studies

Riferimenti
bibliografici

- Acland, Charles R.; Wasson, Haidee (eds.). 2011. *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham (NC).
- Agar, Jon. 1998. *Digital patina. Texts, spirit and the first computer*, «History and Technology», vol. 15, nn. 1-2.
- Alberti, Samuel J.M.M. 2005. *Object and the Museum*, «Isis», vol. 96, n. 4.
- Alberti, Samuel J.M.M. 2022. *Curious Devices and Mighty Machines. Exploring Science Museums*, Reaction Books, London.
- Balbi, Gabriele. 2022. *L'ultima ideologia. Breve storia della rivoluzione digitale*, Laterza, Roma/Bari.
- Blyth, Tilly (ed.). 2014. *Information Age. Six Networks That Changed Our World*, Scala Arts and Heritage/Science Museum, London.
- Blyth, Tilly. 2015. *Information age? The challenges of displaying information and communication technologies*, «Science Museum Group Journal», n. 3.
- Bonnot, Thierry. 2009. *L'approccio biografico alla cultura materiale*, in Alvisé Mattozzi, Paolo Volonté (a cura di), *Biografie di oggetti*, Bruno Mondadori, Milano 2009.
- Boon, Tim; Haines, Elizabeth; Dubois, Arnaud; Staubermann, Klaus (eds.). 2024. *Understanding Use. Objects in Museums of Science and Technology*, Smithsonian Scholarly Press, Washington DC.
- Bud, Robert. 2017. *Adventures in Museology. Category building over a century, and the context for experiments in reinvigorating the Science Museum at the turn of the twenty-first century*, «Science Museum Group Journal», n. 8.
- Canadelli, Elena; Di Lieto, Paola Bernadette (a cura di). 2024. *Da cimeli a beni culturali. Fonti per una storia del patrimonio scientifico italiano*, Editrice Bibliografica, Milano.
- Casonato, Simona (a cura di). 2024a. *Marconi in frammenti. Rileggere le collezioni del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- Casonato, Simona. 2024b. *Intangible Heritage, Science, and Identity. National Narratives and the Documentation of Science in Practice*, in Tim Boon et al. 2024.
- Casonato, Simona; Bechis, Alessandro. 2023. *Materialità del formato. Una conversazione tra musei di scienza e tecnologia*, in Andrea Mariani, Simona Schneider (a cura di), *Fate of a Format. Il passo ridotto nell'Italia del dopoguerra*, Mimesis, Milano/Udine 2023.

- Casonato, Simona; Canadelli, Elena. 2019. *Watching Films Scientifically. Traces of Cinema at Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica "Leonardo Da Vinci" in Milan*, in Diego Cavallotti, Simone Dotto, Andrea Mariani (eds.), *Exposing the Moving Image. The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums, and Cultural Exhibitions*. Mimesis, Milano/ Udine 2019.
- Casonato, Simona; Spada, Roberta. 2024. *L'oscillatore di Righi. I 'cimeli marconiani' nelle collezioni del Museo*, in Simona Casonato, 2024a.
- Cavallotti, Diego; Dotto, Simone. 2018. *Notizie dagli scavi. Altre prospettive per l'archeologia dei media*, in Andrea Mariani, Giuseppe Fidotta 2018.
- Chard-Cooper, Sarah. 2024. *Cosa rende un oggetto 'vero'?*, in Simona Casonato, 2024a.
- Ciabarri, Luca. 2018. *Cultura materiale*, Cortina, Milano.
- Ciardi, Mauro. 2000. *Evoluzione dei servizi e delle applicazioni*, in Alberto Roveri (a cura di). *Telecomunicazioni e liberalizzazione in Italia*, Franco Angeli/ ANIE, Milano.
- Cirese, Alberto M. 1977. *Oggetti, segni, musei sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino.
- Citrini, Matteo. 2025. *Il materiale cinematografico come patrimonio ottico e fotochimico. Il caso del fondo Saska al Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano*, «Valle dell'Eden», n. 45.
- Cucco, Marco; Di Chiara, Francesco. 2019. *Introduzione*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. III, n. 5.
- Curti, Orazio. 1980. *Museologia dei musei della scienza e della tecnica*. In Salvo D'Agostino, Maria Grazia Ianniello (a cura di), *Storia della Scienza e della tecnica. Problemi di ricerca storica e didattica nella scuola e nei musei scientifici*, Marves, Roma 1980.
- Desvallées, André. 2023. *Material culture*, in Mairesse, François (ed.), *Dictionary of Museology*, ICOM, Routledge, London/ New York.
- Drotner, Kirsten; Dziekan, Vince; Parry, Ross; Schrøder, Kim Christian (eds). 2020. *The Routledge handbook of museums, media and communication*, Routledge, London.
- Fickers, Andreas; van den Oever, Annie. 2022. *Doing Experimental Media Archaeology. Theory*, De Gruyter Oldenbourg, Berlin.
- Fidotta, Giuseppe; Mariani, Andrea (a cura di). 2018. *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano
- Fossati, Giovanna. 2018. *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Foti, Petrina. 2018. *Collecting and Exhibiting Computer-Based Technology. Expert Curation at the Museums of the Smithsonian Institution*, Routledge, London.
- Galison, Peter. 1997. *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*, Chicago University Press, Chicago.
- Geoghegan, Bernard. 2016. *Information*, in Benjamin Peters (ed.), *Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society and Culture*. Princeton University Press, Princeton/Oxford 2016.

- Hall, Nick; Ellis, John. 2020. *Hands on Media History. A New Methodology in the Humanities and Social Sciences*, Routledge, London/New York.
- Heijden, Tim van der; Kolkowski, Alexander 2022. *Doing Experimental Media Archaeology: Practice*, De Gruyter Oldenbourg, Berlin.
- Henning, Michelle. 2015. *Museums and Media Archaeology. An Interview with Wolfgang Ernst*, in Ead. (ed.), *The International Handbook of Museum Studies. Museum Media*, John Wiley & Sons, Hoboken 2015.
- Henning, Michelle. 2017. *Making the cut. Museums and media archaeology*, in Miriam De Rosa, Ludovica Fales (eds.), *Shifting Layers. New Perspectives in Media Archaeology Across Digital Media and Audiovisual Arts*, Mimesis International, Milano/Udine 2017.
- Hetherington, Kevin. 2015. *Foucault and the Museum*, in Sharon Macdonald, Helen Rees Leahy (eds.), *The International Handbooks of Museum Studies*, John Wiley & Sons, Hoboken 2015.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London.
- Hughes, Thomas P. 1987. *The Evolution of Large Technological Systems*, in Wiebe E. Bijker; Thomas P. Hughes; Trevor Pinch (eds.), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, The MIT Press, Boston 1987
- John, R.R. 2023. *Debating New Media: Rewriting Communications History*, «Technology and Culture», v. 64.
- Kingery, W. D. 1996. *Introduction*, in Id. (ed.), *Learning from Things. Method and Theory of Material Culture Studies*. Smithsonian Institution Press, Washington DC.
- Kline, Ronald. 2006. *Cybernetics, Management Science, and Technology Policy. The Emergence of "Information Technology" as a Keyword, 1948-1985*, «Technology and Culture», v. 47.
- Kopytoff, Igor. 1986. *The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process*, in Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Longo, Giuseppe. 1980. *Teoria dell'informazione*, Boringhieri, Torino.
- Lubar, Stephen. 1996. *Object lessons/object myths? What historians of technology learn from things*, in W. D. Kingery 1996.
- Mattozzi, Alvise; Volonté, Paolo. 2020. *Artefatti e materialità*, in Federico Neresini, Paolo Magaudda (a cura di), *Gli studi sociali sulla scienza e tecnologia*, Il Mulino, Bologna.
- Natale, Simone. 2016. *There are no old media*, «Journal of Communication», v. 66.
- Natale, Simone; Foti, Petrina; Parry, Ross (eds). 2025. *Museums and the History of Computing: Objects, Narratives and Practice*, Routledge, London/New York.
- Ortoleva, Peppino. 2009. *Il secolo dei media: Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Torino.
- Parikka, Jussi. 2019. *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma.

- Pearce, Susan. 2012. *Museum Objects*, in Dudley, Sandra (ed.), *Museum Objects*, Routledge, London/New York 2012.
- Pirovano, Massimo. 2005. *Dietro la vetrina. I protagonisti nascosti dei musei etnografici*, «Lares», v. 71, n. 2.
- Prown, Jules. 1996. *Material/Culture: Can the Farmer and the Cowman Still Be Friends?*, in W. D. Kingery, 1996.
- Silverstone, Roger. 1992. *The medium is the museum. On objects and logics in time and space*, in Durant, John (ed.), *Museums and the public understanding of science*, Science Museum/COPUS, London.
- Staubermann, Klaus (ed.). 2011. *Reconstructions*, National Museum of Scotland, Edinburgh.
- Terwey, Michael. 2017. *Contexts for Photography Collections at the National Media Museum*, «Science Museum Group Journal», Spring Special Issue: *Sound and Vision*.
- Thomas, Nicholas. 2010. *The Museum as Method*, «Museum Anthropology», v. 33, n. 1.
- van Zanten, W. 2002. *Glossaire Patrimoine Culturel Immatériel / Glossary Intangible Cultural Heritage*, National Commission for UNESCO, The Hague.
- Whitaker, M.A.B. 1979. *History and quasi-history in physics education: Part 2*, «Physics Education», v. 14, n. 4

PERCORSI

LA MAGIA DELLA TECNICA E IL FASCINO DEL DISPOSITIVO. LA COSTRUZIONE E LEGITTIMAZIONE DEL MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA DI TORINO NELLE MOSTRE TECNOLOGICHE (1949-1966)

Giuliana C. Galvagno (Università degli Studi di Torino)

THE MAGIC OF TECHNOLOGY AND THE FASCINATION OF THE DEVICE.
THE CONSTRUCTION AND LEGITIMATION OF THE NATIONAL CINEMA MUSEUM IN
TURIN IN TECHNOLOGICAL EXHIBITIONS (1949–1966)

The temporary exhibitions on cinema and photography technologies held by the National Cinema Museum in Turin during industry expos show how the collection was focused on this approach and on the relationship with pre-cinema devices. A case study of specific interest is the International Exhibition of Stereoscopy in Photography and Cinema, organized in 1966 with the aim of celebrating the 25th anniversary of the museum. It represents a systematic survey of the museum's collections on stereoscopy, comprising equipment and prints, and a considerable coordination effort to identify materials and evidence of stereoscopy throughout history.

KEYWORDS

Cinema; Exhibitions; Museum; Stereoscopy; Technology

DOI

10.54103/2532-2486/29838

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

I. IL MUSEO E LA TECNOLOGIA DEL CINEMA¹

Per il Museo Nazionale del Cinema di Torino il legame con l'aspetto tecnologico del dispositivo cinematografico è ben chiaro sin dalla sua fondazione, risalente al celebre appunto sull'agenda di lavoro di Maria Adriana Prolo datato 8 giugno 1941 «Pensato il museo»². A guidare le scelte che determinano la costituzione della collezione del museo è infatti la necessità di salvare macchine e apparati seguendo un duplice indirizzo: da un lato la raccolta di apparecchi relativi al pre-cinema, dalla lanterna magica alla fotografia e alla stereoscopia; dall'altro il recupero dei reperti dell'industria cinematografica torinese al mercato cittadino

¹ Il presente contributo è frutto della ricerca condotta nell'ambito del progetto PRIN 2022 – MOVIE. Musei del cinema e patrimonio audiovisivo: prospettive storiche, strategie di valorizzazione, ecosistemi contemporanei. Fonte principale è il Fondo Attività, cineteca conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema ("Attività anteriori al 1958" e "Proiezioni, mostre e collaborazioni fino al 1988", indicazioni archivistiche A).

² Archivio MNC, Fondo Maria Adriana Prolo, A580.

del Balôn, anche grazie ai rapporti con i primi operatori e registi, per evitarne il disassemblaggio e la trasformazione in pezzi di ricambio³.

L'attenzione all'aspetto tecnologico dell'industria cinematografica rappresenta una felice intuizione di Prolo, una prospettiva storica di recupero dell'esperienza del cinema muto torinese che si costruisce anche attraverso l'attenzione alla componente materiale del cinema. Il museo torinese si caratterizza e si differenzia rispetto alle esperienze di museologia del cinema coeve proprio grazie all'eterogeneità dei materiali collezionati che tuttora lo contraddistinguono, anticipando e contribuendo a definire l'approccio alla patrimonializzazione del cinema degli anni successivi⁴. La costruzione della collezione si muove sin dall'inizio lungo una precisa polarità⁵: da un lato, il recupero e la valorizzazione della storia del cinema, allargando lo sguardo dal muto torinese al cinema italiano e internazionale con l'esposizione di cimeli, documenti, paratesti; dall'altro, l'attenzione all'archeologia del cinema – in anni in cui questa tendenza di studio non era ancora pienamente strutturata⁶. Risalta, soprattutto, un'attenzione costante alla tecnica foto-cinematografica, sia nella collezione permanente sia nelle mostre temporanee organizzate negli anni.

Il presente contributo ha lo scopo di approfondire come la collezione del museo torinese si sia prestata a essere promossa e valorizzata in contesti che ne sottolineavano la dimensione tecnologica più che quella storica o spettacolare. In particolare, suscitano interesse le esposizioni dei materiali del costituendo museo organizzate a latere dei saloni tecnologici che negli anni della ricostruzione post-bellica hanno in Torino un centro nevralgico. Se, come nota Donata Pesenti Campagnoni, le esposizioni temporanee possono consolidare una nuova idea di museo del cinema, come è avvenuto a partire dagli anni Ottanta del Novecento⁷, è possibile notare come un simile utilizzo delle mostre abbia contribuito nel tempo a costruire l'identità di questa collezione museale, marcando da subito un'attenzione al racconto del cinema e degli altri media attraverso la lente tecnologica. L'archivio del Museo Nazionale del Cinema permette di ricostruire la storia di tali occasioni espositive attraverso i documenti di lavorazione delle mostre temporanee, il percorso di valorizzazione dei materiali e la ricerca dei contesti più adatti per promuovere le collezioni⁸.

Il primo tentativo di organizzare a Torino un'esposizione cinematografica con gli oggetti e i documenti raccolti da Prolo risale alle manifestazioni per il centenario dello Statuto Albertino (1848-1948). Prolo è designata responsabile della sottocommissione cinematografia e, nel progetto della mostra, è prevista una sezione dedicata ai pionieri del cinema muto torinese, una alla stampa cinematografica internazionale dal 1896 al 1948 e una sulla cinematografia e tecnica cinematografica contemporanea. Nel progetto rientra anche una retrospettiva sul cinema italiano da tenersi dal 1° al 20 giugno 1948. Posticipata al settembre-ottobre dello stesso anno, alla fine non si concretizza, nonostante gli sforzi

³ Come ricorda Prolo nel documentario *Occhi che videro* (1989) di Daniele Segre.

⁴ Bottomore, 2006: 261-273; Cere, 2021; Latsis, 2016: 17-34; Louis, 2020; Mannoni, 2003: 13-32; Païni, 1992; Pesenti Campagnoni, 1997: 21-32; Carluccio, Rimini, 2025: 20.

⁵ Gianetto, Alovisio: 2023; Pesenti Campagnoni, 2002; Prolo, 1978.

⁶ Ceram, 1966; Mannoni, 1994; Pesenti Campagnoni, 2007.

⁷ Pesenti Campagnoni, 2023: 75-83.

⁸ Ceresa; Pesenti Campagnoni, 1997.



Fig. 1 – Brochure della Mostra del Cinema di Torino (14 maggio - 14 giugno 1949), Archivio MNC, A113/1.

testimoniati dalla fitta corrispondenza portata avanti da Prolo⁹. La realizzazione di una esposizione pubblica della collezione è rimandata così all'anno successivo, in occasione della *Mostra del Cinema*¹⁰ (14 maggio-14 giugno 1949) organizzata nei locali della Galleria metropolitana con il patrocinio dell'Associazione Stampa Subalpina (fig. 1).

Nel pieno dello sforzo ricostruttivo post-bellico, si fa strada l'idea di rilanciare l'industria cinematografica torinese, con la speranza di tornare ai fasti d'inizio secolo. La manifestazione ha lo scopo di riavvicinare il pubblico al mondo del cinema. È indicativa in tal senso la partecipazione con propri spazi espositivi di alcune case di produzione (FERT, Vides, la Pagot di Antonio e Giovanni Pagotto per il cinema di animazione) e l'organizzazione di concorsi per trovare volti nuovi, per i migliori soggetti cinematografici originali, per idee di film pubblicitari e per il lancio pubblicitario di un film.

⁹ Archivio MNC, A113/1.

¹⁰ La manifestazione è pubblicizzata sia come mostra, sia come *Sagra del Cinema*. Cfr. Archivio MNC, A113/1.

La mostra si articola in due sezioni: una retrospettiva dedicata a «una scelta di materiali e macchinari fra i più interessanti e significativi delle varie epoche»¹¹ e una dimostrativa, articolata in sottosezioni (Come nasce e come si realizza un film, Documentari e attualità, Cartoni animati, Trucchi e Speciali effetti [sic], Montaggio, Sonoro, Distribuzione, Presentazione case cinematografiche, Macchinari e attrezzature). Il Museo del Cinema, allora privo di una sede¹², partecipa alla manifestazione con il triplice obiettivo di valorizzare i materiali del muto torinese (documenti e immagini); dare attenzione al pre-cinema (lanterne magiche e giochi ottici); esporre la tecnica cinematografica attraverso apparecchi come le cinque macchine a passo ridotto Cineparvus di Vittorio Calcina¹³, le macchine da presa (Pathé, Ambrosio, Zolinger), le macchine da proiezione (Itala Film, Pathé, SIAC, UNITAS), le lampade ad arco, le perforatrici di pellicola e i misuratori e incolla-pellicola (le giuntatrici) della Ambrosio. Al Museo e alla sua storia sono dedicate due pagine centrali del catalogo, in cui Prolo auspica la prossima apertura in una sede visitabile. Sebbene l'esposizione non ebbe il successo sperato, il museo ottenne dagli organizzatori un finanziamento da 10.000 lire finalizzato all'acquisto della statua del *Fauno* (opera di Giovanni Riva) dal film omonimo (1917) con Febo Mari, da allora uno dei pezzi iconici della collezione.

II. ESPOSIZIONI E SALONI DELLA TECNICA

La *Mostra del Cinema* del 1949 evolve l'anno successivo nella *Mostra della Tecnica cinematografica*¹⁴, organizzata nell'autunno del 1950 (30 settembre-19 ottobre) per integrare le manifestazioni della rassegna *Autunno torinese*, composta dalle esposizioni dedicate alla produzione industriale (la *Mostra Scambi d'Occidente* e la *Mostra della Meccanica*). Le tre esposizioni hanno in comune «non soltanto l'insegna, ma anche la base: macchine e scambi, questo binario di corsa della ricostruzione e della ripresa dell'economia internazionale»¹⁵. La seconda esposizione della tecnica cinematografica – la prima edizione si era tenuta l'anno precedente a margine della Mostra di Venezia – trova spazio nella ricostruita palazzina della Promotrice delle Belle Arti presso il parco del Valentino, accanto al complesso di Torino Esposizioni, dove si tengono le altre manifestazioni. La *Settimana Cinematografica* offre una rassegna dei film presentati in concorso alla Mostra di Venezia e al Festival di Cannes, mentre la mostra espone il meglio della tecnologia cinematografica per la ripresa e la proiezione, pellicole e luci. Per l'occasione, è attrezzato dalla FERT, con la collaborazione di Mole Richardson e Ferrania, un piccolo teatro di posa in cui si simulano provini per i visitatori. In questo contesto, è esposto anche il primo modello italiano di carrello gru dotato di pantografo, oltre ai più recenti apparecchi per la registrazione sonora. Presso la Promotrice trova spazio anche la

¹¹ Volantino promozionale della *Mostra del Cinema*. Archivio MNC, A113/1

¹² Le sue collezioni erano ancora conservate nei sotterranei della Mole Antonelliana, dove cinquant'anni dopo troveranno definitiva seppur parziale collocazione.

¹³ Fotografo e regista, concessionario per l'Italia delle pellicole dei fratelli Lumière e organizzatore delle prime proiezioni a Torino il 7 novembre 1896.

¹⁴ Archivio MNC, A113/2.

¹⁵ «La Stampa», 1950: 2.

mostra retrospettiva della cinematografia, dedicata alle collezioni del Museo in parte già presentate l'anno precedente presso la Galleria metropolitana. L'esposizione è articolata in una sezione dedicata al pre-cinema (comprendente lanterne magiche, *mondi niovi*, giochi ottici), una sezione dedicata alla tecnica cinematografica e, infine, una sezione dedicata a documenti del muto torinese, con particolare attenzione ai fondi dedicati all'Itala Film, a *Cabiria* (1914) e a Giovanni Pastrone.

Accanto alle esposizioni di maggior rilievo, tra gli sforzi di Prolo per riuscire a promuovere la sua idea di museo è possibile citare anche una piccola mostra sulla George Eastman House di Rochester, uno dei principali musei dedicati alla foto-cinematografia, realizzata in collaborazione¹⁶ con la sede torinese dell'USIS (United States Information Service) nel 1951. La mostra fotografica, incentrata sulla collezione di apparecchi e sul percorso espositivo del museo americano fondato solo quattro anni prima, nel 1947, ha come obiettivo presentare al pubblico e alle istituzioni un possibile modello per il futuro museo torinese. Nella collezione della George Eastman House prevale la dimensione tecnologica della fotografia e del cinema, rappresentata da un'ampia raccolta di dispositivi, cui si affiancano immagini e film. Accanto al museo, sin dalla sua fondazione, ricopre infatti una funzione centrale il Dryden Theatre, sala di proiezione che ospita rassegne cinematografiche¹⁷.

In questi primi anni, le manifestazioni dedicate all'industria e alla tecnica restano la vetrina privilegiata per dare visibilità alle collezioni del museo. Dal settembre 1951, le esposizioni commerciali e tecnologiche torinesi si coordinano in un'unica manifestazione rinominata *Salone Internazionale della Tecnica*, per distaccarsi dalle altre fiere campionarie italiane e per sottolineare il ruolo centrale di Torino nello sviluppo industriale. La promozione del Museo del Cinema in questo contesto potrebbe apparire anomala, ma va considerato il ruolo centrale di Mario Gromo, critico e giornalista del quotidiano «La Stampa» nonché presidente della giuria della Mostra di Venezia, da sempre al fianco di Prolo nello sforzo costitutivo del Museo e nel portare a Torino la mostra dedicata alla tecnologia cinematografica. È significativo, quindi, che nel 1953 la presenza del Museo del Cinema all'interno delle manifestazioni del terzo *Salone Internazionale della Tecnica* si concretizzi in un'esposizione organizzata presso il salone de «La Stampa» in Galleria San Federico: la *Mostra del Museo del Cinema* illustra la storia del cinema attraverso giochi ottici, lanterne magiche, macchine da presa e fotografiche dal dagherrotipo alle macchine istantanee¹⁸.

La mostra sancisce chiaramente la rilevanza della collezione torinese, che sarà ulteriormente ribadita dal successo dell'esposizione presso la Cinémathèque Française del 1954, organizzata grazie alla collaborazione di Henri Langlois¹⁹.

¹⁶ Nei materiali preparatori della mostra, conservati presso l'archivio del Museo Nazionale del Cinema, si trova un appunto olografo di Maria Adriana Prolo (un colorito «Carogne! L'idea fu mia, tutto il materiale era del Museo e faticai ad ottenere che il Museo fosse nominato nello spiegone che scrissi io» vergato a matita sul retro di una fotografia dell'esposizione) che rivela la sua rabbia nei confronti dell'USIS per il mancato riconoscimento del suo ruolo, cruciale ed esclusivo, nella progettazione della mostra (Archivio MNC, A113/3).

¹⁷ [s.n.], 1982.

¹⁸ Archivio MNC, A113/4.

¹⁹ Archivio MNC, A113/5. Si veda in merito anche la corrispondenza tra i due: Prolo, Langlois, 1992.



Fig. 2 – Allestimento della Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema, *Notiziario del Museo Nazionale del Cinema*, 1967, a. 2, nn. 3-4.

Il Museo terrà un'altra importante esposizione della sua collezione presso la Cineteca di Milano nel 1956²⁰, prima di giungere nel 1958 all'agognata apertura al pubblico nella sede di Palazzo Chiabrese.

Una volta ottenuto uno spazio espositivo stabile, il legame con il *Salone Internazionale della Tecnica* si fa più labile (limitandosi per alcuni anni a una semplice presenza promozionale), pur senza venir meno del tutto. Ad esempio, basti ricordare, in occasione dell'XI edizione del Salone (1961), l'installazione presso il foyer del Teatro Nuovo (sempre nel complesso di Torino Esposizioni) della mostra *La caricatura nella fotografia e nel cinema (1839-1939)*, esposizione che a partire dal 1959 conosce una vasta diffusione come strumento per promuovere le attività del museo²¹. Il *Salone della Tecnica* continua dunque a dare spazio a cinematografia, fotografia e ottica, ma dal punto di vista della rappresentazione del sistema mediale è interessante notare come gli espositori della Radio TV siano inseriti in un altro padiglione, vicino agli elettrodomestici e alle apparecchiature elettromedicali²².

²⁰ Archivio MNC, A113/6.

²¹ Archivio MNC, A127/5.

²² Archivio MNC, A126/3.



Fig. 3 – Allestimento della Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema, *Notiziario del Museo Nazionale del Cinema*, 1967, a. 2, nn. 3-4.

III. LA MOSTRA SULLA STEREOCOPIA DEL 1966

Come accennato in precedenza, i primi anni del Museo Nazionale del Cinema sono costellati di ostacoli: la guerra, la cronica carenza di fondi, la difficoltà del rapporto con le istituzioni, gli sforzi fatti dall'ideatrice del museo per mantenere la collezione a Torino ed evitare ingerenze esterne rispetto al progetto. Al contempo però, questi sono anni di grandi riconoscimenti internazionali: il sodalizio e la collaborazione con Langlois, l'ingresso del Museo nella FIAF nel 1953, il suo riconoscimento ufficiale come istituzione nazionale nel 1965.

Nelle varie configurazioni che la collezione museale ha assunto negli anni, ciò che appare chiaro è una costante attenzione all'evoluzione tecnologica dell'arte fotografica e cinematografica, tenendo al centro il cinema non solo come racconto e spettacolo, ma anche come tecnologia e industria fatta di apparecchi, macchine, produttori, brevetti e innovazioni. Per questo è significativo che l'esposizione organizzata nell'autunno del 1966 per celebrare l'importante ricorrenza del 25° anniversario della nascita del Museo Nazionale del Cinema – calcolato a partire dal già citato appunto di Prolo del 1941 – sia dedicata a una tecnologia con cui il cinema intrattiene un rapporto ambivalente e ondivago. Prolo progetta infatti una mostra ambiziosa: la *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema* (figg. 2-3) da tenersi presso i locali della Galleria delle Mostre dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, nella centrale

piazza San Carlo, a conferma del rapporto con l'istituzione bancaria²³. La mostra si svolge dal 21 settembre al 10 ottobre, periodo relativamente breve, soprattutto considerando lo sforzo organizzativo profuso da Prolo e dai suoi collaboratori Roberto Radicati, Roberto Ruffino e Pier Paolo Giribaldi. Ciò nonostante, nelle poche settimane di apertura la mostra riesce ad attirare circa 25.000 visitatori²⁴. La durata dell'esposizione si sovrappone inoltre al XVI *Salone Internazionale della Tecnica* (22 settembre-4 ottobre), dove essa è pubblicizzata grazie a un pannello introduttivo. La mostra torinese integra le collezioni del Museo con prestiti provenienti da prestigiose istituzioni italiane e internazionali (il Centre National de la Recherche Scientifique e il Conservatoire des Arts et Métiers di Parigi, il Kodak Museum di Wealdstone, l'Istituto di Topografia e Geodesia del Politecnico di Torino), partner industriali (la FIAT di Torino, la ERCA di Milano per l'esposizione dei View-Master, la Wild Heerbrugg Ltd. di Heerbrugg per la fotogrammetria), ma soprattutto da collezionisti privati ed appassionati (38 quelli citati nel catalogo). Questi prestiti sono il frutto di un'estesa opera di tessitura, portata avanti tramite corrispondenza dalla direttrice del Museo, per rintracciare apparecchi, testi e immagini al fine di ricostruire la storia della tecnica stereoscopica tra scienza e intrattenimento. In questo contesto si rivela essenziale il ruolo giocato dall'associazionismo amatoriale con la sua rete di riviste e notiziari. La progettazione della mostra viene infatti anticipata e promossa attraverso riviste del settore, come il «Fotonotiziario» diretto da Carlo Arduin, o tramite i contatti stabiliti con associazioni di appassionati come lo Stéréo-Club Français di Parigi, grazie al collezionista Paul Marillier, e la Stereoscopic Society di Londra. Come ricorda il «Notiziario» del Museo Nazionale del Cinema²⁵, il 1966 è in larga parte occupato dall'organizzazione di questa mostra ambiziosa e unica, non solo nel panorama nazionale ma anche internazionale, dedicata alla tecnica stereoscopica, seguendo i suoi fondamenti storici, la sua rapida diffusione popolare, le implicazioni scientifiche, il passaggio dalla fotografia alla cinematografia. Una tale eccezionalità merita così un'attenzione particolare in termini di oggetto (la stereoscopia) e struttura (dell'esposizione).

III.1 ARCHEOLOGIA DELLE IMMAGINI TRIDIMENSIONALI

Dato il tema del presente articolo, dedicato alle esposizioni della tecnica organizzata da Prolo all'interno delle attività del nascente Museo, e considerata l'originalità della Mostra del 1966, appare congruente, prima di descriverne la struttura, soffermarci preliminarmente sulle applicazioni della stereoscopia in ambito scientifico e nel contesto dell'intrattenimento pubblico e domestico e sulla storia secolare dello sviluppo delle tecnologie che permettono di ricreare l'illusione di tridimensionalità. Ciò perché spesso al centro delle esposizioni stesse vi è l'opacità della tecnica, questione che permane fino ai giorni nostri nel campo di studi museale di nostro interesse e che con ogni probabilità era ben chiara a Prolo stessa, specie in direzione della legittimazione del Museo attraverso la magia della tecnica del cinema e il fascino del dispositivo cinematografico.

²³ Archivio MNC, A128/11.

²⁴ [s.n.], 1967: 3.

²⁵ [s.n.], 1966: 3.

Nonostante i principi della visione binoculare fossero già stati esplorati e descritti dal tardo Cinquecento, la coniazione del termine “stereoscopico” si deve al gesuita francese François D’Aguilon nel testo *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles* (1613)²⁶. A partire poi dai primi anni dell’Ottocento, le ricerche sulla visione si soffermano sulla percezione di profondità e distanza per ricrearla artificialmente attraverso coppie di immagini²⁷. Charles Wheatstone porta avanti esperimenti stereoscopici utilizzando coppie di disegni da osservare attraverso un dispositivo costituito da un sistema di specchi e prismi, da lui chiamato “Stereoscope” (1832), che permette di indirizzare ogni immagine ai due occhi separatamente, ottenendo così l’illusione di profondità tridimensionale²⁸. Grazie alla contemporanea diffusione della fotografia, la stereoscopia trova larga applicazione sia nella ricerca sulla visione binoculare sia, successivamente, come passatempo diffuso. Nel 1849 David Brewster realizza un prototipo di stereoscopio più maneggevole, che permette di fruire delle immagini in «apparente rilievo e profondità»²⁹.

Il fascino delle immagini nello spazio stereoscopico deriva dal potenziamento dello spazio prospettico. I dispositivi stereoscopici, limitando la visione laterale, rendono la fuga in profondità «permanente e inevitabile»³⁰. Le immagini stereoscopiche permettono di vedere l’oggetto con lo stesso rilievo che avrebbe se si trovasse davanti ai nostri occhi³¹, ma richiedono un costante lavoro di decifrazione e di ricalibrazione dello sguardo attraverso dei «microforzi muscolari»³²; rappresentazione in scala ridotta di ciò che i nostri piedi farebbero attraversando un panorama reale. L’esperienza stereoscopica richiede dunque tempo per comprendere, esaminare ed esplorare le dimensioni inedite dispiegate allo sguardo³³. Il piacere del dispositivo, maneggiabile con la stessa familiarità dei fiammiferi³⁴, e il bisogno di esplorazione che esso sembra gratificare rendono questa tecnologia incredibilmente popolare già a pochi anni dalla sua

²⁶ Della Porta, 1593; D’Aguilon, 1613. Per una prima ricostruzione storiografica sul tema, cfr. Besso, 1874: 466.

²⁷ Ne troviamo traccia già nel saggio di Elliot del 1823 *On the Means by Which We Obtain Our Knowledge of Distances by the Eye*, che porta il professore di logica all’Università di Edimburgo a costruire nel 1834 un primo dispositivo per provare le sue teorie (Brewster, 1856: 19; Drouin, 1894: 32).

²⁸ I risultati raggiunti portarono Wheatstone alla presentazione del prototipo del suo stereoscopio alla Royal Society di Londra e alla pubblicazione nel 1838 del suo trattato sulla visione binoculare.

²⁹ Brewster, 1856: 1. In questi stessi anni viene brevettata da J.B. Dancer una fotocamera binoculare (1852), mentre il francese Claude Marie Ferrier sviluppa una tecnica per creare vedute stereoscopiche su lastre in vetro, che permettono una visione migliore rispetto alla stampa su carta.

³⁰ Krauss, 1990: 34.

³¹ Drouin, 1894: 25.

³² Krauss, 1990: 35.

³³ Tra i principali sostenitori di questa tecnica, Oliver Wendell Holmes sottolinea l’inesauribile ricchezza di dettagli delle immagini stereoscopiche che inducono uno stato simile a quello del sogno (Holmes, 1899). Sempre secondo Holmes: «A painter shows us masses; the stereoscopic figure spares us nothing, – all must be there, every stick, straw, scratch, as faithfully as the dome of St. Peter’s, or the summit of Mont Blanc, or the ever-moving stillness of Niagara» (Holmes, 1859: 739).

³⁴ Holmes, 1859: 739.

creazione, ma anche grazie a successive rielaborazioni in dispositivi complessi quali, per esempio, il *Kaiserpanorama* di August Fuhrmann³⁵. Ci piace ricordare come più archeologi del cinema e dei media, tra i quali Huhtamo, hanno tracciato una continuità della stereoscopia con altre *peep practices* presenti in dispositivi preesistenti, come il *mondo nuovo*³⁶. Tali genealogie e archeologie dei dispositivi erano ben presenti nella collezione del Museo del Cinema già dai primi anni Cinquanta, a ulteriore prova della concezione pionieristica della museologia cinematografica di Prolo.

Nelle vedute stereoscopiche, il dispositivo sopravanza il soggetto produttore dell'immagine, la quale presenta all'osservatore un fenomeno naturale, un luogo emblematico «apparentemente senza la mediazione né di un individuo specifico che ne registra la traccia, né di un artista particolare»³⁷, rafforzando l'illusione della fotografia come medium immersivo che permette di «avere in testa il mondo intero»³⁸. Tuttavia, la tecnica stereoscopica non si limita a rappresentare il mondo per il piacere di vederlo, poiché già nelle fasi embrionali del suo sviluppo le immagini stereoscopiche sono impiegate nell'ambito pedagogico e scientifico³⁹. Dal punto di vista della rappresentazione dello spazio reale, infatti, la stereoscopia, una volta soppiantata da altre tecnologie d'intrattenimento più spettacolari, opera una riconfigurazione rimanendo rilevante in diversi campi del sapere, come nel caso dell'astronomia⁴⁰. Un'altra applicazione si lega all'utilizzo dei raggi X in ambito chirurgico, grazie al radiologo inglese J. Mackenzie Davidson che introduce dal 1898 la stereoscopia per meglio individuare corpi estranei⁴¹. Nel campo della ricerca geologica e archeologica, la stereofotogrammetria viene invece impiegata come metodo di rilevamento planimetrico e altimetrico utilizzando coppie di fotogrammi relativi a una stessa zona del terreno, attraverso apparecchi quali lo stereomicrometro di Pulfrich (1901). L'utilizzo più diffuso della stereoscopia nel Novecento è quello legato allo sviluppo della fotografia aerea in ambito militare e geografico; in particolare durante la Seconda guerra mondiale, la dottrina americana del *map as you move* porta alla conduzione campagne di ricognizione fotografica per la realizzazione di mappe fotogrammetriche dettagliate dei campi di battaglia, che venivano visualizzate attraverso proiettori o visori stereoscopici per individuare obiettivi strategici⁴². Se la fotografia è indispensabile allo sviluppo della stereoscopia, anche le immagini in movimento subiscono la fascinazione delle immagini tridimensionali. Già nel 1852 il tedesco Wilhelm Rollmann sviluppa un sistema di codifica anaglifo, basato su un'immagine ottenuta sovrapponendo i due fotogrammi di uno stereogramma di due differenti colori, ad esempio il rosso e il verde, da

³⁵ Sul tema cfr. Crary, 1990, 1999; Pesenti Campagnoni, 2007: 75-77.

³⁶ Huhtamo, 2006, 2012. Sullo specifico delle tecnologie stereoscopiche, cfr. Wing, 1996.

³⁷ Krauss, 1990: 37.

³⁸ Sontag, 1973: 3. Sul tema dell'illusività/immersività fotografica, si rimanda anche a Grau, 2003.

³⁹ Brewster, 1856: 193.

⁴⁰ La prima fotografia stereoscopica della luna fu scattata tra il 1857 e il 1860 da Thomas de la Rue (Sanders, 1984: 1347-1359), anche se è forse improprio parlare di *fotografia*, perché tra le due immagini intercorrono quattro anni a causa della necessità di attendere il corretto angolo di ripresa.

⁴¹ Daves; Dalrymple, 1962.

⁴² Mirzoeff, 2015: 74.

osservarsi tramite lenti di colori analoghi. In seguito Louis Ducos du Hauron propone un metodo di sovrapposizione di immagini stereoscopiche che verrà utilizzato dalla MGM dal 1937 al 1941⁴³.

Il primo film stereoscopico distribuito nelle sale cinematografiche che utilizza la tecnica dell'anaglifo è *The Power of Love* di Nat G. Deverich e Harry K. Fairall, la cui prima proiezione avvenne all'Ambassador Hotel Theater di Los Angeles il 27 settembre 1922. Ma a cimentarsi nel cinema stereoscopico è lo stesso Louis Lumière, il quale gira una nuova versione del celebre *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, riproponendolo il 25 febbraio 1936 all'Académie des Sciences di Parigi⁴⁴. Negli anni Trenta e Quaranta del Novecento si sviluppa la tecnica basata sulla polarizzazione delle immagini, nella quale si utilizzano due proiettori dotati di filtri che polarizzano la luce in modo che i due segnali luminosi riflessi dallo schermo siano polarizzati in modo ortogonale fra loro. Lo spettatore indossa occhiali che permettono a ogni occhio di percepire solo uno dei due segnali.

L'Italia appare particolarmente interessata alla stereoscopia cinematografica, come dimostrano i numerosi brevetti depositati dalla fine degli anni Dieci e la realizzazione del primo lungometraggio di finzione tridimensionale *Nozze vagabonde* (1936) di Guido Brignone, girato con cinepresa Gualtierotti⁴⁵. L'età dell'oro del cinema stereoscopico – ora indicato come 3-D – inizia con il 1952 e il film *Bwana Devil* (*Buana Devil*), prodotto, scritto e diretto da Arch Oboler, proiettato in doppia pellicola con il sistema dei filtri polarizzatori. Del 1953 sono *Man in the Dark* (*L'uomo nell'ombra*) di Lew Landers, prodotto dalla Columbia, e *House of Wax* (*La maschera di cera*) di André De Toth, prodotto dalla Warner Bros, il primo film 3-D con audio stereofonico. Anche Alfred Hitchcock si confronta con la tecnologia stereoscopica per *Dial M for Murder* (*Il delitto perfetto*, 1954), che però viene distribuito in versione tradizionale. La prima ondata di film in 3-D si esaurisce nel 1955, soppiantata dalla popolarità dei formati *widescreen* come il Cinemascope.

III.2 LA STRUTTURA DELL'ESPOSIZIONE

La mostra torinese rispecchia nella sua struttura l'evoluzione storica della stereoscopia e la sua migrazione dalla fotografia al cinema. Nell'introduzione del fisico Vasco Ronchi al catalogo della mostra viene ricordato come nel campo della stereoscopia i primi modelli matematici elaborati per ancorare la percezione della profondità alla visione binoculare siano stati smentiti in anni più recenti da ricerche dalle quali è emerso come essa non sia «l'unico e nemmeno il più importante» strumento con il quale la mente dell'osservatore ricostruisce il mondo apparente⁴⁶.

Il «Notiziario» del Museo del Cinema offre un prezioso racconto della struttura della mostra⁴⁷. La prima sezione, ospitata nella lunga galleria delle esposizioni, è dedicata a dispositivi fotografici pionieristici, dallo pseudoscopia a prismi del

⁴³ Siddi, 2010: 5.

⁴⁴ Chenevier, 1936: 157-164.

⁴⁵ Valentini, 2003.

⁴⁶ Ronchi, 1966: 3.

⁴⁷ [s.n.], 1967: 3.

1835 e dallo stereoscopio del 1838, progettati da Wheatstone e in prestito dal museo Kodak di Harrow, fino ad arrivare ai primi apparecchi stereo-fotografici di Brewster.

Com'è prevedibile, data la popolarità dei dispositivi, la sezione più rilevante numericamente è quella dei visori stereoscopici, con 85 oggetti⁴⁸. Il dispositivo più curioso e spettacolare in esposizione appartiene però alla collezione interna del Museo: un visore stereoscopico a forma di castello d'architettura lombarda, con cassette per contenere le vedute, costruito da Domenico Bassi attorno al 1880. Seguono apparecchi di varia provenienza, dalla nutrita produzione di Jules Richard⁴⁹ a quella italiana di Lamperti e Garbagnati, passando per i primi strumenti stereoscopici Kodak. Nell'esposizione sono presenti circa 71 apparecchi da ripresa stereoscopica, dal modello più antico datato 1870 (gli apparecchi precedenti sono illustrati da fotografie o illustrazioni d'epoca), allo Stéréospido della Gaumont (1898), allo Stéréolux Lumière (1905), alla ViewMaster Color Camera in produzione negli anni Sessanta del Novecento. Vanno ad aggiungersi il Glyphoscope, sempre di Richard, l'Ontoscope di Cornu, lo Stéréoplast Krauss e una Hasselblad stereoscopica composta da due apparecchi di ripresa.

La sezione dedicata alle pubblicazioni riporta le principali fonti bibliografiche sulla stereoscopia. Molte sono esposte in dodici pannelli murali illuminati e raggruppate per temi: *diableries* realizzate da Habert tra il 1860 e il 1865, scene di vita ottocentesche, vedute panoramiche provenienti in maggioranza dalla collezione museale⁵⁰. La mostra rende anche omaggio, in un pannello, all'esposizione di fotografia tenutasi a Parigi nel 1867; un'altra sezione, organizzata in collaborazione con l'Istituto di Topografia e di Geodesia del Politecnico di Torino, è dedicata alla fotogrammetria.

Per quanto riguarda invece la proiezione stereografica, può contare su un proiettore di diapositive visibili con occhiali Polaroid messo a disposizione dalla ditta ERCA, mentre l'area sul cinema stereoscopico e 3-D è nell'atrio antistante la galleria e costellata da immagini delle macchine da presa. Chiudono l'esposizione una macchina per la ripresa di ologrammi (lastre stereoscopiche realizzate mediante l'uso del laser) della casa torinese Silver Star, oltre ad articoli e testi sul destino del cinema in rilievo e manifesti dei film.

Una particolare attenzione è dedicata al già citato *Nozze vagabonde* del 1936, con immagini dal set e frammenti di pellicola stereoscopica, oltre che ai più recenti film americani degli anni Cinquanta. Come ricorda il «Notiziario» del Museo, «i risultati della mostra, per chi l'ha allestita nella più stretta economia di mezzi finanziari e di personale, sono stati davvero soddisfacenti»⁵¹.

⁴⁸ Anche in questo caso in parte presenti e in parte illustrati con immagini.

⁴⁹ Costituita da un Homéoscope, un Vérscope e un Taxiphote.

⁵⁰ Tra i temi più significativi: Stati Uniti d'America, Città italiane e Città straniere, Torino, Napoli, Roma e Pompei oltre a vedute di montagna e astronomiche, come le immagini realizzate da Warren La Rue.

⁵¹ [s.n.], 1967: 5.

IV. CONCLUSIONI

Lo studio delle esposizioni del Museo Nazionale del Cinema nei primi anni della sua esistenza – dall’ideazione alle esposizioni temporanee prima dell’apertura ufficiale nella sede di Palazzo Chiabrese, per finire con la mostra celebrativa del venticinquesimo anniversario del museo – evidenzia un rapporto privilegiato dell’istituzione con la dimensione tecnico-scientifica della fotografia e della cinematografia. Questa relazione si esplicita innanzitutto nella costituzione delle collezioni, per le quali Maria Adriana Prolo dimostra un approccio storiografico all’avanguardia anticipando temi archeologici ed epistemici che emergeranno in modo diffuso solo anni più tardi.

Infine, i legami che il museo istituisce con le varie edizioni del *Salone Internazionale della Tecnica* rendono queste manifestazioni, pur se connotate da un’impronta fieristico-commerciale, una vetrina privilegiata per attirare l’attenzione sulla ricchezza patrimoniale e sul valore scientifico delle raccolte e, negli anni antecedenti il 1958, una strategia di *lobbying* funzionale alla legittimazione museale e disciplinare del museo stesso. La *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema* del 1966 rappresenta così un momento cardine e di piena maturazione dell’operato di Prolo nella ricostruzione della storia archeologica e museale dei dispositivi, in una prospettiva che privilegia l’aspetto tecnologico su quello sociale o narrativo.

Archivi

I documenti citati in questo saggio provengono dall’Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino (www.museocinema.it/it/bibliomediateca): “Attività anteriori al 1958” (A113/1, A113/2, A113/4, A113/5) e “Proiezioni Mostre e collaborazioni fino al 1988” (A126/3, A127/5, A128/11).

Tavola
delle sigle

ERCA: Elettronica Ricerche Chimiche Applicate
 FERT: Fiori Enrico Roma Torino
 FIAF: Fédération Internationale des Archives du Film
 MGM: Metro-Goldwyn-Mayer
 MNC: Museo Nazionale del Cinema
 PRIN: Progetto di Rilevante Interesse Nazionale
 USIS: United States Information Service

Riferimenti
bibliografici

- Besso, Beniamino. 1874. *Le grandi invenzioni e scoperte antiche e moderne nelle scienze, nell'industria e nelle arti*, Treves, Milano.
- Bottomore, Stephen. 2006. *Cinema museums – A worldwide list*, «Film History», v. 18, n° 3.
- Brewster, David. 1856. *The Stereoscope. Its History, Theory and Constructions with its Applications to the Fine and Useful Arts and Education*, John Murray, London.
- Carluccio, Giulia; Rimini, Stefania. 2025. *Frammenti di un discorso museologico (del cinema)*, in Giulia Carluccio, Stefania Rimini (a cura di), *Musei del cinema e patrimonio audiovisivo. Prospettive a confronto*, Kaplan, Torino 2025.
- Ceram, C. W. 1966. *Archéologie du cinéma*, Plon, Paris; trad. it. *Archeologia del cinema*, Mondadori, Milano 1966.
- Cere, Rinella. 2021. *An International Study of Film Museums*, Routledge, London/New York.
- Ceresa, Carla; Pesenti Campagnoni, Donata. 1997. *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del cinema*, Lindau, Torino.
- Chenevier, Robert. 1936. *Les essais Lumière de cinéma en relief (1934-1936)*, «L'illustration», 2 et 9 mars 1935, 9 mai 1936, in *Le relief au cinéma*, «1895, Revue d'histoire du cinéma», numéro hors-série, 1997.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge (MA); trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.
- Crary, Jonathan. 1999. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and the Modern Culture*, MIT Press, Cambridge (MA) / London.
- D'Aguilon, François. 1613. *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*, Ex officina Plantiniana, apud Viduam et filios J. Moreti, Antverpiæ.
- Daves, Marvin L.; Dalrymple, Glenn V. 1962. *Objective Stereoscopy*, «Radiology», vol. 78, n° 5.
- Della Porta, Giovan Battista. 1593. *De Refractione*, Apud. Io Iacobum Carlinum, & Antonium Pacem, Napoli.

- Drouin, François. 1894.** *Le Stéréoscope et la photographie stéréoscopique*, Charles Mendel éditeur, Paris.
- Gianetto C.; Alovisio S. 2023.** *Una pioniera per la storia del cinema: Maria Adriana Prolo*, Museo Nazionale del Cinema, Torino.
- Grau, Oliver. 2003.** *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge (MA) / London.
- Holmes, Oliver Wendell. 1859.** *The Stereoscope and Stereoscopic Photographs*, «The Atlantic», June.
- Holmes, Oliver Wendell. 1899.** *Sun Painting and Sun Sculpture*, in *The Stereoscope and Stereoscopic Photographs*, Underwood & Underwood, New York/London.
- Huhtamo, Erkki. 2006.** *The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media*, in Eric Kluitenberg (ed.), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, NAI Publishers, Rotterdam 2006.
- Huhtamo, Erkki. 2012.** *Toward a History of Peep Practice*, in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (eds.), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Chichester (West Sussex) 2012.
- Krauss, Rosalind. 1990.** *Le Photographique*, Editions Macula, Paris 1990; trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
- Latsis, Dimitrios, 2016.** *The Beginnings of Cinema as a Museum Exhibit: The Cases of the Smithsonian Institution and the Science Museum in London*, «The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists», vol. 16, n. 1, Spring.
- Louis, Stéphanie-Emmanuelle. 2020.** *La cinémathèque-musée: Une innovation cinéphile au coeur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris.
- Mannoni, Laurent. 1994.** *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, Editions Nathan, Paris; trad. it. *La grande arte della luce e dell'ombra: archeologia del cinema*, Lindau, Torino 2000.
- Mannoni, Laurent. 2003.** *Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils: une histoire déjà ancienne*, in «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», n. 41.
- Mirzoeff, Nicholas. 2015.** *How to See the World*, Penguin Books, London 2015; trad. it. *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi Editore, Milano 2017.
- Païni, Dominique. 1992.** *Conserver, montrer: où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Editions Yellow Now, Paris.
- Pesenti Campagnoni, Donata. 1997.** *Tra patrimonio filmico e patrimonio cinematografico: Alcune tracce storiche sui musei del cinema e dintorni*, «Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema», nn. 49-50.
- Pesenti Campagnoni, Donata. 2002.** *Maria Adriana Prolo*, Museo Nazionale del Cinema Fondazione Maria Adriana Prolo, Torino.

- Pesenti Campagnoni, Donata. 2007.** *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Utet, Torino.
- Pesenti Campagnoni, Donata. 2023.** *Musées du cinéma et muséologie: quelques pistes de réflexion*, «Journal of Film Preservation», n. 109, November.
- Prolo, Maria Adriana. 1978.** *Il Museo nazionale del cinema*, Cassa di risparmio di Torino, Torino.
- Prolo, Maria Adriana; Langlois, Henri. 1992.** *Le dragon et l'alouette. Correspondance 1948-1979*, Museo Nazionale del Cinema, Torino.
- Ronchi, Vasco. 1966.** *Stereoscopia antica e moderna*, in *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema*, Museo nazionale del cinema, SAN, Torino.
- [s.n.]. 1966. «Notiziario del Museo Nazionale del Cinema», a. 1, n. 2.
- [s.n.]. 1967. «Notiziario del Museo Nazionale del Cinema», a. 2, nn. 3-4.
- [s.n.]. 1982. «Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House», vol. 5, nn. 3-4, September-December.
- Sanders, Revere G. 1984.** *Stereoscopy, Its History and Uses*, «Photogrammetric Engineering and remote sensing», vol. 50, n. 9, September.
- Siddi, Francesco. 2010.** *Cinema stereoscopico*, Apogeo, Milano.
- Sontag, Susan. 1973.** *On Photography*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1978; trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992.
- Valentini, Paola. 2003.** *Tra fotografia e cinema: la tridimensionalità in Italia negli anni Trenta*, «Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal», n. 2, Spring.
- Wheatstone, Charles. 1838.** *Contributions to the Physiology of Vision. — Part the First. On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena of Binocular Vision*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», vol. 128.
- Wing, Paul. 1996.** *Stereoscopes. The first one hundred years*, Transition publishing, Nashua.

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»¹. Per la maggior parte dei dirigenti il cinema restava un mezzo capace di suscitare un grande impatto sull'opinione

¹ 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»².

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"³; 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»⁴. 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»⁵.

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 presente⁶, 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

² ANICA, 1964: 48.

³ Zimmermann, 2016.

⁴ Vonderau, 2016: 13.

⁵ Gillot; Maffi; Trémont, 2013: 3.

⁶ 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-televisiva⁷ proporrò 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»⁸ 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 1955⁹ con le edizioni del *Repertorio del film industriale*. Laddove però la Cineteca confederale, i repertori e altri eventi come la Rassegna nazionale del

⁷ Mayer; Banks; Caldwell, 2009; Szczepanik; Vonderau, 2013.

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

⁹ 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 industriale¹⁰ 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 Olivetti¹¹. 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»¹². 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 discorsive¹³. 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'impresa¹⁴. 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 manager¹⁵. 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

¹⁰ Si veda Falchero, 2024.

¹¹ Cfr. Cortini, 2011a; Turci, 2016; Testa, 2019.

¹² Toffetti, 2007.

¹³ Smith, 2006: 13.

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

¹⁵ 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»¹⁶ 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»¹⁷. 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»¹⁸ 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 internazionale¹⁹. 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 nascita²⁰. In altre occasioni si sofferma invece a rivalutare la fattura estetica di alcuni cortometraggi sponsorizzati, paragonabile a quella di ben più blasonati lungometraggi

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

¹⁷ Pozzi, 2007.

¹⁸ Pozzi, 2016.

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

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

spettacolari²¹. 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»²² 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»²³. 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 nazionale²⁴: 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.

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

²² De Filippo, 2016: 39.

²³ Toffetti, 2016: 13.

²⁴ Si veda Venturini, 2016.

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

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.)²⁶, 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 economico²⁷. 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, industriali²⁸. 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 privata²⁹.

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

²⁵ 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.

²⁶ Si vedano Mosconi, 1991; Latini, 2016, 109-110.

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

²⁸ 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.

²⁹ 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 terzi³⁰. 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 fondatori³¹.

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 italiane³², 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 Finmare³³. 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

³⁰ Cfr. Latini, 2016: 109-110.

³¹ 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.

³² 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.

³³ 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»³⁴ 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.³⁵

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»³⁶. 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»³⁷. 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-

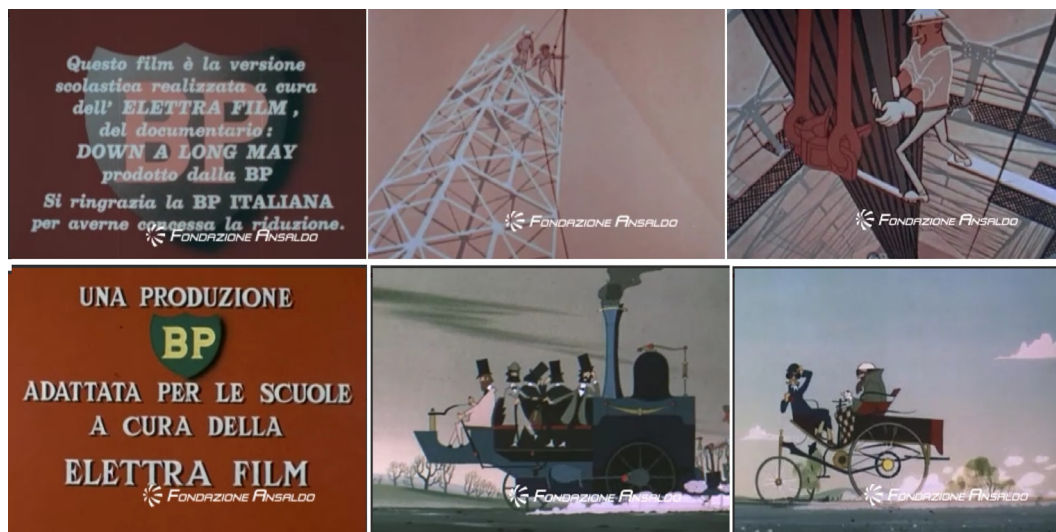
³⁴ "Struttura della cineteca", *Fondazioneansaldo.it*, www.fondazioneansaldo.it/index.php/struttura-cineteca (ultima consultazione 20 dicembre 2025). Dal sito della cineteca è possibile consultare, previo ottenimento delle credenziali d'accesso, una selezione dei materiali digitalizzati dai diversi fondi.

³⁵ 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.

³⁶ 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.

³⁷ 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 scuole³⁸.

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 macchinari³⁹. 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*⁴⁰. La scelta di affidarsi a un museo industriale può essere attribuita, forse più ancora che a un principio di prossimità geografica, a una particolare

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

³⁹ "Le sedi", *Musilbrescia.it*, www.musilbrescia.it/it/sedi (ultima consultazione 20 dicembre 2025)

⁴⁰ 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»⁴¹. 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*)⁴². 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*)⁴³.

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 lombarde⁴⁴. 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"⁴⁵. 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 Gavioli⁴⁶. Soltanto sullo schermo della sala posta al termine del percor-

⁴¹ Cit. Zane, 1998: 107.

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

⁴³ Cfr. Izzo et al., 2019.

⁴⁴ Porilli, 1962; si veda anche: De Berti, 1991.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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 produzione⁴⁷. 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 pellicola⁴⁸. 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.

⁴⁷ Zane, 1998: 33.

⁴⁸ 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*, «CultureImpresa», 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.

OGGETTI

ARCHIVI VIVENTI. LA RIATTIVAZIONE DEL CINEMA SCIENTIFICO ATTRAVERSO GLI EPHEMERA

Silvia Casini (Università degli Studi di Udine)

LIVING ARCHIVES. REACTIVATING SCIENTIFIC CINEMA THROUGH EPHEMERA

This article examines the International Festival of Scientific and Didactic Film (1956-1975), a Cold War-era festival co-founded by the Venice Film Festival and the University of Padua. Analysing ephemera – such as posters, programs, regulations and orphan films like “Brine Shrimp I” – the study reconstructs the festival’s institutional networks and curatorial strategies. The study reveals how these materials mediate science, education, and art while addressing preservation challenges. By integrating media archaeology and ephemera studies, the research reactivates historical science film archives, demonstrating their role in both shaping and circulating knowledge

KEYWORDS

Scientific cinema; Film festival archives; Ephemera studies; Orphan films; Archival reactivation

DOI

10.54103/2532-2486/29574

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

INTRODUZIONE¹

Nata come collaborazione tra la Mostra di Venezia e l’Università di Padova, la Rassegna internazionale del film scientifico-didattico (qui di seguito Rassegna) si inserisce a pieno titolo nel panorama dei festival di quel cinema che gli studiosi definiscono come “non-teatrale”², “di utilità”³, “industriale/sponsorizzato”⁴ o “specializzato”⁵. La Rassegna si svolse dal 1956 al 1975, un periodo che lo storico della scienza Agar ha battezzato come i «lunghi anni Sessanta», un’epoca di «transizione e contraddizione» a livello mondiale⁶, caratterizzata

¹ I dettagli tecnici relativi alla Rassegna discussi in questo articolo sono presenti in Casini; Magaudda; Neresini, 2024: 89-113.

² Streible, 2007; Dalla Gassa et al., 2022: 187-190.

³ Acland; Wasson, 2011.

⁴ Hediger; Hoof; Zimmermann, 2023.

⁵ Dotto, 2022.

⁶ Agar, 2012: 403.

dall'espansione delle università nel mondo occidentale per soddisfare un bisogno civile, militare e industriale di esperti in materie scientifico-tecnologiche⁷. I festival storici del film scientifico che non sono più attivi, ma di cui sono disponibili alcune fonti storiche, conservate secondo modalità più o meno scrupolose dal punto di vista archivistico, sono estremamente difficili da studiare e ricostruire, non soltanto perché accessibili attraverso materiali effimeri, ma anche perché essi stessi sono stati transitori. Questo saggio intende proporre un approccio critico ad alcune dimensioni proprie della Rassegna attraverso un percorso che ponga al centro i materiali effimeri⁸. L'attenzione è quindi metodologica piuttosto che esclusivamente tematica. Partire dagli *ephemera*, infatti, permette allo studioso di far emergere una dimensione della Rassegna che potremmo definire, per usare le parole di Peters, come «l'essenziale, il noioso, il banale e tutto il lavoro fatto dietro le quinte [...] che permette la comunicazione, lo scambio e il contatto»⁹.

Senza avere la pretesa di esaurirne la complessità, in questo saggio vengono selezionati, a titolo esemplificativo, alcuni degli *ephemera* presenti negli archivi della Rassegna: le locandine, il regolamento istituzionale, il palinsesto di una giornata-tipo e, infine, un film. Sono questi materiali effimeri a garantire ai festival storici del cinema scientifico continuità, spesso soltanto sotto forma di archivio. Nel presente saggio il termine *ephemera* non è inteso come una categoria ontologica rigida, ma metodologica e relazionale, che designa materiali la cui funzione primaria non era la conservazione, bensì l'uso situato, temporaneo e performativo all'interno dell'evento-festival. In linea con gli studi di New Film History e New Cinema History, tali materiali vengono analizzati non per la loro presunta marginalità, ma per la loro capacità di documentare pratiche di mediazione, programmazione e circolazione del sapere¹⁰.

Prendersi cura degli *ephemera* non significa soltanto occuparsi della conservazione, del restauro, della metadattazione standardizzata e della digitalizzazione delle pellicole, ma anche partire dalla materialità degli *ephemera* stessi per ri-attivare un festival storico come la Rassegna costruendo percorsi teorici, curando iniziative di studio e comunicazione atte al coinvolgimento di esperti e del pubblico più ampio¹¹.

Il concetto di “dispositivo” applicato ai festival merita un approfondimento. Gaycken, studioso di cinema delle origini e di archeologia dei media, presta attenzione ai vari apparati tecnologici e alle strategie retoriche utilizzate nei primi

⁷ Agar, 2008. Sul cinema e i festival del cinema durante la Guerra fredda cfr. Kötzing; Moine, 2017; Pisu; Pitassio; Zinni, 2025.

⁸ Il primo studio sulla Rassegna patavina è quello di Buzzo, 2013, che tuttavia non ne analizza i film. Nell'ambito degli *ephemera studies* vanno menzionati, a titolo d'esempio, Comand; Martin; Vitella, 2024: 1-5; Fickers; van den Oever, 2022; Comand; Mariani, 2020; Vélez-Serna, 2020; Druick; Cammaer, 2014.

⁹ Peters, 2015: 33. La traduzione dall'originale in inglese è mia.

¹⁰ L'uso del termine *ephemera* si colloca nel quadro metodologico della New Film History e della New Cinema History, che hanno spostato l'attenzione dal film come testo autonomo alle pratiche materiali, istituzionali e sociali del cinema, valorizzando fonti non filmiche per lo studio di produzione, distribuzione ed esercizio. Cfr. Allen; Gomery, 1985; de Valck; Kredell; Loist, 2016.

¹¹ Una prima ri-attivazione della Rassegna patavina è stata compiuta grazie al progetto *Imaginarium*: www.consultacinema.org/wp-content/uploads/2024/04/Imaginarium_Research-seminar-in-English.pdf

film scientifici per affascinare e educare il pubblico alla cultura scientifica. Con l'espressione «dispositivi della curiosità» (*devices of curiosity*), Gaycken intende sia gli apparati fisici utilizzati nella cinematografia (le macchine da presa, i proiettori, gli strumenti per gli effetti speciali) sia le tecniche concettuali o narrative (*literary devices*) impiegate per strutturare la percezione e la produzione di conoscenza¹². Tali dispositivi, nel loro insieme, mediano tra scienza e pubblico, trasformando idee complesse in esperienze visuali accessibili e coinvolgenti. Per esempio, dispositivi come la fotografia time-lapse, la micro-cinematografia e l'animazione venivano usati nei primi film scientifici per rivelare fenomeni invisibili a occhio nudo, come la crescita delle piante o il movimento degli organismi microscopici. L'ipotesi è di applicare il concetto di "dispositivo" che Gaycken propone nell'ambito del cinema scientifico all'ambito dei festival del cinema scientifico, per sottolineare l'importanza di un'analisi che parta dai dispositivi che compongono un festival. Nel caso di studio qui esaminato della Rassegna, vi rientrano, per esempio, sia i film sia le scelte organizzative e artistiche relative alla selezione, alla programmazione e alla premiazione.

Prima di addentrarsi nello studio della Rassegna, è utile provare a comprendere la specificità dei festival del cinema scientifico rispetto ad altre realtà (convegni, associazioni, cineclub, ecc.), così da incoraggiarne lo studio analitico da parte di specialisti provenienti da ambiti di ricerca diversi. Un festival del cinema scientifico è, infatti, un luogo di incontro tra esperti e di circolazione di saperi specialistici, sia quelli propri delle singole aree scientifiche sia quelli legati all'arte cinematografica. A differenza, per esempio, dei convegni, che assolvono una funzione analoga, i festival si caratterizzano per una marcata vocazione trasversale. Essi tracciano nuove reti di circolazione del sapere che oltrepassano i confini delle singole discipline e risultano fondamentali per mettere in evidenza la natura intrinsecamente integrata della pratica scientifica.

I festival sono spazi di collaborazione tra studiosi e professionisti del settore. Se una storia dei media scientifici è principalmente prosopografica, nel senso che ricostruisce solitamente le connessioni tra le persone coinvolte nella realizzazione di un film scientifico, i festival offrono invece un'istantanea unica di collaborazioni già consolidate (perché il film è stato selezionato nel festival) e di potenziali collaborazioni *future* (perché nuove connessioni nascono proprio durante il festival). In altre parole, il festival rappresenta un ulteriore nodo da cui è possibile ricostruire collaborazioni passate e future.

Infine, i festival rappresentano sia una testimonianza dei traguardi raggiunti a livello scientifico e cinematografico, sia un archivio di film orfani (pellicole dimenticate o abbandonate dai loro proprietari, pellicole di cui è difficile stabilire chi ne detenga i diritti, oppure opere escluse dai circuiti del cinema commerciale mainstream)¹³. I film scientifici hanno una durata di vita limitata, legata alla

¹² Gaycken, 2015: 4. Influenzato sia dal dispositivo foucaultiano come sistema macro di potere/sapere che governa le relazioni sociali che da quello di apparato di Baudry, con il termine "dispositivo", Gaycken si riferisce a configurazioni tecnico-mediali – proiettori, schermi, modalità di fruizione – che modellano l'esperienza dello spettatore.

¹³ Streible (2007: 124-128) si sofferma su ruolo e definizione dei film "orfani", non solo quelli scientifici ma anche diari di viaggio, film di serie B, film industriali. Druick e Cammaer (2014: 11-12) esplicitano la lieve differenza tra "orfano" (termine più tecnico) ed "effimero", evidenziando come il secondo termine sia una metodologia etico-critica utile per ripensare la storia dei media, la loro creazione e archiviazione.

specifica finalità per cui sono stati realizzati. Persino durante la loro realizzazione, tali film potrebbero non aver ricevuto grande promozione né attenzione al di là di una circolazione ristretta. I festival (e i loro archivi) fungono da siti storici cruciali, documentando i traguardi dell'anno, conservando, per così dire, una registrazione della produzione annuale più rilevante, che le riviste disciplinari (per esempio) non sempre includono. Per questo, i festival rappresentano un punto di partenza ideale per una storiografia dei media scientifici e industriali¹⁴.

II. MAPPARE UN FESTIVAL STORICO DEL CINEMA SCIENTIFICO: L'APPROCCIO RELAZIONALE ALLA RASSEGNA

La letteratura sul rapporto tra cinema documentario, scienza e medicina si è ampliata, esplorando sia le origini del cinema scientifico che le cinematografie specializzate. Studi recenti evidenziano il dinamismo di questo campo, con pubblicazioni e convegni dedicati al cinema educativo, divulgativo e di ricerca¹⁵. Per analizzare criticamente questo genere cinematografico, Elsaesser invita a superare tanto la prospettiva legata alla cosiddetta politica degli autori quanto quella fondata su criteri puramente estetici, proponendo piuttosto una lettura relazionale che esamini: la committenza (*Auftraggeber*), cioè chi ha finanziato/prodotto il film e con quali obiettivi; l'occasione produttiva (*Anlass*), cioè il contesto storico, scientifico o istituzionale che ha generato l'opera; e infine il destinatario (*Adressat*), che coincide con il pubblico previsto¹⁶. I film scientifici richiedono inoltre un'analisi relazionale, che li collochi nella rete di interazioni con altri media e tecnologie, evitando una visione isolata o feticistica della singola opera¹⁷. Mentre gli studi sui festival cinematografici, da Iordanova in poi, sono ormai consolidati¹⁸, quelli dedicati specificamente ai festival di cinema scientifico

¹⁴ Si veda Casini, 2025: 131-141.

¹⁵ La letteratura sul cinema scientifico è vasta e multidisciplinare. Indicativamente, si ricordano qui gli studi seguenti: Bernabei, 2021; Boon, 2008; Curtis, 2013: 45-54; Curtis, 2015; Gouyon, 2016: 17-30; Landecker, 2006: 121-132; Lefebvre, 2003: 2-5 e 2014: 393-404; Olszynko-Gryn, 2016: 279-286; Wellmann, 2011: 311-328. Per una esplorazione storico-critica dei film educativi a carattere medicale e sanitario fatti nel XX secolo cfr. Bonah; Cantor; Laukötter, 2018. Il già citato volume di Dotto (2022) offre una panoramica storico-concettuale ragionata delle cinematografie specializzate in Italia negli anni compresi tra il 1950 e il 1970. Due volumi collettanei permettono di approfondire lo studio dei film industriali: Hediger; Vonderau, 2009; Hediger; Hoof; Zimmermann, 2023. Per una analisi del cinema industriale nella Gran Bretagna si veda Russell; Piers-Taylor (eds.), 2010. Sul cinema di utilità cfr. Acland; Wasson, 2011; Orgeron; Orgeron; Streible, 2012. Tra le conferenze sul cinema orfano è necessario menzionare *Other Cinemas, Screen* (2012) e il simposio biennale *Orphan Film Symposium*.

¹⁶ Elsaesser, 2009: 23. I termini in tedesco sono presenti in Elsaesser.

¹⁷ Curtis (2013: 47) utilizza il termine tedesco *Medienverbund* (rete mediale) per teorizzare il film scientifico come parte di un dispositivo sperimentale più ampio. Olszynko-Gryn (2021: 307-314) critica l'idea di eccezionalità del film scientifico privilegiando un'analisi intermediale. Fossati e Van den Oever (2016: 27 e 2025) insistono sull'importanza di evitare un approccio focalizzato soltanto sui film.

¹⁸ Iordanova; Rhyne, 2009; Iordanova, 2013. Per una introduzione alla storia, alla teoria, ai metodi e alle pratiche del festival del cinema si consulti de Valck; Kredell; Loist, 2016. I due volumi editi da Vallejo e Winton (2020 e 2021) offrono uno studio accurato dei festival del cinema documentario. Per l'etimologia della parola "festival" si veda Taillibert; Wäfler, 2016: 7.

rimangono rari¹⁹. Sottolineando l'importanza dei workshop fondativi dei Film Festival Studies, a partire da quello di St. Andrews nel 2009 fino a quelli organizzati dall'European Network for Cinema and Media Studies, Loist evidenzia come l'analisi di questi eventi complessi richieda un approccio interdisciplinare, attingendo a sociologia, media studies e antropologia²⁰. Per i festival storici, risultano particolarmente utili la ricerca d'archivio e le testimonianze orali, integrate con materiali provenienti da enti nazionali e transnazionali²¹.

La Rassegna si inserisce nel fenomeno postbellico che vide fiorire iniziative dedicate al cinema scientifico-educativo. Punto di riferimento fu l'International Scientific Film Association (ISFA), fondata nel 1947 a Parigi da Jean Painlevé e John Maddison come federazione di organizzazioni nazionali, quali la britannica Scientific Film Association fondata a Londra nel 1943 dai cine-club scientifici e dai sindacati dei lavoratori scientifici²². Affiliata all'UNESCO e con trenta Paesi membri, l'ISFA contribuì alla nascita di altre istituzioni simili come l'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica (nata nel 1963) e la britannica Scientific Film Association; promosse inoltre la creazione di riviste specializzate («Science and Film», «Scientific Film Review»), conferenze e festival, influenzando anche la pubblicistica italiana attraverso la rivista «Bianco e Nero», che ne sostenne la missione educativa e internazionale²³.

La Rassegna fu influenzata dai fenomeni politici, scientifici ed economici della Guerra fredda, che ne condizionarono programmazione e ricezione. Eventi come la rivolta ungherese del 1956 e la Primavera di Praga del 1968 incisero sulla presenza di film e registi, mentre la competizione scientifica (la corsa allo Spazio, il nucleare) e i movimenti sociali misero in discussione la credenza nella neutralità dello scienziato²⁴. La corsa allo Spazio, le battaglie sui diritti civili, le proteste del '68 e l'ascesa della TV pubblica segnarono il contesto della manifestazione.

Nata per promuovere il cinema scientifico-didattico internazionale, la Rassegna coinvolse URSS, Stati Uniti, Giappone, Cecoslovacchia e altri Paesi, presentando opere di pionieri come Joseph Durden, Éric Duvivier, Eric Lucey, Roberto Omegna, Semyon Raytburt e Norman Schenker. L'organizzazione tecnica della Rassegna fu curata dagli studenti che, grazie al Centro per la Cinematografia Scientifica, intendevano dotare la Rassegna di una struttura organizzativa permanente che corrisponde all'attuale ufficio Digital Learning e Multimedia (DLM), in grado

¹⁹ Oltre al già citato studio di Casini; Magaouda; Neresini, 2024, che compare nella bibliografia periodicamente aggiornata compilata dal Film Festival Research Network, va ricordato il saggio di Canadelli; Casonato, 2019: 1-8.

²⁰ Loist, 2020: 41.

²¹ I saggi nel volume di Kötzling e Moine (2017) utilizzano la ricerca d'archivio e le metodologie storiche per evidenziare come i festival cinematografici siano stati luoghi chiave per la diplomazia culturale durante la Guerra fredda.

²² ISFA, 1947: 601; Nielsen, 2019: 246-251.

²³ Numeroso, 1951: 5. Tra i festival del cinema nati sotto l'egida dell'ISFA e della sua corrispondente britannica (SFA), si ricorda il Festival of Films in the Service of Industry, nato nel 1957 con il patrocinio della Shell (Russell; Piers-Taylor, 2010: 14-15).

²⁴ Weaver et al., 1961: 255-262.

di diffondere i film nel circuito universitario²⁵, probabilmente sulla scia dell'IWF di Göttingen creato nel 1956, l'anno della prima edizione della Rassegna²⁶. Il pubblico includeva studenti, educatori, scienziati e registi, attratti da film di ricerca, pedagogici e di informazione su scienza, medicina e industria. La prima edizione della Rassegna ebbe un grande successo, con il pubblico che si affollò all'esterno del Teatro Ruzante²⁷. Le proiezioni di pellicole in 16/35mm e sonore magnetico/ottico, introdotte e, se necessario, tradotte in simultanea, avvenivano sia al Ruzante sia in aule universitarie²⁸. Negli anni '80, parte dei 1227 film proiettati fu convertita in U-matic²⁹ e poi digitalizzata. Oggi, circa 300 pellicole sono conservate dal DLM e in fase di restauro.

III. MATERIALI EFFIMERI COME DISPOSITIVI DI CONOSCENZA: L'ARCHIVIO VIVENTE DELLA RASSEGNA

Parlare di *ephemera* in relazione a un festival cinematografico implica necessariamente una problematizzazione del termine. Se, da un lato, alcuni materiali come le locandine o i programmi rispondono più chiaramente alla definizione classica di effimero, altri – come i regolamenti o persino i film – occupano una posizione più ambigua. In questo senso, l'uso del concetto di *ephemera* si avvicina, pur distinguendosene, a quello di “paratesto” elaborato da Genette e successivamente esteso agli studi sui media³⁰: mentre il paratesto rimanda a un sistema di soglie testuali, in questo saggio, nell'ambito dei festival cinematografici, la categoria degli *ephemera* rinvia a pratiche istituzionali, temporali e performative che rendono visibile il funzionamento concreto dell'evento.

I dispositivi di un festival non solo veicolano conoscenza, ma la plasmano attraverso protocolli, procedure e reti di attori che ne regolano la circolazione³¹. È perciò essenziale studiare i film insieme agli altri *ephemera* (programmi, schede, materiali cartacei). Per esempio, attraverso l'analisi del palinsesto giornaliero della Rassegna è possibile ricostruire l'identità che la manifestazione intendeva costruire, le scelte curatoriali e la gerarchia dei saperi promossi, così come l'esperienza dello spettatore, modellata dalla struttura delle proiezioni. Anche materiali apparentemente “stabili”, quali un regolamento o un film, possono essere letti come *ephemera* se considerati non come testi autonomi ma come elementi funzionali a un evento temporalmente circoscritto, la cui sopravvivenza archivistica è spesso accidentale e frammentaria. È in questa prospettiva d'uso e di contesto – piuttosto che di materialità – che il film scientifico presentato alla Rassegna viene qui accostato agli altri materiali effimeri.

L'incontro con gli *ephemera* della Rassegna può avvalersi di archivi diversi,

²⁵ ASAC, Fondo storico, Cinema, Rassegna internazionale del film scientifico-didattico, busta 088, fascicolo 14. Si veda anche Robuschi, 1975: 92-97.

²⁶ Sattelmacher; Schulze; Waltenspül, 2021: 291-298 offre una panoramica critica sulle attività dell'IWF.

²⁷ Intervista orale a Tinazzi, 2023. Si consultino anche i ritagli di articoli di giornale provenienti dalle rassegne stampa curate dall'agenzia *Eco della Stampa*, conservati nell'Archivio UniPd, Atti del Rettorato, fascicolo Rassegna.

²⁸ Intervista orale a Flores d'Arcais, 2023.

²⁹ L'U-matic è un formato analogico di videocassetta per registrazione sviluppato da Sony e introdotto nel mercato nel 1971.

³⁰ Cfr. Genette, 1987; Gray, 2010.

³¹ Sulla circolazione della conoscenza scientifica cfr. Secord, 2004: 654-72.

Fig. 1 - Locandina della IX Rassegna internazionale del film scientifico-didattico (1964). Materiale non catalogato. Per gentile concessione dell'ufficio Digital Learning e Multimedia, Università di Padova.



ognuno con approcci conservativi e curatoriali distinti: l'Archivio storico dell'Università di Padova a Palazzo Bo (qui di seguito Archivio UniPd), l'ASAC della Biennale di Venezia, il deposito nel DLM che contiene sia le pellicole che una serie di materiali cartacei (schede tecniche dei film, sceneggiature, programmi) non catalogati, o ancora la piattaforma Vimeo di Ateneo con una selezione dei film digitalizzati. Sebbene talvolta privi di standardizzazione, questi fondi permettono allo studioso un'analisi a partire dagli *ephemera*, restituendo la complessità materiale e discorsiva della Rassegna.

Oltrepassando la soglia del DLM, le locandine esposte catturano immediatamente l'attenzione del visitatore, rivelando l'evoluzione dell'identità visiva della Rassegna. Questi materiali, distribuiti lungo corridoi e scale, tracciano un decennio di trasformazioni grafiche e concettuali: la stilizzazione del teatro anatomico di Vesalio di Palazzo Bo (1595) richiama le radici storiche della scienza medica (Rassegna 1963); la locandina del 1964 offre una rivisitazione dell'uomo vitruviano leonardesco celebrando l'incontro tra arte e scienza; quella del 1968 presenta un occhio umano scomposto in griglie colorate, con stilemi tipici della Pop Art, testimoniando l'interesse per la percezione visiva e la riproducibilità tecnica; la locandina del 1970 presenta forme geometriche impossibili, ispirate a Escher, a simboleggiare la complessità e i paradossi della rappresentazione scientifica (*fig. 1*).

Il percorso visivo mostra una transizione: dai simboli classici (corpo, proporzioni) alla sperimentazione moderna (ripetizione, astrazione) fino alla complessità (illusioni ottiche, mondi impossibili). Questa evoluzione sottolinea come la scienza non sia solo studio di fatti concreti, ma anche interpretazione e modellizzazione. Tutte le locandine, inoltre, condividono un'esortazione all'osservazione, elemento cardine tanto della pratica scientifica quanto di quella cinematografica.

REGOLAMENTO

Art. 1. - L'Università di Padova in collaborazione con la Mostra Internazionale di Arte Cinematografica della Biennale di Venezia, bandisce la III^a Rassegna Internazionale del Film Scientifico Didattico.

Art. 2. - Alla Rassegna saranno ammessi i Film per l'insegnamento universitario in relazione alle varie discipline di studio delle facoltà e degli istituti scientifici. Tali film saranno opportunamente divisi in categorie.

I film potranno essere a 16 o a 35 mm., a lungo o a corto metraggio, prodotti dagli Istituti Universitari o da altri Enti purchè riferentisi ad argomenti attinenti all'insegnamento universitario.

Art. 3. - Le opere che saranno presentate alla Rassegna dovranno segnare un reale progresso della cinematografia scientifica e didattica e non dovranno aver partecipato ad altri festival o rassegne cinematografiche internazionali, ad eccezione della Mostra di Venezia.

Art. 4. - I film verranno presentati in versione originale, eventualmente muniti di sottotitoli in lingua italiana. In mancanza di ciò i film dovranno essere accompagnati dal testo del parlato per essere corredati dal commento in italiano.

Art. 5. - La notifica dell'adesione alla Rassegna dovrà pervenire entro il 31 agosto 1958, unitamente alle seguenti indicazioni: a) titolo; b) sunto del soggetto; c) riproduzione dei titoli di testa; d) dichiarazione di nazionalità; e) categoria alla quale si intende partecipare.

Art. 6. - Tutti i film dovranno essere spediti alla Mostra di Venezia, Rassegna Internazionale del Film Scientifico Didattico, entro le ore 24 del 30 settembre 1958, qualunque sia la data di spedizione dal Paese di origine. Tutti i film godranno della temporanea importazione. Le spese di assicurazione e di trasporto dei film dal Paese d'origine fino al momento della consegna alla Rassegna e dal momento in cui questi film vengono riconsegnati per il ritorno alla Dogana,

REGULATIONS

Rule 1. - *The University of Padua in collaboration with the International Exhibition of Cinematographic Art of Venice Biennale, announces the III^a International Exhibition of the Scientific-Didactic Film.*

Rule 2. - *Will be admitted to the Exhibition University teaching films related to the various faculties of study of Universities and Scientific Institutes.*

The films will be suitably grouped in categories.

The films may be in 16mm or 35mm format, short or long, produced by University units or other organisations provided they deal with subjects connected with University teaching.

Rule 3. - *The works entered in the Exhibition must show a real progress of scientific and didactic cinematography and must not have taken part in other festivals or international film shows, with the exception of Venice Exhibition.*

Rule 4. - *The films will be presented in their original edition, eventually with subtitles in Italian. In the absence of subtitles the films should be accompanied by the text of the dialogue for the preparation of the Italian comment.*

Rule 5. - *Notification of participation in the Exhibition must be sent in before the 31st of August together with the following details: a) title; b) synopsis of the subject; c) full credit titles; d) declaration of nationality; e) category in which the film is to be entered.*

Rule 6. - *All films should be addressed to: Mostra di Venezia, Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico, before midnight on the 30th of September 1958, whatever the date of forwarding from the Country of origin. All films will thus benefit by the temporary import permit. Insurance and transport costs from the Country of origin to the Exhibition and from the moment the films are redelivered to the Customs for re-*

Fig. 2 – Regolamento stipulato tra l'Università di Padova e la Mostra di Venezia. ASAC, Fondo storico, Cinema, Rassegna internazionale del film scientifico-didattico. Per gentile concessione dell'ASAC.

Attraverso le locandine, la Rassegna invita il pubblico a interrogarsi sui limiti della percezione e sulle possibilità della rappresentazione.

Le locandine documentano il legame istituzionale tra la Rassegna e la Mostra di Venezia, formalizzato nel 1956 con il trasferimento della sezione documentari scientifici all'Università di Padova³². L'accordo, come attestato dal regolamento conservato sia nell'archivio ASAC che presso l'archivio storico del Bo, fu siglato da Luigi Ammannati (direttore della Mostra dal 1956 al 1959) e Guido Ferro (rettore dell'Università di Padova dal 1949 al 1968)³³. Giuseppe Flores d'Arcais, pedagogo patavino, fu il primo presidente della Rassegna e direttore di «Lumen», trimestrale sulla cinematografia scolastica, scientifica e educativa.

³² Brunetta (2022) ripercorre la storia della Mostra veneziana; Taillibert e Wäfler (2016) si soffermano sulla "preistoria" della Mostra. Per uno sguardo personale sulla storia della Mostra scritto da una delle sue protagoniste si consulti Paulon, 1971.

³³ ASAC, busta 107, 4.

sono a carico dei presentatori.

La Rassegna provvederà alle spese di assicurazione contro l'incendio e la distruzione esclusivamente per il periodo della loro giacenza presso la Rassegna, e non risponderà dei danni causati dalla ordinaria usura.

Art. 7. - La Giuria, nominata dal Rettore dell'Università di Padova, d'intesa con il Commissario Straordinario della Biennale di Venezia, sarà costituita da 5 Membri effettivi, scelti nell'ambito universitario o extra universitario, in relazione alla loro competenza sui problemi dell'arte cinematografica.

Alla Giuria saranno aggregati esperti per le singole discipline, con voto consultivo, fino ad un massimo di quattro per ogni categoria.

Art. 8. - La Giuria attribuirà un Primo Premio Assoluto e un Premio per il miglior film di ogni categoria; terrà a propria disposizione altri premi che potranno venire assegnati, con motivazione particolare, a film che eccellano per requisiti artistici e scientifici.

Art. 9. - Per la costituzione della Cineteca permanente dell'Università di Padova, la Rassegna chiede ai produttori la cessione di una copia dei film cui la Giuria avrà attribuito un premio, o il consenso alla riproduzione nel caso si tratti di film in copia unica.

La Cineteca dell'Università di Padova curerà la conservazione dei film e la loro diffusione nell'ambito degli Istituti Universitari.

Art. 10. - Per quanto non previsto dal presente Regolamento deciderà insindacabilmente il Comitato della Rassegna, nominato dal Magnifico Rettore dell'Università di Padova, d'intesa con il Commissario Straordinario della Biennale di Venezia.

Il Commissario Straordinario della Biennale

Il Direttore della Mostra

Il Rettore dell'Università di Padova

Il Presidente della sottocommissione per la Mostra

turn, are at the charge of Senders.

The Exhibition will insure against fire and total loss only during the period of their stay on the premises of the Exhibition, and will not answer for damages deriving from ordinary wear and tear.

Rule 7. - The Jury nominated by the Rector of Padua University, in agreement with the special Commissioner of Venice Biennale, will be composed of 5 acting members chosen either from University circles or among those circles specially competent in problems of cinematographic arts.

Experts in the various faculties, with a consulting vote, up to the maximum number of four, will be aggregated to the Jury.

Rule 8. - The Jury will award a First Grand Prix and a Prize for the best film in each category; it will have at its disposal other prizes which can be awarded with special motivation, to films excelling in artistic and scientific requisites.

Rule 9. - For the constitution of the Permanent Film Library of Padua University, the Exhibition will be grateful to the producers who will give a copy of the films that have received an award, or will give their consent to their reproduction in the case of unique prints.

The Film Library of Padua University will carefully preserve the films and circulate them in University spheres.

Rule 10. - All points not foreseen by these Regulations will be decided finally by the Committee of the Exhibition, nominated by the Rector of Padua University, in agreement with the Special Commissioner of Venice Biennale.

GIOVANNI PONTI

FLORIS LUIGI AMMANNATI

GUIDO FERRO

NICOLA DE PIRRO

La scelta rispondeva all'esigenza di una selezione più rigorosa, garantita dalle competenze accademiche padovane e dal pubblico specializzato di studenti e docenti universitari. L'articolo 3 del regolamento assegnava alla Mostra l'espletazione delle procedure doganali, mentre la presenza del suo proiezionista ufficiale confermava l'integrazione operativa (fig. 2).

Il regolamento della Rassegna stabiliva come criterio fondamentale che i film dimostrassero un «reale progresso nella cinematografia scientifica e didattica»³⁴. La collaborazione tra Venezia e Padova si concretizzò non solo attraverso accordi formali, ma anche grazie alla figura di Flavia Paulon, che ricoprì ruoli chiave in entrambe le istituzioni: per la Mostra di Venezia, si occupò di programmazione, organizzazione e ufficio stampa; per la Rassegna, svolse il ruolo di segretaria della giuria e fu direttrice di alcune edizioni³⁵. Paulon, inoltre,

³⁴ ASAC, busta 107, 4.

³⁵ Casadoro; ASAC, 2006; Paulon, 1971.

diede vita ad altri due festival: il Festival internazionale del film sull'arte (Asolo, 1973), sotto l'egida dell'UNESCO, e il Festival internazionale del film di fantascienza (Trieste, 1963)³⁶.

La nascita della Rassegna rispose all'esigenza della Mostra veneziana di dare spazio a sezioni specializzate interne alla mostra principale, come quella intitolata Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, articolata in documentari d'avanguardia artistica, film di chirurgia e di scienze naturali³⁷. Avviate nel 1950, dopo un'interruzione nel 1953, le proiezioni di documentari scientifici ripresero proprio grazie alla partnership con Padova.

La Rassegna proponeva un palinsesto articolato, in linea generale, in film scientifico-medicali, film tecnico-industriali (a carattere sponsorizzato), film d'arte (su opere e vita di artisti) e proiezioni speciali di autori affermati (Jean Painlevé, Roberto Omegna)³⁸. La programmazione giornaliera o settimanale prevedeva una compresenza di scienza e arte, soprattutto nelle prime edizioni, con i documentari artistici programmati, preferibilmente, in chiusura della giornata o della Rassegna, oppure intervallati ai film scientifico-medicali (*fig. 3*)³⁹. La particolare struttura della programmazione, con l'alternanza di film scientifici e artistici, generava un'esperienza di visione ibrida, capace di coniugare pensiero scientifico e sensibilità artistica in una sintesi umanistica⁴⁰. Questo approccio, ereditato dai grandi festival del cinema (Venezia, Cannes), trasformava lo spettatore da semplice osservatore a soggetto attivo, chiamato a integrare diversi registri interpretativi in un'unica esperienza culturale totalizzante.

A questo proposito, il palinsesto della giornata inaugurale del 1963 offre un paradigma eloquente. A succedersi furono un film sponsorizzato sull'industria petrolifera, un saggio visuale scientifico-poetico sull'etologia delle api, un film d'arte su Antoni Gaudí e un film didattico dedicato alla geologia. Questa progressione non casuale mostrava come la Rassegna concepisse la cultura scientifica come sistema integrato di saperi, realizzando una pedagogia dello sguardo che coniugava rigore scientifico e sensibilità estetica, collegava microcosmi naturali (api) e macro-opere umane (architettura) e passava dalla divulgazione specialistica alla formazione universitaria⁴¹.

Pre-proiezione i film venivano classificati secondo disciplina e funzione (ricerca, didattica, documentazione, divulgazione), con categorie variabili annualmente

³⁶ Il festival sul cinema di fantascienza, fondato da Paulon con i giornalisti Piero Zanotto e Giulio Raiola, è l'attuale Trieste Science+Fiction Festival. Un altro spin-off della Rassegna fu il festival del cinema scientifico e divulgativo Academia Film Olomouc (AFO), fondato nel 1966 e tuttora esistente, creato sul modello della Rassegna e alle cui edizioni tra il 1967 e il 1969 partecipò anche Robuschi, coinvolta dal 1961 nell'organizzazione della Rassegna (Navrátilová, 2025).

³⁷ Sulla presenza di altri festival minori all'interno della Mostra principale, come, tra gli altri, il Festival internazionale del film per ragazzi creato nel 1949, si veda Boero, 2013.

³⁸ La retrospettiva dedicata a Painlevé e Omegna è menzionata in un documento presso Archivio UniPd, Atti del Rettorato, 1957-1958, posizione 14, busta 682, fascicolo Rassegna.

³⁹ Archivio UniPd, Atti del Rettorato, 1956-57, posizione 14, busta 649, fascicolo Rassegna.

⁴⁰ Il regista e storico del cinema Virgilio Tosi, presente nella Rassegna sia nella veste di regista che di studioso coinvolto nei seminari di ricerca, si espresse a favore di un nuovo umanesimo che coniugasse arte e scienza (Tosi, 1969: 5).

⁴¹ Citato in Casini; Magaouda; Neresini, 2024: 105. Il poster con il palinsesto è tra i materiali non catalogati presenti nell'ufficio DLM.

Sabato 2 Novembre, ore 17

Film di scienze matematiche, fisiche e chimiche

MIRROR IN THE SKY (Specchio nel cielo)
di A. Strasser - Gran Bretagna - b. n.

L'OCEANO SOPRA DI NOI
di E. Trovatielli - Italia - Colore

UNA GOCCIA D'ACQUA
di S. Urbanowicz - Polonia - Colore

NEL MONDO DELL'ULTRASONO
di B. Schulz - U. R. S. S. - b. n.

OUR FRIEND THE ATOM (Il nostro amico l'atomo)
di H. Luske - U. S. A. - Colore

L'HOMME ET LES NUAGES
di C. Perel - Francia - Colore

Ore 21 - Film medici e chirurgici

PHYSIOPATOLOGIE EXPERIMENTALE DE L'AMYGDALÉ
PALATINE ET DU PHARYNX
di J. Dallet e A. Freguale - Italia - Colore

SURGICAL CORRECTION OF ATRIAL SEPTAL DEFECTS
UNDER HYPOTHERMIA
(Correzione chirurgica delle insufficienze del diaframma atriale
mediante ipotermia)
di J. W. Varossieau e W. de Vogel - Olanda - Colori

VALVULOTOMIA
di R. Dal Falbro - Italia - Colore

TRATTAMENTO OPERATORIO DELLA STENOSI MITRALE
di K. Goldberger - Cecoslovacchia - Colore

Domenica 3 Novembre, ore 10

Film tecnico - industriali

LE TURBINE A VAPORE
di S. Bafalowski e I. Gurvic - U. R. S. S. - b. n.
THE SONG OF THE CLOUDS (Il canto delle nuvole)
di J. Armstrong - Gran Bretagna - Colore

KAREL KLIC
di M. Bernat - Cecoslovacchia - Colore
LA TECNICA DI SICUREZZA NELLE OFFICINE MECCANICHE
di S. Bafalowski - U. R. S. S. - b. n.

Ore 17 - Film medico - chirurgici

LA POSTMATURITA'
di M. Scolari - Italia - colore
CANCERUL GASTRIC (La chirurgia del neoplasma gastrico)
di S. Penu - Romania - b. n.
STRESS AND THE ADAPTATION SYNDROME
(Patologia dello sforzo e sindrome di adattamento)
di N. Campus - U. S. A. - Colore

LA RESEZIONE SEGMENTARIA PER T. B. C. POLMONARE
di S. Matola - Italia - Colore
IL TRATTAMENTO CHIRURGICO DELLE STENOSI FIBROSE
DELLE VIE BILIARI
del Prof. A. M. Degliotti - Italia - Colore

Ore 21 - Film di geografia e di scienze

LES EAUX SOUTERRAINES
di H. Taziell - Belgio - Colore

I TESORI DELLA TERRA
di V. Sidhan - Cecoslovacchia - Colore

TARNKUENSTE AUF DEM MEERESGRUND
(L'arte di mimetizzarsi in fondo al mare)
di U. K. T. Schulz - Germania - Colore

44° PARALLELO
di M. Gaudin - Italia - Colore
CIE' UNA VESPA (Orientamento di un insetto)
di J. Jakoby - Polonia - Colore - 35 mm.

FISH SPOILAGE CONTROL
(Provvidenze per mantenere il pesce commestibile)
di D. Bairdow - Canada - Colore

I NIDI DELLE PERNICI
di M. Bernat - Cecoslovacchia - Colore

LA ROCCIA
di Anglo Zane - G. Benvicini - Italia - Colore

Lunedì 4 Novembre, ore 10

Film sull'arte e storico-biografici

MESTIERI D'ARTE (4 parti)
di J. Korán - Cecoslovacchia - Colore

THE TRUE STORY OF THE CIVIL WAR
(La vera storia della guerra civile)
di E. R. Martin - U. S. A. - b. n.

JACOPO BASSANO
di L. Bernardelli, L. Puppi, L. Rainaldi - Italia - Colore

RIVERS OF THE TIME (Fiumi del tempo)
di W. Nowik - Gran Bretagna - Colore

PIOTR MICHALOWSKI
di J. Brzozowski - Polonia - Colore

**Ore 21 - Nelle Sale Accademiche dell'Università
PREMIAZIONE**

UNIVERSITÀ DI PADOVA

II rassegna
internazionale del film
scientifico - didattico

30 ottobre - 4 novembre 1957

L'Università di Padova, nel promuovere la Rassegna del Film scientifico-didattico, intende favorire il potenziamento e la diffusione dell'effice importante strumento della cultura moderna e stimolare lo spirito di solidarietà fra tutte le Università del mondo.

IL Rettore
Guido Ferro

COMITATO D'ONORE:

Dot. GIUSEPPE ZACCHI - Profetto di Padova
Avv. CESARE CAESENTE - Sindaco di Padova
Avv. ALBERTO MARCOZZI - Presidente Amministrazione Provinciale
Dot. ENTONE DA MOLIN - Presidente della Camera di Commercio di Padova
Avv. WALTER DEGENI - Presidente della Cassa di Risparmio di Padova e di Rovigo
Avv. LUIGI MERLIN - Presidente dell'E. P. T.

GIURIA:

Presidente: FRANCO FLABEE, dell'Università di Padova

COMITATO ORGANIZZATORE:

Prof. TOMMASO BERLESE Prof. LUIGI MUSARD
Prof. SENSIBRETTINI Prof. GIOVANNI RISQUATELLA
Prof. ALBERTO BURBESSE Prof. ANTONIO SERVADEI
Prof. GIOVANNI CAPPELLIETTI GIBRIGIO PALUTIAN - Torino
Prof. GIUSEPPE FLABEE d'ARCAIS

Organizzazione tecnica e Segreteria:
CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI

Le proiezioni hanno luogo nel TEATRO RUZANTE
RIVIERA TITO LIVIO, 23 - Tel. 25.945

Nazioni partecipanti:
Belgio, Canada, Cecoslovacchia, Francia, Germania, G. Bretagna,
Olanda, Polonia, Romania, U. R. S. S., U. S. A., Italia

Alla Rassegna sono ammessi i film suddivisi nelle seguenti categorie:

1) film di storia e biografici; 2) film sull'arte; 3) film didattici; 4) film metodologici e orientamento; 5) film medico-chirurgici; 6) film di scienze matematiche, fisiche e chimiche; 7) film di scienze biologiche; 8) film di scienze naturali e agrarie; 9) film geografici e geologici; 10) film tecnico-industriali.

II rassegna del film scientifico - didattico

Mercoledì 30 Ottobre, ore 17

— Inaugurazione —

EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS

(Tutti i giorni meno Natale)
di L. Anderson - Gran Bretagna - b. n.

IL MESSAGGIO DELLA BELLEZZA

di A. F. Süle - Cecoslovacchia - Colore

SAHARA D'OGGI

di P. Sebah e P. Gout - Francia - Colore - Cinemascope

Ore 21 - Film di medicina

LE MUR A FRANCHIR

di J. Ledue - Francia - b. n.

LE CINEMA,

NOUVELLE TECHNIQUE D'INVESTIGATION MEDICALE
di J. Schiltz - Francia - b. n. e colore

THE OTHER CITY (La lotta contro il cancro)

di J. F. Becker - U. S. A. - b. n.

AN AID TO THERAPY (Terapia antibiotica)

di N. Campus - U. S. A. - Colore

THE LARYNX AND VOICE (La laringe e la voce)

di H. von Leden, M. D. - U. S. A. - Colore

I MONGOLOIDI

di A. Nalbene - Italia - Colore

AERO MEDICAL RESARC

di Harold Harvey - U. S. A. - Colore

Giovedì 31 Ottobre, ore 17

Film pedagogici e sociologici

GIOCARE
di G. Questi - Italia - Colore

ATTRAVERSO IL GIOCO, AL LAVORO
di H. Burger - Cecoslovacchia - b. n.

SIMON
di P. Zadek - Gran Bretagna - b. n.

JAN AMOS KOMENSKY
di V. Kolle - Cecoslovacchia - b. n.

LE MYSTERE DE L'ATELIER QUINZE
di A. Heinrich e A. Renais - Francia - b. n.

FIORIRANNO DOMANI

di T. Mainardi - L. Fragiaco - Italia - b. n.

IL GUAIO DEL PICCOLO DJMA

di Baghdadz - U. R. S. S. - b. n.

Ore 21 - Film di scienze

HONEY BEES AND POLLINATION (Le api e l'impollinazione)

di D. Bairdow - Canada - Colore

IL SEGRETO DELLA TRASFORMAZIONE DEGLI INSETTI

di J. Vacha - Cecoslovacchia - Colore

PITTORESQUE MEERESTIERE (Pittoreschi animali del mare)

di Ulrich K. T. Schulz - Germania - Colore

GLASERNE WUNDERTIERE (Meravigliosi animali di vetro)

di Ulrich K. T. Schulz - Germania - b. n.

LA STORIA DI UN UOVO

di G. Barusco - Italia - b. n.

LA MITOSI NELLE CELLULE DELL'ENDOSPERMA

di Bajzer e J. Mole Bajzer - Polonia - b. n.

I COLEOTTERI

di A. Ancillotto - Italia - Colore

LO SVILUPPO DELL'ATTIVITA'
DEI RIFLESSI NELL'ONTOGENESI

di Raihaurt - U. R. S. S. - b. n.

Venerdì 1 Novembre, ore 10

Film chirurgici

LES MUTILATIONS FACIALES AU COURS DU TERRORISME
EN ALGERIE ET LEUR REPARATION CHIRURGICALE
di F. Lagrot e J. Greco - Francia (Algeria) - Colore

RESEZIONE DEL POLMONE (3 parti)
di J. Prochazka e K. Goldberger - Cecoslovacchia - Colore

INNESTO VASCOLARE ETEROLOGO FISSATO
di M. Scolari - Italia - Colore

Ore 17 - Film tecnico industriali

L'IDRAULICA

di N. Leskes - U. R. S. S. - b. n.

HIGH SPEED FLIGHT - APPROACHING THE SPEED OF SOUND

(Avvicinandosi alla velocità del suono)
di P. de Normanville - Gran Bretagna - Colore

CRITICALITY (Fase critica)

di G. Buckland Smith - Gran Bretagna - Colore

LA RESISTENZA DEI MATERIALI

di P. Smith - U. R. S. S. - b. n.

Ore 21 - Film sull'arte e storico-biografici

SUL PONTE SVENTOLA BANDIERA BIANCA

di F. Areali e G. Staraballo - Italia - b. n.

ARCHIVI D'ITALIA

di R. Redi - Italia - Colore

FLEUVE DIEU (Il Rodano)

di P. Jalland - Francia - Colore

L'ARTE DI ROSAI

di C. L. Raggiamenti - Italia - Colore

SIGNIFICATO DI UNA SCOPERTA

(Alessandro Volta scienziato moderno)
di F. Bollati - Italia - b. n.

NICE TIME (Picnic di notte)

di C. Goretta e A. Tanner - Gran Bretagna - b. n.

Fig. 3 - Programma della II Rassegna internazionale del film scientifico-didattico (1957).
Per gentile concessione dell'Università degli Studi di Padova - Ufficio gestione documentale.

in base alle opere presentate. Questa flessibilità rifletteva la costante ricerca di criteri catalografici e valutativi da parte degli organizzatori, contribuendo a definire l'identità della Rassegna come una realtà in costante evoluzione. La duplice vocazione pedagogica e scientifica emergeva tanto dalla classificazione quanto dall'organizzazione, dall'edizione del 1958 a quella del 1975, di seminari internazionali, spesso ispirati ai temi trattati nelle pubblicazioni ISFA/SFA.

La giuria, nominata dal rettore dell'Università di Padova⁴², presentava elementi costanti come la composizione: cinque membri, principalmente docenti STEM (con qualche rappresentante umanistico) e registi vincitori di edizioni precedenti (Norman Schenker, Georg Munck, Jan Jacobi, ecc.); il ruolo di Flavia Paulon, segretaria della giuria e garante del legame con Venezia; l'internazionalizzazione con il progressivo ampliamento a giurati stranieri⁴³. I film premiati con il Bucranio d'Oro (simbolo del Bo) venivano archiviati presso il Centro di cinematografia scientifica per la conservazione e distribuzione universitaria (fig. 4).

La proliferazione di premi nel primo decennio rifletteva la difficoltà nel definire l'eccellenza nel cinema scientifico-didattico⁴⁴. I criteri di valutazione, adottati fin dalla prima edizione, riguardavano il rigore scientifico, la padronanza tecnico-cinematografica, l'efficacia didattica, la chiarezza espositiva, l'impatto emotivo e il valore poetico⁴⁵. Nonostante la specializzazione dei giurati, persisteva una tensione tra esattezza scientifica e merito artistico, rivelatrice della natura ibrida della Rassegna. A partire dagli anni Sessanta, la collaborazione tra Università di Padova e Mostra di Venezia si ridusse a un mero supporto doganale e formale, perdendo il carattere sostanziale delle prime edizioni. Questo progressivo disimpegno culminò nella cessazione dell'evento nel 1975, dopo il passaggio a cadenza biennale nel 1972. Le cause della chiusura furono molteplici: l'ascesa della televisione come mezzo privilegiato per la divulgazione scientifica, la riduzione dei fondi, l'evoluzione della Rassegna da manifestazione attenta all'arte della cinematografia scientifica a selezione di film d'insegnamento universitario e, infine, lo scarso sostegno da parte del Governo centrale che preferì sostenere il festival romano del cinema scientifico⁴⁶.

In conclusione, considerare i materiali analizzati in questa sezione come *ephemera* non significa negare loro stabilità o valore documentario, ma assumerli come tracce operative di un evento effimero per definizione, quale è un festival, e come strumenti fondamentali per la sua riattivazione storica. È in questa prospettiva che anche un film scientifico presentato alla Rassegna può essere letto in continuità con gli altri materiali analizzati, come discusso nella sezione successiva.

⁴² Regolamento prima edizione della Rassegna, agosto 1956 (ASAC, busta 107, 4).

⁴³ Cagnato, 1960: 658-661.

⁴⁴ Si veda l'articolo *Una ventina di bucrani per settanta pellicole*, «Il Gazzettino», 31 ottobre 1957. ASAC, busta 107.

⁴⁵ Relazione della giuria. Archivio UniPd, Atti Rettorato, 1956-1957, posizione 14, busta 649, fascicolo Rassegna.

⁴⁶ Il 27 marzo 1959 Flores d'Arcais indirizzò una lettera ad Ammannati, direttore della Mostra veneziana, lamentando la scarsa competenza sia scientifica che artistica da parte della Rassegna romana. Archivio UniPd, Atti Rettorato, 1958-1959, posizione 14/27-28, busta 719, fascicolo Rassegna. Si veda anche la lettera del 1967 scritta da Fisca a Flarer, presidente della Rassegna, ASAC, busta 217.

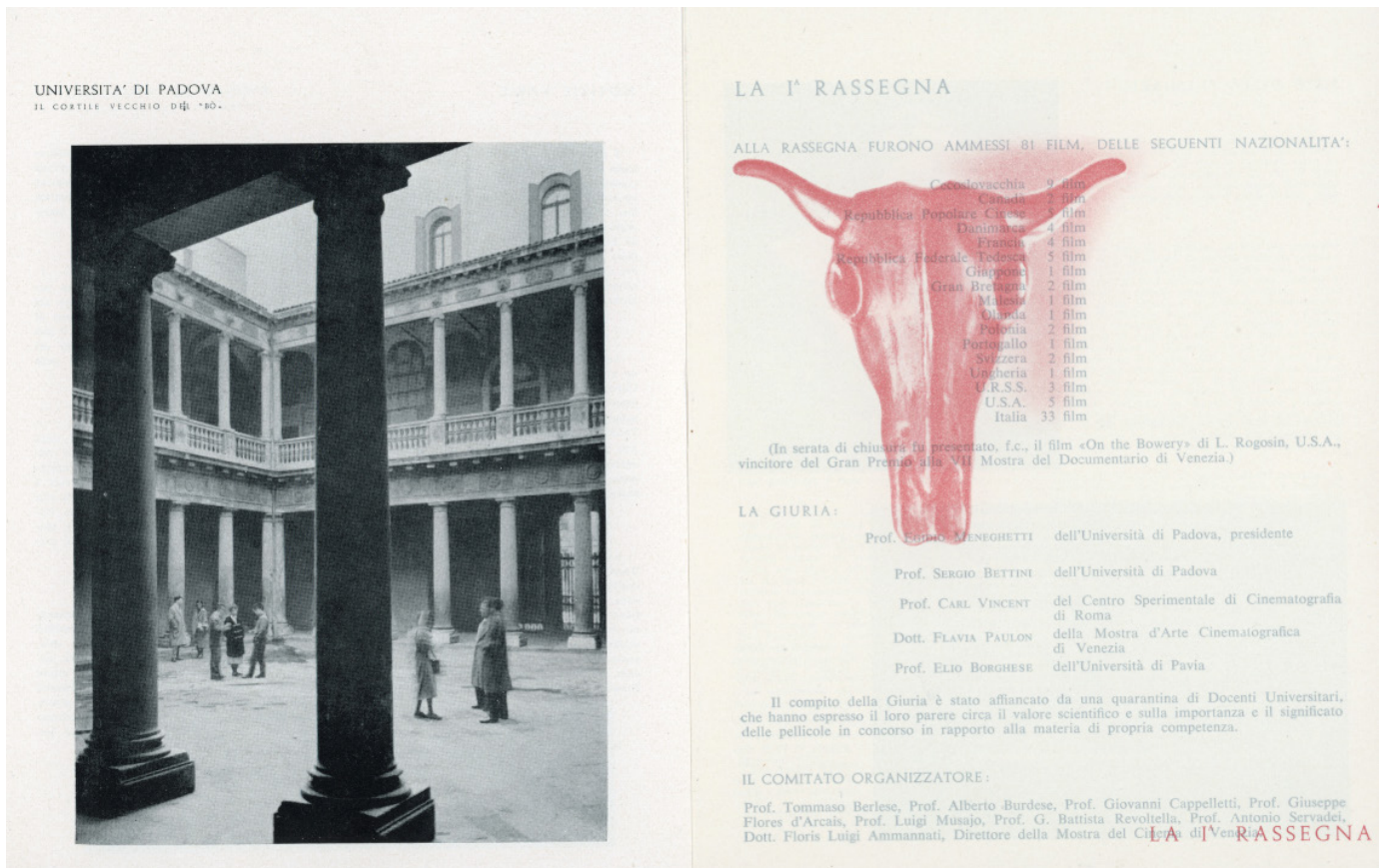


Fig. 4 – Bucranio in trasparenza, tratto da una pagina del catalogo della III Rassegna (1958). Per gentile concessione dell'ASAC (Fondo storico, Cinema, Rassegna internazionale del film scientifico-didattico).

IV. BRINE SHRIMP I: PRENDERSI CURA DI UN FILM SCIENTIFICO "ORFANO"

I film scientifici storici sono spesso "orfani", versano cioè in una condizione di abbandono istituzionale che ne minaccia la sopravvivenza materiale e la comprensione critica. Tale condizione deriva da molteplici fattori concatenati: la natura progressiva della ricerca scientifica, che rende rapidamente obsoleti anche i più innovativi strumenti di visualizzazione; la mancanza di politiche conservative dedicate, a differenza di quanto avviene per il cinema di finzione; la dipendenza di questi film da un complesso apparato contestuale senza il quale rischiano di diventare semplici enigmi visivi.

Prendersi cura di un film orfano richiede dunque un approccio che vada ben oltre gli interventi di restauro materiale e di digitalizzazione. Come hanno dimostrato gli studi più recenti di storia e archeologia dei media, è necessario sviluppare una vera e propria ecologia della memoria, che ricostruisca la fitta rete di relazioni in cui questi oggetti intermediali erano originariamente inseriti. Un percorso critico rigoroso dovrebbe innanzitutto indagare la complessa genealogia produttiva di questi film, che raramente possono essere attribuiti a un singolo autore, ma che coinvolgono invece numerosi attori istituzionali (consulenti, collaboratori nel campo sia scientifico che educativo, sponsor sia pubblici che privati che supportano il film finanziariamente o in altre forme). Parallelamente, è fondamentale ricostruire sia il pubblico a cui era rivolto il film che i contesti d'uso originari: la genesi in ambito accademico o industriale e la circolazione in altri contesti come, per esempio, un festival del cinema scientifico. Particolarmente illuminante risulta l'analisi delle tecnologie impiegate che vanno studiate sia nella loro specificità materiale sia nel loro rapporto con le contemporanee pratiche di visualizzazione scientifica.

Il caso di *Brine Shrimp I* (1967) – presentato ma non premiato alla XII Rassegna del cinema scientifico-didattico di Padova – offre un punto d'osservazione per interrogare contesto e circolazione di un film scientifico orfano. Realizzato con tecniche avanzate di microcinematografia e time-lapse, il film documenta con

precisione il ciclo vitale dell'*Artemia salina*, trasformando un fenomeno biologico ordinario in un'esperienza visiva che suscita quella meraviglia cognitiva che spesso è alla base della curiosità scientifica⁴⁷. Questa dualità – tra documentazione rigorosa e produzione di stupore – rappresenta proprio la sfida metodologica principale per chi si accosta a tali materiali.

L'analisi delle strategie narrative del film è illuminante. A differenza di molti documentari scientifici coevi, *Brine Shrimp I* rinuncia alla voce fuori campo, affidandosi esclusivamente al potere dimostrativo delle immagini e a un montaggio che alterna tagli netti (*fig. 5*) a dissolvenze suggestive. Queste ultime, in particolare, non hanno solo funzione estetica: servono a stabilire corrispondenze visive tra le diverse morfologie e fasi dello sviluppo fisiologico di questi piccolissimi organismi, trasformando la successione temporale in un vero e proprio argomento scientifico visuale.

La genesi del film rivela un contesto produttivo peculiare. Realizzato durante la Guerra fredda dall'Elementary Science Study (ESS) con fondi della National Science Foundation (la principale agenzia statunitense per il sostegno alla ricerca scientifica), *Brine Shrimp I* faceva parte di un più ampio programma educativo che includeva kit didattici per le scuole contenenti anche film in 8 e 16mm. L'*Artemia salina* è un crostaceo minuscolo: la proiezione del film offriva una visione ingrandita e chiara di ciò che la classe avrebbe avuto difficoltà a osservare a occhio nudo.

L'ESS persuase Joseph Durden, biologo e tra i più importanti esperti di microcinematografia del National Film Board of Canada (NFB), a trasferirsi a Boston, dove aveva sede⁴⁸. Durden non lavorava da solo alla realizzazione di questi film: l'ESS affiancava a un professionista del cinema un esperto di didattica scientifica. Clifford Anastasio, per esempio, botanico canadese specializzato in educazione scientifica, selezionava i temi da trattare, mentre Durden realizzava i film. La circolazione di *Brine Shrimp I* seguì due traiettorie parallele: in ambito scolastico, dove il film veniva "addomesticato" attraverso proiezioni di fotogrammi fissi commentati dal docente; in contesto accademico, dove sostituiva le dimostrazioni dal vivo in corsi di biologia dello sviluppo. A tal proposito, infatti, il recupero e la digitalizzazione di questo e di altri film ESS, operati dalla scienziata Lynn Margulis negli anni Novanta, dimostrano come questi materiali effimeri possano acquisire col tempo un nuovo statuto: da semplici sussidi didattici a documenti storici della visualizzazione scientifica.

In conclusione, studiare oggi film come *Brine Shrimp I* richiede dunque un approccio che ricostruisca la rete istituzionale che lo produsse, analizzi le sue strategie retorico-visive, ne mappi le traiettorie d'uso (dalle aule scolastiche ai festival) e, infine, ne valuti il ruolo nella storia del cinema scientifico. Solo così questo film "orfano" potrà ritrovare la sua voce, non più come mero strumento didattico, ma come testimone di un momento cruciale in cui il cinema si fece medium privilegiato per l'investigazione e la trasmissione del sapere scientifico.

⁴⁷ Sulla meraviglia nel cinema scientifico si è soffermato Gaycken, 2015. Sul ruolo epistemico della meraviglia si consulti Candiotta, 2019.

⁴⁸ Per comprendere la commistione tra cinema e biologia si consulti Field; Durden; Smith, 1941, volume illustrato. Uno dei primi film di Durden realizzati per il NFB, *The Embryonic Development of Fish* (1961), vinse il primo premio a Padova nel 1961. Sulla politica del NFB si è soffermata Druick, 2007.

Fig. 5 – Fotogrammi tratti dal film “Brine Shrimp I” (1967). Per gentile concessione della University of Massachusetts Amherst Libraries.



La sua riscoperta ci ricorda che la meraviglia non è l'opposto del rigore metodologico, ma piuttosto la scintilla che lo alimenta.

La sfida maggiore consiste nel trovare forme di ri-mediazione per i materiali effimeri che ne rendano accessibile la complessità a pubblici contemporanei. Una possibile soluzione potrebbe essere lo sviluppo di piattaforme digitali che affianchino alla versione restaurata del film una costellazione di materiali archivistici: corrispondenze scientifiche, recensioni d'epoca, schede tecniche delle apparecchiature usate. In questo modo, quello che rischia di diventare un semplice reperto del passato può trasformarsi in una finestra interattiva sulla storia della visualizzazione scientifica tramite le immagini in movimento. La cura dei film scientifici orfani richiede dunque un approccio insieme filologico e sperimentale, capace di coniugare la precisione della ricerca d'archivio con l'innovazione delle pratiche espositive. Solo così queste opere potranno continuare a essere punti nodali capaci di svolgere la loro duplice funzione: documenti storici insostituibili e fonti di ispirazione per nuove forme di comunicazione scientifica.

Archivi

Alcuni documenti citati provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati. Nel primo caso, nel saggio si è indicata in nota la segnatura del documento consultato.

Archivio della Rassegna internazionale del film scientifico-didattico presso l'ufficio DLM dell'Università degli Studi di Padova (materiale miscelaneo non catalogato).

Archivio storico dell'Università di Padova (Archivio UniPd).

ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia.

Canale digitale Vimeo dell'Università degli Studi di Padova (con selezione di pellicole digitalizzate).

INTERVISTE ORALI

Flores d'Arcais, Giovanni (Ino). Intervista tenuta da Silvia Casini, 10 marzo 2023, Padova.

Tinazzi, Giorgio. Intervista tenuta da Silvia Casini, 22 febbraio 2023, Padova.

**Tavola
delle sigle**

AFO: Academia Film Olomouc

ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee

DLM: Digital Learning e Multimedia

ESS: Elementary Science Study

ISFA: International Scientific Film Association

IWF: Institut für den Wissenschaftlichen Film

NFB: National Film Board of Canada

STEM: Science, Technology, Engineering and Mathematics

Riferimenti
bibliografici

- Acland, Charles R.; Wasson, Haidee. 2011. *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham/London.
- Agar, Jon. 2008. *What Happened in the Sixties?*, «The British Journal for the History of Science», vol. 41, n. 4, December.
- Agar, Jon. 2012. *Science in the Twentieth Century and Beyond*, Polity, London.
- Allen, Robert C.; Gomery, Douglas. 1985. *Film History. Theory and Practice*, McGraw-Hill, New York.
- Bernabei, Maria Ida. 2021. *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*, Lettera Ventidue, Siracusa.
- Boero, Davide. 2013. *All'ombra del proiettore. Il cinema per ragazzi nell'Italia del dopoguerra*, EUM - Centro Edizioni Università di Macerata, Macerata.
- Bonah, Christian; Cantor, David; Laukötter, Anja. 2018. *Health Education Films in the Twentieth Century*, Boydell & Brewer, Rochester.
- Boon, Timothy. 2008. *Films of Facts. A History of Science in Documentary Films and Television*, Wallflower Press, New York/London.
- Brunetta, Gian Piero. 2022. *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, La Biennale di Venezia/Marsilio, Venezia.
- Buzzo, Erica. 2013. *La Rassegna Internazionale del film scientifico-didattico dell'Università di Padova (1956-1975)*, Tesi di dottorato, ciclo XXV, Università degli Studi di Padova (relatore: prof. Carlo Alberto Zotti Minici).
- Cagnato, Enrico. 1960. *IV Rassegna internazionale del film scientifico didattico*, «Lumen», vol. VI, n. 1.
- Canadelli, Elena; Casonato, Simona. 2019. *1960-1962. The International Science Film Exhibition at the Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica 'Leonardo da Vinci' in Milan. The Engineer's Solution to the Problem of bridging Museum, Science, and Cinema*, «Public Understanding of Science», vol. 28, n. 1.
- Candiotto, Laura. 2019. *Epistemic Emotions. The Case of Wonder*, «Revista de Filosofia Aurora», vol. 31, n. 54.
- Casadoro, Elena; ASAC. 2006. *Flavia Paulon è il Festival*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- Casini, Silvia. 2025. *How to Re-Activate the Endangered Archive of a Historical Science Film Festival: A Speculative Approach*, in Giovanna Fossati, Annie van den Oever (a cura di) 2025.
- Casini, Silvia; Magaudda, Paolo; Neresini, Federico. 2024. *Communicating Science Through Films. The Case of the International Festival of Scientific and Educational Film (1956-1975)*, «Science as Culture», vol. 34, n. 1.
- Centro per la Cinematografia Scientifica dell'Università di Padova (a cura di). 1975. *Personnel in Charge of European University Organisation for Scientific Cinematography, Research and Audio-Visual Media. Minutes of the Reports and Discussion of the Seminar*, Università degli Studi di Padova, Padova.
- Comand, Mariapia; Mariani, Andrea (a cura di). 2020. *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia.
- Comand, Mariapia; Martin, Sara; Vitella, Federico. 2024. *Cinephemera. Ephemeral Materials for the Study of Italian Cinema Between the 1930s and 1960s*, «Cinergie», vol. 13, n. 26.
- Curtis, Scott. 2013. *Science Lessons*, «Film history», vol. 25, nn. 1-2.

- Curtis, Scott. 2015. *The Shape of Spectatorship. Art, Science, and Early Cinema in Germany*, Columbia University Press, Columbia.
- Dalla Gassa, Marco et al. 2022. *Introduction. Non-Theatrical Film Festivals*, «Studies in European Cinema», vol. 19, n. 3.
- de Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi. 2016. *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Routledge, New York/London.
- Dotto, Simone. 2022. *Gli Specialisti. Storia, politiche e istituzioni delle cinematografie specializzate in Italia*, Marsilio, Venezia.
- Druick, Zoë. 2007. *Projecting Canada. Government Policy and Documentary Film at the National Film Board*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Druick, Zoë; Cammaer, Gerda. 2014. *Cinephemera. Archives, Ephemeral Cinema, and New Screen Histories in Canada*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Elsaesser, Thomas. 2009. *Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media*, in Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (eds.), 2009.
- Fickers, Andreas; van den Oever, Annie. 2022. *Doing Experimental Media Archaeology*. De Gruyter, Leiden.
- Field, Mary; Durden, J. Valentine; Smith, F. Percy. 1941. *Cine-Biology*, Penguin Books, Baltimore.
- Fossati, Giovanna; van den Oever, Annie. 2016. *Exposing the Film Apparatus. The Film Archive as a Research Laboratory*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Fossati, Giovanna; van den Oever, Annie. 2025. *Exposing the Film Apparatus. Global Laboratory Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Gaycken, Oliver. 2015. *Devices of Curiosity. Early Cinema and Popular Science*, Oxford University Press, Oxford.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*, Seuil, Paris; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.
- Gouyon, Jean-Baptiste. 2016. *Science and film-making*, «Public Understanding of Science», vol. 25, n. 1.
- Gray, Jonathan. 2010. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York University Press, New York.
- Hediger, Vinzenz; Hoof, Florian; Zimmermann, Yvonne (eds.). 2023. *Films That Work Harder. The Circulation of Industrial Film*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (eds.). 2009. *Films That Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- ISFA. 1947. *International Scientific Film Association*, «Nature», vol. 160.
- Iordanova, Dina. 2013. *The Film Festival Reader*, St. Andrews Film Studies, St. Andrews.
- Iordanova, Dina; Rhyne, Ragan. 2009. *Film Festival Yearbook 1. The Festival Circuit*, St. Andrews Film Studies, St. Andrews.
- Kötzing Andreas; Moine, Caroline. 2017. *Cultural Transfer and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War*, Vandenhoeck & Ruprecht University Press, Göttingen.
- Landecker, Hannah. 2006. *Microcinematography and the History of Science and Film*, «Isis», vol. 97.
- Lefebvre, Thierry. 2003. *Jean Comandon et les débuts de la microcinématographie*, «La Revue du Praticien», vol. 53.
- Lefebvre, Thierry. 2014. *The Film Library of Sandoz*, «Revue d'Histoire de la Pharmacie», vol. 62, n. 383.

- Loist, Skadi. 2020. *Film Festival Research Workshops. Debates on Methodology*, in Aida Vallejo, Ezra Winton (eds.), 2020.
- Navrátilová, Eva. 2025. *Academia Film Olomouc. 60 Years of Documentary Science Film*, AFO, Olomouc.
- Nielsen, Kristian H. 2019. 1947-1952: *UNESCO's Division for Science & its Popularization*, «Public Understanding of Science», vol. 28, n. 2.
- Numeroso, Niccolò. 1951. *IV Congresso Internazionale di Cinematografia Scientifica*, «Bianco e Nero», a. XII, n. 5, maggio.
- Olszynko-Gryn, Jesse. 2016. *Film Lessons. Early Cinema for Historians of Science*, «British Journal for the History of Science», vol. 49, n. 2.
- Olszynko-Gryn, Jesse. 2021. *Filming Fly Eggs. Time-Lapse Cinematography as an Intermedial Practice*, «Isis», vol. 112, n. 2.
- Orgeron, Devin; Orgeron, Marsha; Streible, Dan. 2012. *Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States*, Oxford University Press, Oxford.
- Paulon, Flavia. 1971. *La dogarressa contestata. La favolosa storia della Mostra di Venezia: dalle regine alla contestazione*, Trevisanstamp, Venezia.
- Peters, John Durham, 2015. *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago University Press, Chicago.
- Pisu, Stefano; Pitassio, Francesco; Zinni, Maurizio. 2025. *Rethinking the Cinematic Cold War: The Struggle for Hearts and Minds Goes Global*, Berghahn Books, New York/Oxford.
- Robuschi, Paola. 1975. *Il Centro di Cinematografia Scientifica dell'Università di Padova*, in Centro per la Cinematografia Scientifica dell'Università di Padova (a cura di) 1975.
- Russell, Patrick; Piers-Taylor, James. 2010. *Shadows of Progress. Documentary Film in Post-War Britain*, Palgrave, Basingstoke, Hampshire.
- Sattelmacher, Anja; Schulze, Mario; Waltenspül, Sarine. 2021. *Introduction. Reusing Research Film and the Institute for Scientific Film*, «Isis», vol. 112, n. 2.
- Secord, James A. 2004. *Knowledge in Transit*, «Isis», vol. 95, n. 4.
- Streible, Dan. 2007. *The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive*, «Cinema Journal», vol. 46, n. 3.
- Taillibert, Christel; Wäfler, John. 2016. *Groundwork for a (Pre)History of Film Festivals*, «New Review of Film and Television Studies», vol. 14, n. 1.
- Tosi, Virgilio. 1969. *Preliminary Report*, in Id., *The Main Problems of Present Science and their Popularization by Film and Television*, Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, Roma 1969.
- Vallejo, Aida; Peirano, Maria-Paz. 2017. *Film Festivals and Anthropology*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- Vallejo, Aida; Winton, Ezra. 2020. *Documentary Film Festivals I. Method, History, Politics*, Palgrave Macmillan, New York/London.
- Vallejo, Aida; Winton, Ezra. 2021. *Documentary Film Festivals II. Changes, Challenges, Professional Perspectives*, Palgrave Macmillan, New York/London.
- Vélez-Serna, Maria. 2020. *Ephemeral Cinema Spaces. Stories of Reinvention, Resistance and Community*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Weaver, Warren et al. 1961. *The Moral Un-Neutrality of Science*, «Science», NS, vol. 133, n. 3448.
- Wellmann, Janina. 2011. *Science and Cinema*, «Science in Context», vol. 24.

PRATICHE

LA LUNGA ROTTA DEL RICCARDO I. UN DIALOGO TRA PATRIMONI ETNOGRAFICI FRAGILI E CINEMA D'ARCHIVIO

Federica Cozzio (Università degli Studi di Milano-Bicocca)

THE LONG ROUTE OF RICCARDO I. A DIALOGUE BETWEEN FRAGILE ETHNOGRAPHIC HERITAGES AND ARCHIVE CINEMA

This article explores the production of the short film "Riccardo I", winner of the Premio Zavattini 2023/2024, to examine the intersections between fragile heritage, ethnographic museums, and cinema. It emphasizes how contemporary cinema that recycles historical images can actively engage with these forms of heritage, fostering meaningful connections and dialogues between past objects, cultural memory, and museum practices.

KEYWORDS

Found footage film; Audiovisual archives; Maritime heritage; Fragile heritage; Ethnographic museum

DOI

10.54103/2532-2486/29786

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

«Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido».
Jorge Luis Borges, *Las cosas*

Riccardo I è il nome proprio dell'ultima comacina, una tipologia di imbarcazione fluvio-marittima un tempo usata nell'Alto Adriatico per trasportare merci con la propulsione più ecologica a ora esistita, il vento. Oggi è un enorme relitto in disfacimento, abbandonato in secca in un parcheggio sul limitare del centro storico di Comacchio, in provincia di Ferrara. Deposito effimero di modi di vita scomparsi, è un'apparizione che interroga la nostra relazione col tempo a un livello profondo, come la «visione di una casa che crolla» per Gianni Celati¹. Ricostruendo una storia che si dipana da questo elemento dissonante del paesaggio, il cortometraggio *Riccardo I* (2025), di cui chi scrive ha curato la regia, rievoca il mondo dei marinai adriatici appartenuti all'ultima stagione della marineria da lavoro a vela, epilogo di una storia millenaria svanita, almeno nelle sue forme

¹ *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003) di Gianni Celati.

e pratiche sedimentate, negli anni Cinquanta del Novecento². Ma soprattutto rievoca la storia di Vittorio Zappata, che da bambino è stato mozzo sulla comacina del padre e da anziano si è lanciato in un'impresa di recupero e restauro dell'ultima comacina superstite – il Riccardo I, per l'appunto – con l'intento di traghettarla verso il futuro. Il film, la cui narrazione è sostenuta da un'impalcatura invisibile di fratture, amnesie e attaccamento affettivo a un tempo passato, è costruito in larga parte con materiale d'archivio, poiché tanto Vittorio quanto la barca, nella sua forma viva e navigante, non ci sono più da tempo, ma hanno lasciato traccia in alcuni video amatoriali; così come non esiste più da tempo il mondo dei "barcaioli di mare", come amava definirli Vittorio, che invece riaffiora da preziosi materiali dell'Archivio storico dell'Istituto Luce (d'ora in poi ASIL). Fondandosi in larga parte su materiale audiovisivo proveniente da archivi privati e istituzionali, il film si colloca a pieno titolo nell'eterogeneo campo del *found footage film*³. Sebbene l'aggettivo *found* descriva efficacemente i percorsi che hanno portato al reperimento di una parte rilevante dei materiali, *Riccardo I* non si limita a trovare immagini d'archivio, ma eredita una specifica tradizione visiva. Questa viene trattata come un prezioso serbatoio di immagini che vengono risemantizzate nel momento stesso in cui vengono ascritte a una soggettività che ricorda, quella di Vittorio.

Il collettivo cinematografico Om Video, di cui chi scrive fa parte, è entrato in contatto con la storia di Vittorio Zappata e dell'imbarcazione Riccardo I attraverso una serie di coincidenze, in realtà solo apparentemente tali, originate da un interesse che ha animato diversi lavori e ricerche dei suoi membri, rivolto alle tracce delle cosiddette culture popolari. Nel corso del Novecento queste sono state associate spesso a un destino di scomparsa e di apocalisse, da cui l'attivazione di ricerche e pratiche di raccolta volte al *salvage*⁴. Eppure, tra revival, riattivazioni e (re)invenzioni della tradizione, la capacità di questi mondi di occupare uno spazio nell'immaginario collettivo e di generare forme di socialità non sembra, a oggi, essersi esaurita. Il nostro interesse, in quanto cineasti e ricercatori, si è più volte rivolto a processi di riproduzione e risemantizzazione di espressioni culturali provenienti dal passato. Nel corso degli anni, l'attenzione del collettivo verso modalità più o meno spontanee e locali di memoria culturale è stata alimentata da una serie di incontri. Ci siamo avvicinati progressivamente a un universo variegato e periferico, talvolta in dialogo e talvolta tangenziale rispetto a quello dei musei etnografici, composto da persone impegnate

² Nel testo il ricorso al corsivo segnala che il riferimento è al titolo del cortometraggio – che, come si è detto, prende il nome dall'imbarcazione – e non a quest'ultima. Il nome dell'imbarcazione, invece, non sarà evidenziato in corsivo né tramite altre marcature tipografiche.

³ Espressioni quali "found footage", "documentario d'archivio", "cinema collage" o "compilation film" rimandano a declinazioni diverse di un insieme di pratiche che non definiscono un genere unitario, ma si traducono in stili, formati e prodotti differenti, accomunati da un medesimo principio (Brodesco; Cau, 2023: 8). È il concetto di riciclo (Wees, 1993; Bertozzi, 2013), inteso come operazione di riappropriazione di immagini del passato e di loro inserimento in un nuovo testo filmico, a consentire di ricomprendere, entro una stessa e ampia cornice, opere anche molto diverse tra loro.

⁴ Iommi, 2014-2015: 18.

nel recupero di oggetti e saperi del passato, animate da «un interiore bisogno, forse [da] una malattia della memoria»⁵.

Al contempo, siamo finiti a gravitare attorno al Museo della Marineria di Cesenatico, un museo etnografico dedicato alla cultura materiale e immateriale delle genti di mare dell'Alto Adriatico. Alcuni di noi hanno collaborato con il museo in progetti di antropologia visuale, nella raccolta di storie orali e nella produzione di contenuti per l'allestimento museale. Grazie al direttore del museo Davide Gnola, nel 2021 siamo giunti a Comacchio per incontrare il Riccardo I, imbarcazione che è stata riconosciuta come "bene culturale demoetnoantropologico". Il figlio di Vittorio Zappata, Remo, aveva scelto di donare tutta l'attrezzatura della barca al museo, e l'intuizione del direttore era stata quella di invitarci a raccogliere la storia che si nascondeva dietro agli oggetti che si sarebbero aggiunti alla collezione. Abbiamo così seguito i facchini che andavano a raccogliere per conto del museo pezzi, anche piuttosto ingombranti, appartenuti all'imbarcazione e conservati temporaneamente in un capannone: il grande timone, bozzelli, cime e cordame, ancore, vele. Remo, dal canto suo, desiderava parlarci di suo padre Vittorio, ma per farlo aveva bisogno di portarci a vedere il Riccardo I, relitto in secca della barca che suo padre aveva restaurato con grande ostinazione.

Abbiamo quindi incontrato questa barca di 24 metri, arenata in un parcheggio tra la provinciale sull'argine e il canale Marozzo, che delimita il centro storico. Ci appariva enorme, eppure di lì a breve avremmo scoperto quanto fosse negletta e nascosta in piena vista interrogando alcuni residenti di Comacchio e dintorni. Anche noi mettevamo a fuoco con difficoltà questa "rovina", pur restandone affascinati. John Berger, nel film *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003) di Gianni Celati, parlando dell'effetto che la vista delle case contadine abbandonate che costellano la Pianura Padana produce su un "noi" che coinvolge lo spettatore stesso, commenta:

Si possono trovare moltissime interpretazioni storiche dei cambiamenti enormi avvenuti nelle pianure della val Padana. Ma queste interpretazioni non ci aiutano molto quando ci avviciniamo a quelle case crollate. [...] La verità è che quando davvero si osserva una di queste case che crollano si entra in una diversa dimensione [...], non sappiamo più cosa pensare. Di solito noi non mettiamo gli occhi su aspetti del genere, aspetti in cui le cose si trasformano intensamente, si trasfigurano nel loro stato d'abbandono, diventano come strane memorie che in realtà non sappiamo cosa ci vogliono dire, né cosa significhino per gli altri. Loro sono dei relitti e noi, almeno per un momento, ci troviamo smarriti.⁶

Questa disarticolazione del senso di fronte al relitto non previene il fabbricarsi di sensazioni ed emozioni culturalmente plasmate. Non a caso il senso di rifiuto e la tristezza che la rovina suscita nelle società permeate dal consumismo, schiacciate sul presente, è evocata più volte nel corso del film.

⁵ Dei, 2018: 220.

⁶ *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003) di Gianni Celati.



Fig 1 – Il legno deteriorato del Riccardo I in un fotogramma tratto dal cortometraggio omonimo.

La stessa val Padana delle case sparse della civiltà contadina era popolata anche da barche. Barche fluviali, fluvio-marittime, utilizzate come case, come ci racconta esemplarmente il film *Gente del Po* (1947) di Michelangelo Antonioni. L'Alto Adriatico occidentale lambisce territori nei quali è spesso difficile tracciare confini netti tra terra e acqua. Fiumi, canali, valli e lagune creano un sistema linfatico che è stato solcato per secoli da barche e barcaiuoli. Una trama liquida di percorsi punteggiati da piarde, porticcioli, osterie. Lungo gli argini, tra i filari e i canneti, un vociare di parlate e gerghi oscuri. Molte barche con i loro barcaiuoli avevano la straordinaria facoltà di passare dalle acque dolci o salmastre a quelle salate, per raggiungere altre coste adriatiche, occidentali e orientali. Un esempio sono le comacine, di cui il Riccardo I è l'ultimo superstite. Formavano una flottiglia che faceva base a Comacchio, e trasportavano a vela qualsiasi tipo di merce: dal grano alle barbabietole, dal caolino alle traversine per la ferrovia, dal legname al sale, con capacità volumetriche superiori agli odierni autotreni. Il relitto non raccontava nulla di questa intensa vita anfibia in quel primo incontro. Un enorme manufatto *semioforo*, «ossia portatore di significato, di memorie, di biografie culturali, di saperi»⁷, ma incapace, da solo, di articolare un senso. Mentre Remo ci parlava di suo papà Vittorio, però, il Riccardo I si attivava e faceva altrettanto, attraverso le tracce di un incessante lavoro di restauro impresse nella sua materia sempre più scomposta dal tempo (*fig. 1*).

⁷ Meloni, 2014: 14.

Progressivamente realizzavamo quanto fosse stato immane il lavoro condotto da Vittorio, pensionato di Comacchio che, mosso da un qualche sacro furore, aveva acquistato e restaurato l'ultima comacina. Abbiamo presto iniziato a cogliere anche le ragioni più profonde dell'impresa, radicate nelle esperienze della sua infanzia. Il padre di Vittorio, Umberto, *paròn* (ossia armatore e capitano) di barche da trasporto, l'aveva imbarcato come mozzo quando aveva appena 7-8 anni; per qualche anno si era formato alla vita di mare a bordo di comacine, soprattutto sulla rotta Comacchio-Marghera, e questa esperienza aveva lasciato il segno.

Salto nel tempo. Sono gli anni Novanta, Vittorio Zappata ha già passato i 60 anni, ma la grande barca che ha di fronte sul Canal Grande a Venezia lo sprofonda nei suoi primi ricordi d'infanzia. Si tratta di una barca turistica, una barcaristorante di nome Pipina, ma è una vecchia comacina camuffata, motorizzata, senza più vele. Vittorio, riconoscendone lo scafo, sente un forte richiamo verso l'imbarcazione e decide di cercare informazioni sul suo conto e di tenerla monitorata. Qualche anno dopo, come per destino, la Pipina, dismessa dalle sue funzioni, approda a Comacchio ed è oggetto di trattativa. Un parco della Bassa Ferrarese la vuole comprare per tagliarla a metà e usarla come attrazione per i bambini, ma Vittorio si impunta e riesce a salvarla da questo bizzarro destino. La compra con i risparmi di una vita e ne commissiona una visura: scopre così che il nome originario della barca è Riccardo I, è stata costruita nel 1920 in un cantiere di Chioggia e, per un periodo, è appartenuta anche a suo padre Umberto, in società con altri marinai.

All'acquisto seguono anni di lavoro intenso. Il Riccardo I è enorme e intervenire su una barca del genere con l'obiettivo ambizioso di riportarla all'aspetto originale è un lavoro complesso anche per un cantiere navale. Vittorio decide di fare tutto da sé, e ci mette sette anni. Dopo aver rimesso in sesto lo scafo, ricava gli alberi da solidi tronchi alpini, sistema le vele fatte confezionare a Chioggia, recupera dalle cantine di vecchi marinai l'enorme timone e le attrezzature necessarie per armare la barca. Nonostante le difficoltà e le fatiche, il Riccardo I torna a navigare a vela. Nella testa di Vittorio c'è un solo obiettivo: creare un monumento vivo al mondo dei barcaioli di mare, ricucire al paesaggio un frammento della sua storia e, non da ultimo, rendere omaggio al padre. Un video amatoriale in VHS, poi parzialmente confluito nel film, ci mostra immagini un po' deteriorate del Riccardo I perfettamente restaurato che scivola tra i canali, con le vele issate. Vediamo anziani barcaioli nati nei primi anni del Novecento presenziare accanto a Vittorio a un evento istituzionale, alla presenza delle autorità locali: il riconoscimento del Riccardo I quale "bene culturale demoetno-antropologico" da parte del MIBAC⁸.

⁸ Questo riconoscimento è il risultato di un percorso avviato grazie all'interessamento di Alain Rosa, allora funzionario della Soprintendenza per i beni archeologici dell'Emilia-Romagna, che rimase profondamente colpito dall'impresa di Vittorio Zappata e che instaurò con lui un rapporto di stima e amicizia. Rosa ha inoltre ricostruito la storia del recupero in un contributo a sua firma (Rosa; Ciocchetti, 2010).

Questa imbarcazione è la terza in Italia ad aver ottenuto tale riconoscimento, nel 2004, eppure non è sopravvissuta all'uomo che l'ha fatta rinascere. È passata tra le maglie di un rinnovato interesse per le "tradizioni" che in quegli anni trovava nuovo slancio, rimanendo incastrata nelle pieghe dell'amnesia decennale che, a livello locale, aveva investito questo tipo di barche. Le comacine, infatti, erano state quasi tutte dismesse e demolite nel corso del tempo. È possibile che, in altre circostanze e con altre tempistiche, forte del riconoscimento ottenuto, il Riccardo I avrebbe potuto navigare grazie al nuovo vento di interesse per il "patrimonio immateriale" scaturito dalla convenzione UNESCO del 2003. Tra le sue varie implicazioni, questa ridefinizione del concetto di patrimonio ha trasformato molti aspetti di quella che è stata a lungo definita come "cultura popolare" in potenziali risorse (culturali, identitarie, economiche), nel quadro di una convergenza multiforme tra direttive transnazionali e poste in gioco locali⁹. Il cambio di paradigma della tutela portato dalla convenzione¹⁰ ha contribuito a plasmare una nuova ondata di interesse per il passato locale, inserendolo in una nuova cornice che lo ha reso una risorsa preziosa, tanto che molte «comunità [hanno] sentito la necessità di farvi riferimento per ricostruire un proprio senso di appartenenza – e magari venderlo ai turisti come garanzia di autenticità»¹¹.

Invece il Riccardo I, con tutto il suo portato di saperi immateriali (arte del navigare, carpenteria, veleria ecc.) si è trovato isolato. Per dare un quadro ampio ma non deterministico alla vicenda, c'è da sottolineare che nella tradizione demologica italiana l'interesse per le culture del mare è stato, con poche eccezioni, trascurato e non ha avuto lo stesso peso che hanno conosciuto i contesti prettamente rurali¹². Non a caso l'Italia abbonda di musei etnografici dedicati ai mondi contadini, mentre più limitata è la presenza di musei dedicati alla vita delle comunità marinare del passato¹³.

Non mancano però realtà museali attive in tal senso e sulle coste dell'Alto Adriatico si trovano alcune istituzioni dedicate alle marinerie locali che vantano una storia decennale, nate da una presa di coscienza degli effetti di amnesia innescati dal trionfo della cultura balneare. Uno di questi è il Museo della Marineria di Cesenatico, che ha una sezione galleggiante e navigante nel Porto canale leonardesco della cittadina. Verso la fine dell'impresa di recupero del Riccardo I, l'ex mozzo Zappata ha bussato alle porte di questo museo cercando di trovare una casa per la grande barca che aveva restaurato. Le imbarcazioni

⁹ Dei, 2018: 138-149.

¹⁰ Nato sulla spinta di istanze provenienti da nazioni che non potevano riconoscersi in una concezione eurocentrica di patrimonio, ha allargato la nozione a espressioni culturali le più variegate. In Europa il campo di studio relativo al patrimonio culturale immateriale ha in larga parte sostituito quello che, qualche decennio fa, era «il terreno elettivo degli antropologi [europei] che svolgevano ricerca in casa propria: la cultura popolare» (Meloni, 2014: 12).

¹¹ Meloni, 2014: 14.

¹² Mondardini Morelli, 1990: 6; Baldi, 2020: 48.

¹³ Nel cinema antropologico italiano si trovano comunque molti titoli legati ai mondi marinari, soprattutto a quello dei pescatori (Blasco, 1990: 91-94).

sono manufatti che comportano grandi difficoltà di conservazione, una questione che i musei marittimi si pongono in maniera pressante¹⁴.

La necessità di trovare spazio – a terra o in acqua – a imbarcazioni talvolta di notevoli dimensioni; le negoziazioni costanti con enti pubblici e privati per ottenere favore, permessi e finanziamenti; i costi elevati e le difficoltà di manutenzione; non da ultimo il mantenere vivi saperi e maestranze: sono queste alcune delle sfide, spesso insormontabili, che si pongono molte istituzioni museali o realtà associative che si occupano di patrimonio nautico. Quando Vittorio Zappata avanzò la sua richiesta di presa in carico del Riccardo I, il Museo della Marineria di Cesenatico era giunto al punto di saturazione delle sue possibilità di conservazione e la sua domanda non poté essere accolta.

Queste difficoltà, di cui ho rapidamente enumerato alcuni aspetti, fanno del patrimonio nautico – soprattutto quello relativo al naviglio da lavoro e, in particolare, alle barche di grandi dimensioni – qualcosa di estremamente fragile e impermanente. Decenni prima di essere riconosciute come patrimonio, in larghissima maggioranza le imbarcazioni da lavoro a vela sono andate distrutte, non riuscendo a sopravvivere all'arrivo del motore, allo sviluppo di nuove tipologie nautiche e alla modernizzazione tecnologica che ha reso il lavoro in mare «meno gravoso, più sicuro e più redditizio»¹⁵.

Dino Brizzi, appassionato conoscitore che ha vissuto questa transizione, ha scritto per loro un requiem poetico e nostalgico, inventariando tutte le morti di cui sono morte e apostrofandole come creature vive, in linea con quello che per millenni ha fatto l'universo pratico-simbolico marinaro. Finite nel fango sotto i ponti, in secca, piegate sotto al sole, affondate, smembrate per farne legna da ardere: «Le più fortunate morirono con le vele; le altre ebbero a subire l'insulto del motore a Diesel che le lordava e le squassava, le faceva assomigliare ai camion»¹⁶.

Per decenni i lavoratori del mare hanno guardato al passato e alle sue tecnologie più “arcaiche” come a simboli di miseria e di una vita dura, tanto che tra gli anni Quaranta e Settanta solo una minoranza di studiosi e appassionati si è resa conto del valore storico e antropologico di quello che si stava perdendo¹⁷, conducendo, talvolta, battaglie solitarie per salvare barche e saperi dall'oblio. Solo a partire dagli anni Settanta «un rinnovato interesse per la marineria tradizionale [...] trovò finalmente concreta attenzione nella sua dimensione di patrimonio storico ed etnografico, testimone di cultura materiale e immateriale»¹⁸.

¹⁴ Mi limito a segnalare due eventi dedicati a riflessioni sul tema cui ho partecipato di recente. Il primo, legato al contesto italiano, è la giornata di studi *Conservare o dimenticare il patrimonio nautico? Riflessioni, azioni, stato dell'arte sulla tutela, conservazione e valorizzazione del naviglio tradizionale in Italia. Giornata di Studi in ricordo di Mario Marzari*, tenutasi venerdì 15 marzo 2024 presso il Dipartimento di beni culturali dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. L'altro evento, internazionale, è l'*International Congress of Maritime Museums* che si è svolto tra Amsterdam e Rotterdam dal 15 al 21 settembre 2024, nel corso del quale diversi panel hanno presentato casi studio e ospitato spazi di confronto sulle difficoltà presentate dal restauro e della conservazione di imbarcazioni per le istituzioni museali.

¹⁵ Medas, 2018: 20.

¹⁶ Brizzi, 2015: 64.

¹⁷ Medas, 2018: 20.

¹⁸ Medas, 2018: 20.

Proprio lo sviluppo di nozioni quali “bene culturale” e “patrimonio” e la loro estensione a manufatti della vita quotidiana delle classi popolari ha creato delle cornici legislative in grado di dare valore a oggetti e saperi che nei decenni sono stati abbandonati per inutilizzo. Non tutto, però, si può salvare dall’oblio; a ondate di salvataggi di imbarcazioni sono seguite, in Adriatico come altrove, episodi di nuovo abbandono e distruzione, dettate proprio dalle difficoltà di conservazione poste da questo specifico tipo di manufatti, rendendo lampante quanto si tratti di un patrimonio fragile¹⁹.

E allora come poter tenere traccia della stratificazione di storie incorporate in manufatti che difficilmente possono sopravvivere nella loro materialità? Come dar conto del fatto che erano al centro di un sistema complesso di vita, di scambi culturali, di traffici e, non da ultimo, di affetti? Come poter raccontare quello che queste imbarcazioni divengono una volta che sono destinate all’abbandono? Con il collettivo abbiamo iniziato a riflettere su come raccontare la storia del Riccardo I proprio quando una parte della sua attrezzatura veniva data in consegna al museo, mentre si sacrificava completamente lo scafo, ormai irrecoverabile. Una forte suggestione veniva dall’idea radicata negli orizzonti simbolici marinari che la barca sia un essere vivente, tanto che molte barche adriatiche erano dotate di occhi, elemento apotropaico che si trova fin dall’antichità. Barche antropomorfizzate, barche con un’anima e con un carattere: come tali erano trattate dalla gente di mare.

Se la storia di Vittorio e del Riccardo I non poteva essere raccontata per il tramite della barca stessa, creatura destinata a morire, l’arte cinematografica con la sua capacità di dare un’illusione di presenza a ciò e a chi non permane poteva essere un’alleata straordinaria per il museo. L’idea di realizzare un film ha preso corpo con la scoperta dell’esistenza di un copioso materiale fotografico e audiovisivo che ritraeva Vittorio, riportava la sua voce e i suoi racconti, mostrava le sembianze della barca nelle sue vite precedenti. Assieme a fotografie di famiglia e a immagini che documentavano le varie fasi del restauro, ci venne consegnata da Remo una manciata di VHS realizzati da cineamatori locali o da persone che avevano voluto raccogliere testimonianze da Vittorio. Questi materiali contenevano interviste, celebrazioni aventi per oggetto il Riccardo I, e altri contenuti spuri che vedevano Vittorio protagonista. Impresse su nastro magnetico o, in misura molto più marginale, catturate dalle prime camere digitali amatoriali che iniziavano a circolare all’inizio degli anni Duemila, queste immagini ci collocano nel loro tempo, nel loro contesto, attraverso

¹⁹ Voglio sottolineare brevemente, per evitare fraintendimenti, che non è il manufatto in quanto tale a essere intrinsecamente problematico, ma lo è rispetto, per esempio, ai valori di economicità che guidano la nostra società e le sue politiche culturali. Le istituzioni museali hanno risorse limitate rispetto alla conservazione delle imbarcazioni, segno della priorità molto marginale che viene attribuita a questo tipo di patrimonio. Inoltre, è il tessuto di interessi e pratiche culturali che circonda quest’ultimo a essere essenziale e a fare la differenza tra l’oblio o la memoria, intesa come continuità di una tradizione. Il patrimonio nautico tradizionale ha la possibilità di continuare a esistere se viene fatto vivere da «comunità di pratica» (Wenger, 2006), ovvero da persone che, riconoscendone il valore, si organizzano per trasmettere i saperi e per trovare un senso contemporaneo all’utilizzazione di vecchie imbarcazioni.

lo sguardo portato da persone che avevano con Vittorio e con Comacchio una prossimità affettiva. Le tracce lasciate sono davvero varie e sono in larga maggioranza girate in esterni, per le strade e tra i canali di Comacchio, consentendo un'immersione in vari angoli di questa città nel corso degli anni Novanta. Alcuni materiali scaturiscono dalla volontà di cogliere la testimonianza orale di Vittorio²⁰, la quale permette di dare all'insieme del corpus una densità di senso altrimenti inattuabile²¹.

Altri sono realizzati da cineamatori di paese che documentano gli eventi della propria città, ed è qui che troviamo le immagini del Riccardo I restaurato e navigante, celebrato localmente con le tipiche modalità di una festa di provincia. Altri ancora provengono da oggetti audiovisivi difficilmente classificabili, come un lungo video realizzato da una persona vicina a Vittorio che, seduta a prua di un battellino di valle, lo filma mentre si lascia condurre lungo i canali di Comacchio da un altro uomo che, in piedi a poppa, spinge la piccola imbarcazione con il paradello, lunga asta che dà spinta e direzione. In questo video più che mai traspare tutta la densità corporea e soggettiva dello sguardo negli *home movies*, fatto di «tensioni del corpo e pulsione degli affetti»²²: l'impressione è quella di una soggettività che, scivolando sull'acqua, vaga indulgiando sui dettagli quotidiani della città che più la attirano. Si tratta di un lungo video, quasi privo di montaggio, al quale è stata aggiunta in un secondo momento una voce fuori campo che commenta, con tono didascalico, i monumenti che scorrono davanti all'obiettivo. Le immagini sono filmate, per un oggetto che si voglia didattico, in modo atipico, attraverso scarti improvvisi che dalla facciata di un edificio storico si spostano verso dettagli minimi: un gruppo di persone che si ferma per una fotografia ricordo, il barbaglio di luce riflesso dall'acqua sotto un ponte. Sono immagini dell'ambiente cittadino che in *Riccardo I* si confrontano in un corpo a corpo temporale con quelle risalenti agli anni dell'infanzia di Vittorio, di cui si parlerà in seguito.

Nel piccolo archivio privato a noi pervenuto era presente anche un film prodotto localmente di cui Vittorio aveva voluto conservare una copia. Si tratta di *Comacchio 1990* (1991) di Cesare Bornazzini, che a distanza di 50 anni rievoca il film *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio offrendo, come l'*home movie* di cui si è appena parlato, immagini di una Comacchio cambiata: laddove nelle immagini dei primi anni Quaranta si vedono canali pieni di barche, nel 1990 questi appaiono vuoti. Il film di Bornazzini è il ritratto di una Comacchio che ha riformulato completamente il proprio rapporto con l'acqua, come si evince dalla proliferazione dei lidi a pochi chilometri di distanza.

Grazie a tutti questi materiali, maturava il progetto di realizzare un film che, attraverso l'archivio, raccontasse l'impresa di Vittorio. Avevamo in effetti accesso a un insieme di memorie private e locali fortemente cariche di suggestione (*fig. 2*); a questo nucleo, tuttavia, si è avvertita fin dall'inizio l'esigenza

²⁰ Di fondamentale importanza un'intervista realizzata da Alain Rosa e Daniele Ciocchetti in cui Vittorio racconta la sua infanzia e le ragioni che lo hanno spinto a restaurare il Riccardo I.

²¹ Sull'importanza della storia orale nel contesto di *home movies* e film amatoriali si veda Simoni, 2013: 139.

²² Simoni, 2013: 137.



*Fig 2 – Vittorio Zappata
a bordo del Riccardo I.
Fotogramma proveniente
da un home movie
appartenente all'archivio
privato della famiglia
Zappata.*

di affiancare immagini più remote nel tempo, risalenti all'infanzia di Vittorio, agli anni in cui barche a vela e a remi popolavano valli, canali, fiumi, lagune e il mare Adriatico.

La ricerca di materiali in grado di documentare visivamente il mondo in cui Vittorio è nato ha preso avvio dall'esplorazione di archivi fotografici e, nella fase iniziale, è proceduta un po' a tentoni attraverso un'indagine condotta sul territorio di Comacchio e dintorni. Un punto di svolta è arrivato quando un collezionista di fotografie e cartoline della Bassa Ferrarese ci ha segnalato l'esistenza di un documentario in cui queste imbarcazioni comparivano in navigazione nei canali di Comacchio. Considerata la difficoltà iniziale, poi sormontata, nel reperire anche solo tracce fotografiche di questa flottiglia scomparsa, la notizia appariva inattesa. Il documentario in questione, allora a noi sconosciuto, è il già citato *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio, girato nel 1940 e conservato presso l'ASIL. Il film segue, in equilibrio tra realismo e lirismo, le attività legate alla cattura, alla lavorazione e al trasporto dell'anguilla, mostrando le comacine da trasporto cariche di barili che scivolano nei canali con gli alberi abbattuti, inseguite da un gruppo di bambini fino al ponte

Pallotta (Trepponti). Negli ultimi fotogrammi, le imbarcazioni si allontanano verso il mare con gli alberi issati e le vele rattoppate e gonfie.

Il film *Comacchio* è uno degli antesignani di una produzione di documentari brevi che per alcuni decenni ha avuto come soggetto privilegiato le culture popolari italiane e che è stato oggetto di analisi da parte della ricercatrice Sara Iommi²³. Il mondo contadino – o, in questo caso, marinaro – precedente al boom economico ha occupato un posto privilegiato nell’immaginario collettivo novecentesco, che lo ha spesso ricondotto a una «realità astorica, atemporale»²⁴, talvolta idealizzata, talaltra rigettata. Rispetto a esso, si è passati dalla «retorica del mito rurale fascista»²⁵, veicolata da produzioni di matrice propagandistica, agli approcci di ascendenza gramsciana²⁶, affermatasi nel secondo dopoguerra, che hanno ispirato una produzione documentaria di stampo etnografico e sociologico.

Iommi ha osservato come una specifica vocazione al realismo abbia orientato alcune produzioni che, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, si sono districate fra le maglie del regime, anticipando elementi che sarebbero poi divenuti centrali nell’approccio antropologico di numerosi documentari del secondo dopoguerra²⁷. Alcuni dei film che hanno costituito un rilevante serbatoio di immagini in movimento per *Riccardo I* appartengono a questa produzione documentaristica. Si tratta di opere che si discostano dall’impianto retorico del regime e rivolgono uno sguardo attento alla realtà concreta delle genti di mare (o di laguna)²⁸: *Vele e prore* (1939) e *Comacchio* (1942) di Fernando Cerchio, *Venezia minore* (1942) di Francesco Pasinetti, *Gente di Chioggia* (1939) di Basilio Franchina.

Oltre a questi titoli, un altro film considerato da Iommi tra i «precursori o capostipiti»²⁹ della produzione di documentari brevi sulla condizione delle classi popolari rurali e marinare, e da cui *Riccardo I* ha preso immagini e ispirazione, è il già citato *Gente del Po* (1947) di Michelangelo Antonioni. A differenza dei film precedenti, non è stato prodotto dall’Istituto Luce ed è stato portato a compimento nell’immediato dopoguerra, sebbene le riprese risalgano al

²³ Per un lavoro di ricerca tra i più approfonditi sull’argomento si veda Sara Iommi, *Epifania del vedere negato. Il mondo agropastorale nel documentario corto italiano (1939-1969)*, Diabasis, Parma 2019. Non essendo riuscita a reperire questo testo così importante, attualmente fuori catalogo, ho fatto ricorso alla tesi di dottorato da cui il libro è tratto: Iommi, 2014-2015.

²⁴ Iommi, 2014-2015: 2.

²⁵ Iommi, 2014-2015: 2..

²⁶ Dei, 2018: 73-94.

²⁷ Iommi, 2014-2015: 110.

²⁸ L’interesse deriva spesso da una conoscenza diretta e prolungata che gli autori hanno dei mondi raccontati. Emblematici sono il legame di Pasinetti con la propria città, fondato su una conoscenza intima, riflessa nel suo sguardo; ma anche il caso di *Gente di Chioggia*, sceneggiato da Giovanni Comisso dopo una precedente immersione dello scrittore nel contesto lagunare, che ha ispirato i racconti confluiti in *Gente di mare* (Comisso, 2020). La scrittura di Comisso incide sullo stile del film, che, pur attento al quotidiano, presenta una marcata, a tratti enfatica, costruzione drammatica (Iommi, 2014-2015: 150).

²⁹ Iommi, 2014-2015, 118.

1943³⁰. Il film di Antonioni esplora la vita anfibia attorno al Po con un'attenzione particolare per barche e barcaioli, che si è rivelata preziosa ai nostri fini. Nel complesso, in questa produzione che preme per farsi spazio tra le maglie retoriche dominanti, si profila già uno dei nodi visuali fondanti del documentario di impronta antropologica e sociologica: il ruolo dell'ambiente, che da semplice sfondo diviene principio generativo di senso, incidendo in modo determinante sullo sguardo, sulle scelte estetiche e sugli esiti complessivi dell'opera³¹.

Il film *Riccardo I* ha attinto anche a una produzione che comprende film di propaganda e cinegiornali. Prodotti dall'Istituto Luce tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Cinquanta, i materiali selezionati hanno in comune sequenze in cui l'attenzione è rivolta alla vita delle comunità marinare adriatiche nei decenni che precedono il boom economico: *Romagna* (1927-1929); *Ravenna nella luce del passato e nelle attività del presente* (1928-1931); *Nel paese delle acque* (1932-1937). Le prime due pellicole, entrambe di durata prossima all'ora, si iscrivono pienamente nella produzione propagandistica volta a raccontare, in un'ottica nazionalista di esaltazione della patria, la storia, il patrimonio artistico e culturale, le industrie, le tradizioni delle "genti d'Italia". In alcune sequenze, la messa in scena di feste popolari in abiti tradizionali riflette il folklore costruito e l'idealizzazione della vita contadina promossi dal fascismo; al contrario, i brevi quadri di vita nei porti di Cesenatico, nella darsena di Ravenna e a Porto Corsini, animati da barche da traffico e pescherecci con vele al terzo, rimandano alle forme primordiali del documentario, risalenti all'epoca dei Lumière. Qui l'operatore si limita a scegliere l'inquadratura, lasciando che la vita e il lavoro si dispieghino davanti all'obiettivo della cinepresa. Emblematica, in tal senso, è l'inquadratura in cui un mozzo a bordo di una barca da pesca, colto di sorpresa, si indica il petto con il dito, come a chiedere incredulo se sia davvero lui il soggetto della ripresa (fig. 3). All'interno di *Riccardo I*, questo bambino diventa il mozzo Vittorio ed è uno dei vari bambini rintracciabili nei materiali dell'ASIL, a bordo d'acqua o imbarcati, attraverso i quali prendono forma le memorie d'infanzia del protagonista del nostro film.

Un'importanza particolare costituisce per *Riccardo I* il breve documento *Nel paese delle acque*, che in sette minuti condensa immagini di Comacchio e delle valli negli anni Trenta: l'anonimo operatore del Luce filma Comacchio, Porto

³⁰ Riprese realizzate dall'autore con un senso di necessità impellente, come lasciano trasparire le sue stesse parole: «Gli uomini che passavano sull'argine trascinando barconi con una fune a passo lento, cadenzato, e più tardi gli stessi barconi trascinati in convoglio da un rimorchiatore, con le donne intente a cucinare, gli uomini al timone, le galline, i panni stesi, vere case ambulanti, commoventi. Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo e solitario: l'acqua fangosa e piena di gorgi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l'isola Bianca in mezzo al fiume a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone e si rinvigoriva. Le stesse cose reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì» (Antonioni, 1994: 63-64).

³¹ Iommi, 2014-2015: 111.




 LUCE

Fig 3 – Fotogramma tratto da "Romagna" (1927-29), Istituto Nazionale Luce.

Garibaldi, nonché i canali e le valli, restituendo brevi ma significativi spaccati dell'ambiente e della vita anfibia di queste zone, includendo diverse immagini di barche comacine da trasporto.

Gli uomini della pesca (1940) di Domenico Paoletta, prodotto anch'esso dall'Istituto Luce, è invece un film di propaganda. In un piccolo porticciolo del Medio Adriatico viene messa in scena la vita di una comunità di pescatori, rappresentata come misera e arretrata, segnata da fatica e angosce e strettamente ancorata alla fede. Sebbene costruita attraverso i dispositivi della fiction, la rappresentazione attinge direttamente dalla realtà: gli ambienti e gli oggetti che costituiscono la vita materiale della comunità sono autentici, così come gli attori, che non sono professionisti ma membri della stessa comunità. Il film prosegue valorizzando le trasformazioni infrastrutturali e tecnologiche relative a porti e imbarcazioni promossi dal regime. Ampio spazio è dedicato al periodo bellico, in cui la pesca è riorganizzata in funzione delle esigenze militari, e la narrazione si chiude con l'esaltazione propagandistica dell'identità marittima nazionale.

A conclusione della rassegna dei materiali che hanno svolto la funzione di serbatoio di parte delle immagini in movimento confluite in *Riccardo I*, si citano anche alcuni cinegiornali e inchieste prodotti dal Luce o dalla Settimana Incom, come la breve inchiesta *Bonifica delle paludi di Comacchio in vista di uno sfruttamento del territorio per attività agricole: riso, bietole, grano* (1951). Questo documento celebra la bonifica quale viatico di redenzione di un'area economicamente depressa, con Comacchio che, riprendendo un *topos* diffuso e trasversale, viene rappresentata come «capitale della miseria»³². Come osserva Antonio Cederna, uno tra i primi intellettuali a porre attenzione sulla distruzione ambientale nel periodo postbellico, le bonifiche promosse dallo Stato repubblicano in continuità con quello fascista hanno trasformato le zone umide d'Italia – «lagune, paludi, laghi, acquitrini e stagni costieri», ecosistemi di straordinaria ricchezza e potenzialità – in «oggetto privilegiato di annientamento»³³. La celebrazione miope e propagandistica della bonifica contenuta in questo cinegiornale si inserisce pienamente nello slancio ideologico verso una certa idea di sviluppo e di modernizzazione del Paese³⁴; ma anche qui, come nei documenti precedentemente evocati, ci sono immagini che eccedono gli intenti ideologici e propagandistici, riportandoci frammenti della vita che anima le strade e i canali di Comacchio.

Il film *Riccardo I* attinge dunque a materiali eterogenei, talvolta accomunati da una stessa cornice produttiva, il cui denominatore comune consiste soprattutto nello sguardo rivolto alle comunità adriatiche che vivono in stretta relazione con l'acqua. Tale legame traspare dalle immagini, capaci di restituire l'interazione tra ambiente, persone e imbarcazioni; queste ultime, perfezionate da secoli di adattamento agli ecosistemi, costituiscono un manufatto centrale nella vita di questa umanità anfibia. Oggetti, ambienti, ritmi di lavoro, corpi e gesti, rimasti impigliati nelle immagini girate dalla cinepresa, danno forma a un archivio visivo di un mondo destinato a trasformarsi radicalmente nel giro di pochi decenni.

È stato ampiamente argomentato come il cinema agisca quale dispositivo capace di sottrarre corpi e ambienti alla scomparsa, preservandoli attraverso la rappresentazione visiva³⁵. Da questo tipo di considerazioni si dischiude un nodo teorico importante, quello della testimonianza involontaria delle fonti, capaci di restituire ciò che una società non sa – o non sa più – di se stessa³⁶.

³² Iommi, 2015: 153.

³³ Cederna, 1975: 56.

³⁴ In questa cornice ideologico-propagandistica post-bellica si collocano anche i materiali da cui *Riccardo I* trae brevi frammenti per raccontare visivamente la rotta di industrializzazione e motorizzazione che decreta la scomparsa del mondo dei barcaiooli. Tratti dai cinegiornali dell'Istituto Luce e dai film industriali custoditi presso Archivio nazionale cinema impresa, raccontano il mito dello sviluppo del paese, proiettando l'immagine di un'Italia euforicamente in corsa verso una modernizzazione ineluttabile. Come è stato notato, Settimana Incom privilegia la messa in scena dell'evento rispetto alla sua registrazione, ciononostante le immagini lasciano talvolta emergere scarti e ambiguità rispetto all'intento di controllo esercitato dal commento verbale (Iommi, 2014-2015: 100).

³⁵ Bazin, 1999: 3-10.

³⁶ Ferro, 1979; Sorlin, 1999.

Come è stato osservato, e come emerge dagli scopi che orientano le produzioni analizzate, il cinema non si limita a registrare il reale, ma lo rielabora secondo strategie narrative, estetiche e ideologie storicamente situate; tuttavia, proprio in questa rielaborazione esso produce tracce che eccedono l'intento originario. Se da un lato queste tornano interrogabili come documenti storici e culturali, attraverso la possibilità di un lavoro volto a ricostruire il punto di vista e le relazioni di potere che le hanno prodotte³⁷, dall'altro è anche possibile giocare creativamente con queste stesse tracce. L'operazione condotta attraverso la realizzazione di *Riccardo I*, fondata sulla consapevolezza del valore di documento storico di questi materiali e su una conoscenza approfondita del contesto storico-sociale di riferimento, si prende la libertà di connettere tali tracce a una soggettività che ricorda attraverso un suo prisma di sentimenti, esperienze ed emozioni; una memoria individuale ricostruita e amplificata attraverso tracce di memoria collettiva, quelle che gli archivi, ovvero le istituzioni dedicate al patrimonio cinematografico³⁸, hanno permesso di giungere fino a noi.

Lo stile narrativo del film si è progressivamente ancorato alle possibilità offerte dal materiale d'archivio che man mano trovavamo, allo scopo di restituire la relazione tra Vittorio Zappata e il Riccardo I attraverso una stratificazione di tempi e di memorie. Le interviste d'archivio a Vittorio, intrecciate a un'intervista a Remo, suo figlio, realizzata *ex novo*, costituiscono l'ossatura narrativa del racconto. Il materiale relativo al passato del mondo marinaro è invece trattato come corpo della memoria di Vittorio, un serbatoio di frammenti visivi attivati dal flusso dei ricordi. Accanto alla densità narrativa della parola, si è scelto di valorizzare le potenzialità evocative delle immagini e la loro capacità di significare al di là del discorso verbale, lasciando che fratture temporali e cambiamenti epocali emergessero attraverso il montaggio, in passaggi puramente visivi e musicali. Nel cortometraggio convivono, quindi, tre tipologie di materiali – filmati in bianco e nero della prima metà del Novecento, materiali amatoriali in VHS degli anni Novanta e dei primi Duemila, e riprese contemporanee – ciascuna riconducibile a un distinto livello temporale. Tali livelli, intrecciati tra loro, si articolano in una struttura che segue il racconto cronologico della vicenda, ma al tempo stesso innesta dimensioni temporali differenti, aprendo a una percezione del tempo che eccede la rappresentazione lineare che abitualmente ne facciamo.

Il percorso che ha condotto alla concezione e alla produzione di *Riccardo I* prende avvio da un'imbarcazione posta sotto tutela come bene culturale ma destinata alla scomparsa – un patrimonio etnografico fragile e impermanente – e approda a un patrimonio eterogeneo di immagini in movimento. La vicenda di Vittorio Zappata funge da *trait d'union* tra questi due patrimoni, configurandosi come una microstoria capace di riflettere una storia più ampia. Per restituire questa vicenda, si è scelto un percorso strettamente cinematografico,

³⁷ Bloch, 2009: 44; Lagny, 2001: 281; Brunetta, 2001: 210.

³⁸ Istituzioni che, bisogna ricordare, non sono neutre, ma attori inseriti in «dinamiche complesse di potere, democrazia, cittadinanza e senso di appartenenza» (Catanese; Petrucci, 2024: 43-44), e che sono chiamate a interrogarsi attivamente sulle modalità attraverso cui producono conoscenza e selezionano e rappresentano la memoria collettiva (Catanese; Petrucci, 2024: 44-45).

fondato sul riuso creativo di materiali d'archivio. Tale scelta è stata resa concretamente possibile dalla partecipazione del film, all'epoca ancora in fase di sviluppo, al Premio Cesare Zavattini, promosso dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico³⁹. Se, da un lato, la svolta digitale ha ampliato le possibilità di accesso al patrimonio audiovisivo⁴⁰, dall'altro il suo impiego resta vincolato a significativi ostacoli di ordine economico e produttivo, soprattutto per piccole realtà produttive o autori emergenti. È in questo contesto che si collocano iniziative come il Premio Zavattini, volte a incoraggiare e a sostenere lo sviluppo di opere cinematografiche basate sul riuso creativo di materiali d'archivio⁴¹. *Riccardo I* è stato selezionato nell'ambito dell'edizione 2023/2024 del Premio, risultando infine uno dei tre progetti vincitori. Ciò ha consentito al cortometraggio, tra le altre cose, di poter utilizzare senza oneri i materiali dell'ASIL, partner dell'iniziativa, e in ultima istanza di essere prodotto.

Ora che il film è stato realizzato, l'auspicio è che possa tornare al Museo della Marineria di Cesenatico, che ha innescato l'incontro da cui il progetto ha avuto origine, e trovare lì uno spazio di risonanza e di restituzione. L'idea è che entri in dialogo con gli elementi superstiti dell'imbarcazione Riccardo I che ora fanno parte della collezione del museo: timone, ancora, cime e vele; magari proiettato proprio su queste ultime, un'ipotesi di intervento ad alta densità simbolica. A ispirare questa ipotesi, ancora in cantiere, è il «terzo principio della museografia etnografica»⁴², un approccio che sottolinea l'irriducibilità degli oggetti a esegesi rigide e univoche e che pone al centro la loro carica affettiva e relazionale, trasmissibile solo attraverso «la comunicazione, l'emozione (l'arte e la poesia), le possibilità di immaginazione»⁴³. È l'auspicio di un museo che ponga al centro «le emozioni, le memorie, le relazioni [...]»; a questo scopo indebolisce i linguaggi disciplinari a favore di quelli specificamente museali (più artistici e poetici che scientifici)»⁴⁴.

Tra le caratteristiche dei musei etnografici che vogliono “essere nel contemporaneo” facendo del “presente patrimoniale” un luogo di sintesi tra passato e futuro, si possono individuare dei tratti comuni. Questi musei, tra le altre cose,

³⁹ Il Premio Cesare Zavattini è un'iniziativa promossa dalla Fondazione archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, sostenuta da Cinecittà S.p.A. - ASIL e da Nuovo IMAIE, con la partnership di Home Movies e la collaborazione di Cineteca sarda, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Archivio delle memorie migranti, Premio Bookciak Azione!, Deriva Film, Officina Visioni, Archivio cinema del reale, UCCA e FICC. Media partner: Radio Radicale e Diari di Cineclub: <https://premiozavattini.it>.

⁴⁰ Oltre che ad ampliare lo spettro degli interventi e delle manipolazioni possibili (Bertozi, 2013; Brodesco; Cau, 2023; Catanese; Petrucci, 2024).

⁴¹ L'esistenza di questo premio, che vanta ormai un decennio di attività, testimonia, più in generale, l'intensificarsi dell'interesse per il cinema d'archivio esploso negli ultimi decenni (Brodesco; Cau, 2023: 10).

⁴² Clemente; Rossi, 1999.

⁴³ Clemente; Rossi, 1999: 81.

⁴⁴ Dei, 2018: 226.

tendono ad abbracciare l'innovazione e ad adottare nuove tecnologie e approcci espositivi (schermi interattivi, realtà virtuale, realtà aumentata e altre forme di media digitali); incorporano diverse forme di media e linguaggi. Oltre alle opere, reperti e testimonianze, presentano installazioni sonore, opere video, performance dal vivo e altro ancora.⁴⁵

L'idea sottesa a questa tendenza è che il museo può essere, anche, e in tanti modi diversi, uno spazio cinematografico dove coinvolgere gli spettatori animando l'allestimento, introducendo movimento in uno spazio tradizionalmente concepito come statico e senza vita⁴⁶. Un museo in cui non solo ciò che è inerte può trovare sponde per animarsi grazie all'audiovisivo, ma anche quello che è fisicamente assente può avere presenza nello spazio del museo, nella forma spettrale propria all'ontologia dell'immagine cinematografica; nell'evocazione o, meglio, nella presentificazione illusoria, di creature che tornano alla vita, sebbene una vita ambigua ed evanescente⁴⁷.

Raccontare il rapporto tra un uomo e una barca ha significato, in ultima istanza, aprire un discorso sui mondi che svaniscono e sull'urgenza di trattenerne memoria. Se l'intento di Vittorio era quello di costruire un monumento vivo, capace di tramandare una storia millenaria, il film sceglie invece di soffermarsi sull'immagine del relitto nel momento che precede la sua dissoluzione, restituendole senso attraverso una trama di immagini e voci d'archivio. Un senso che nasce dalla riattivazione creativa delle relazioni in cui questo manufatto-creatura è stato imbricato, nella convinzione che il dialogo tra memoria e oggetti, giocato sul confine tra assenza e presenza, possa preservare l'eredità – e il sogno – di Vittorio Zappata.

⁴⁵ Turci, 2023: 18.

⁴⁶ Mandelli, 2022: 91.

⁴⁷ Mandelli, 2022: 91.

Tavola
delle sigle

a.a.: anno accademico

ASILS: Archivio Storico Istituto Luce

FICC: Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

IMAIE: Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori

MIBAC: Ministero per i Beni e le Attività Culturali

UCCA: Unione Circoli Cinematografici Associazione Ricreativa
Culturale Italiana (ARCI)

VHS: Video Home System

Riferimenti
bibliografici

Antonioni, Michelangelo. 1994. *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia.

Baldi, Alberto. 2020. *L'italica, etno-avventurosa vulgata del mare 1940-2000*. «EtnoAntropologia», a. 2020, n. 8.

Bazin, André. 1999. *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano.

Bertozzi, Marco. 2013. *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia.

Blasco, Luciano. 1990. *Per una filmografia sull'attività della pesca e la cultura del mare in Italia*, «La Ricerca Folklorica», a. 1990, n. 21.

Bloch, Marc. 2009. *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino.

Brizzi, Dino. 2015. *Quando si navigava con i Trabaccoli*, Panozzo Editore, Rimini.

Brodesco, Alberto; Cau, Maurizio. 2023. *Il cinema e l'archivio. Note introduttive*, in Alberto Brodesco, Maurizio Cau (a cura di), *Found Footage. I Cinema, i Media, l'Archivio*, «Cinema e Storia», a. XII, n. 1.

Brunetta, Gian Piero. 2001. *Storia e storiografia del cinema*, in Id., *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001.

Catanese, Rossella; Petrucci, Chiara. 2024. *Rimediazione degli archivi di film: Digital Humanities e patrimonio audiovisivo*, «magazén. International Journal for Digital and Public Humanities», vol. 5, n. 1, June.

Cederna, Antonio. 1975. *La distruzione della natura in Italia*, Einaudi, Torino.

Clemente, Pietro; Rossi, Emanuela. 1999. *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Carocci, Roma.

Comisso, Giovanni. 2020. *Gente di mare, La nave di Teseo*, Milano.

Dei, Fabio. 2018. *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, il Mulino, Bologna.

Ferro, Marc. 1979. *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano.

Iommi, Sara. 2014-2015 (a.a.). *La rappresentazione cinematografica del mondo agropastorale nel documentario corto italiano (1939-1969)*, Tesi di dottorato in Cinema, Musica, Teatro, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, XXVII ciclo.

Lagny, Michèle. 2001. *Il cinema come fonte di storia*, in Gian Piero Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001.

Mandelli, Elisa. 2022. *The Museum as a Cinematic Space: The Display of Moving Images in Exhibitions*, «Edinburgh Studies in Film and Intermediality ESFI», Edinburgh University Press, Edinburgh.

Medas, Stefano. 2018. *La vela al terzo. Storia ed etnografia delle vele dipinte dell'Adriatico*, in *Vele di famiglia*, «LITUS. I quaderni del Museo della Regina», n. 1.

Meloni, Pietro. 2014. *Il tempo rievocato. Antropologia del patrimonio e cultura di massa in Toscana*, Mimesis, Milano/ Udine.

Mondardini Morelli, Gabriella. 1990. *Introduzione*, in *La cultura del mare*, «La Ricerca Folklorica», n. 21, aprile.

Rosa, Alain; Ciocchetti, Daniele. 2010. *Riccardo I. L'ultima comacina. Racconto di un recupero*, in Giovanni Cagnato, Marco D'Agostino, Stefano Medas (a cura di), *NAVIS. Archeologia, storia, etnologia navale*. Atti del I Convegno nazionale, Edipuglia, Bari 2010.

Simoni, Paolo. 2013. *Archivi filmici privati: la rappresentazione del quotidiano e gli home movies*, «Mediascapes Journal», a. 2013, n. 2.

Sorlin, Pierre. 1999. *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia Scriptorium, Torino.

Turci, Mario. 2023. *Un altro museo etnografico è possibile. Il museo etnografico in Italia, verso una prospettiva inclusiva e dialogica*, «Archivio di etnografia», a. 2023, n. 2.

Wees, William C. 1993. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York.

Wenger, Etienne. 2006. *Comunità di pratica. Apprendimento, significato e identità*, Cortina, Milano.

PRATICHE

RISCRIVERE LA MEMORIA. DALLA RICERCA ETNOGRAFICA ALLA SALA, ALLA TELEVISIONE, AL MUSEO E RITORNO. IL CASO DEI FILM *LE STAGIONI DI LIZ* E *TALIS MATER*

Marco Rossitti (Università degli Studi di Udine)

REWRITING MEMORY. FROM ETHNOGRAPHIC RESEARCH TO THE MOVIE THEATRE, TO TELEVISION, TO THE MUSEUM AND BACK AGAIN. THE CASE OF FILMS *THE SEASONS OF LIZ* AND *TALIS MATER*

1982-84: a RAI ethnographic film documents the life of Liz, the last inhabitant of a tiny mountain settlement. 2022-24: a film crew returns to the filming locations, where her daughter Assunta now lives. Genesis and development of a cultural project resulting from the remediation and relocation of visual and audio documents. An intermedial and trans-anthropological initiative that has correlated individual, collective and historical memories, local and scientific communities; hybridised ethnographic, cinematographic, media and museum disciplines and skills; connected research institutes, university departments, archives, museums, television broadcasters, film circuits and festivals and, last but not least, a trade magazine.

KEYWORDS

Ethnographic cinema; Television; Film essay; Ethnographic museums; Memory

DOI

10.54103/2532-2486/29788

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

I. UN VIAGGIO MODERNO

Tutti scrivono sulle capitali, i musei, i monumenti, i giornali e la polizia, i teatri e gli alberghi, ma nessuno ha scritto sulla popolazione contadina e la sua vita su cui poggiano le città e la società tutta. Non voglio scrivere su come il contadino si sposa o balla [...]. Voglio scrivere su come vive e cosa pensa, sulla sua condizione e [...] il suo ambiente, i suoi campi e prati. Voglio sentire cosa pensa della cultura e del futuro! [...] e studierei i dialetti prima di partire [...] dovremmo essere [...] artisti e utili.¹

Con queste parole, in una lettera del 29 febbraio 1884, il drammaturgo, narratore e poeta svedese August Strindberg (1849-1912) si rivolgeva all'amico pittore Carl Larsson (1853-1919). Ricontrando come le forme coeve di rappresentazione dell'uomo contadino avessero per lo più la tendenza a falsificarne o mistificarne l'immagine, aveva messo a punto il progetto per un'indagine sulle condizioni sociali dei contadini europei che intendeva condurre attraverso la scrittura e la fotografia. Dopo un periodo di sperimentazione dei dispositivi

¹ Strindberg in Perrelli, 1999: 120-121.

tecniche, che lo portò a sostituire le tradizionali lastre al collodio umido con quelle al collodio secco, più facilmente gestibili e conservabili e quindi più adatte alle disagiate condizioni della ricerca “sul campo”, nell’arco dei due anni successivi, affiancato dal sociologo Gustav Steffen, portò a termine un primo *réportage* corredato da un numero consistente di immagini: *Tra i contadini francesi*. Molti gli elementi di straordinarietà e novità dell’iniziativa strindberghiana: l’approccio da “osservazione partecipante” *ante litteram*²; l’importanza assegnata allo strumento fotografico nella ricerca “sul campo” e la consapevolezza di doverlo adattare alle specificità/avversità del contesto; l’attenzione, per nulla scontata, rivolta agli aspetti quotidiani del mondo rurale a discapito delle sue manifestazioni eccezionali, spettacolari, eccentriche; l’esplicita dichiarazione di fede nella missione sociale e politica delle arti. Ma ciò che sorprende maggiormente è quell’empatica premura nei confronti dell’uomo contadino, orientata a disvelarne aspettative e bisogni “immateriali”: i pensieri, le idee, le visioni del mondo, le speranze per il futuro.

Tale era il carattere anticipatorio e destabilizzante della proposta che il volume, primo di un’auspicata collana sui contadini di tutta Europa, non trovò nell’immediato un solo editore disposto a pubblicarlo. A Strindberg non restò che la fiera consapevolezza del carattere innovativo e “rivoluzionario” dell’operazione:

Il viaggio è finito e lo considero un’impresa. [...] abbiamo fatto interviste nelle osterie rurali, nelle case. [...] ci siamo inerpicati sulle montagne [...] abbiamo raccolto erbe che abbiamo essiccato [...] abbiamo fotografato e documentato il paesaggio e le case. Abbiamo descritto le tegole dei tetti, porte e finestre, l’intonacatura, i colori ecc. È stato un viaggio “moderno”.³

Il volume verrà pubblicato cinque anni dopo⁴, ma privo di fotografie, risultate irrimediabilmente compromesse al momento dello sviluppo.

Un’analoga impresa riuscirà – anche editorialmente parlando – più di mezzo secolo più tardi al linguista e filologo svizzero Paul Scheuermeier (1888-1973), anche se limitatamente all’Italia e parte della Svizzera. Nel 1943 uscì in Germania l’imponente *Bauernwerk in Italien der italienischen und rätoromanischen Schweiz*⁵, primo di due volumi (il secondo uscirà nel 1956⁶) frutto di sedici anni di ricerche (1919-1935), corredato da una quantità considerevole di fotografie e disegni originali: se alle prime veniva affidato il compito di «illustrare il modo, le condizioni nelle quali si svolgono i singoli momenti di un ciclo lavorativo, [...] i gesti degli uomini non meno che il paesaggio, la casa, ecc.», ai secondi si chiedeva di «isolare le cose, gli strumenti, gli utensili [...] sì da intenderne appieno modalità d’uso e difformità»⁷. Fondamentale fu, a detta dello studioso, il ruolo

² Questo metodo di ricerca, che nel Novecento contraddistinguerà l’antropologia sociale britannica per poi imporsi via via come il canone antropologico per eccellenza, verrà di fatto introdotto trent’anni dopo da Bronislaw Malinowski nelle sue ricerche in Melanesia; cfr. Malinowski, 1922.

³ Il testo deriva da una lettera scritta da Strindberg all’editore Albert Bonnier, in data 20 settembre 1886. Strindberg in Perrelli, 1999: 152.

⁴ Strindberg, 1889.

⁵ Scheuermeier, 1943.

⁶ Scheuermeier, 1956.

⁷ Michele Dean, *Presentazione dell’edizione italiana*, in Scheuermeier, 1943: XI.

degli interlocutori locali, degli “informatori”. Così avrebbe sintetizzato, due decenni più tardi, il senso della sua opera:

Il valore del *Bauernwerk* è quello di una grande raccolta di materiali preziosi, tanto più preziosi che datano ancora da prima della II guerra mondiale e di quello sconvolgimento generale che è conseguenza inevitabile del turbolento sviluppo tecnico e della modernizzazione di tutto quello in cui viviamo oggi. Il mio lavoro che attingeva esclusivamente dalla viva fonte della vita quotidiana e schivava ogni museo come cosa morta, ora è già diventato un poco un museo, perché descrive qua e là cose antiquate e metodi primitivi oggi spariti per sempre dal mondo dei vivi.⁸

Parole dalle quali, secondo Michele Dean, «non sfugge la consapevolezza del significato prevalentemente “archeologico” della ricerca, scevra di rimpianti per un passato che, forse troppo drasticamente e di sicuro con eccessiva rapidità, viene riposto fra le cose morte»⁹.

Testi insostituibili e incomparabili per lo studio della cultura materiale e delle tradizioni popolari italiane, i due volumi di *Bauernwerk* uscirono in Italia, con inspiegabile ritardo, solo nel 1980, verosimilmente sull’onda di quel *revival* del mondo contadino che interessò la cultura italiana alla fine degli anni Settanta, determinato in buona parte dalla profonda crisi dei valori e dei modelli urbani e statali che aveva colpito la società italiana in seguito al boom economico.

Per limitarci al solo ambito cinematografico, basti ricordare l’ondata di film italiani di ambientazione contadina apparsi in quel periodo: *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, *Padre padrone* (1977) di Paolo e Vittorio Taviani, *Ligabue* (1978) di Salvatore Nocita, *L’albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) di Francesco Rosi, *Fontamara* (1980) di Carlo Lizzani, *Maria Zef* (1981) di Vittorio Cottafavi. Tutti titoli nati produttivamente, senza eccezioni, nell’ambito della televisione di Stato¹⁰. Nello stesso periodo le reti RAI cominciarono anche a programmare una quantità considerevole di trasmissioni di argomento e interesse demo-etno-antropologico. Seppur con notevole ritardo, tematiche e problemi delle culture subalterne sembravano aver fatto il loro ingresso nel palinsesto televisivo, informando di sé i contenuti di intere serie di film documentari e di inchieste filmate.

Se il fenomeno non era tale da provocare, di per sé e automaticamente, ondate di entusiasmo tra gli studiosi, ciononostante pareva sollecitare uno “sguardo particolare” al mezzo televisivo quale potenziale strumento di documentazione e divulgazione, che risultava complementare a quello già da tempo riservato al documentario etnografico d’autore, per lo più d’ispirazione demartiniana, degli anni Cinquanta-Sessanta¹¹.

Si inserisce in un siffatto contesto socio-culturale e mediatico la singolare vicenda produttiva di un film etnografico di origine e finalizzazione televisiva da cui prende le mosse questo nostro duplice “studio di caso”.

⁸ Scheuermeier, 1963: 291.

⁹ Michele Dean, *Presentazione dell’edizione italiana*, in Scheuermeier, 1943: IX.

¹⁰ Cfr. Kezich, 1982.

¹¹ Cfr. Rossitti, 2001a; Rossitti, 2001b; Rossitti, 2021.

– 1982-84. Mettendo a frutto gli esiti di una precedente ricerca etnografica sul campo condotta, per conto dell'Istituto Culturale Ladino della Val di Fassa (d'ora in avanti ICL), da un giovane antropologo dell'Università di Cambridge, una troupe cinematografica della RAI, diretta da un regista-etnografo, raggiunge l'abitato di Verra per raccontare, con magnetofoni e cineprese 16mm, la vita di Liz, ultima abitante della minuscola frazione in quota.

– 2022-24. Quarant'anni dopo, su incarico dello stesso ICL/Museo ladino "majon di fascegn" ("casa dei fassani"), una piccola troupe diretta da un regista-ricercatore universitario ritorna sui luoghi delle riprese, dove, in seguito alla morte di Liz, la figlia Assunta è ritornata a vivere. Austera custode del suo microcosmo, la donna, perpetuando radicate abitudini e misurandosi con vecchie fatiche, onora quotidianamente la memoria della madre e ribadisce, rigenerandola, un'identità culturale ed esistenziale.

Il presente contributo intende ricostruire, con dovizia di particolari, la genesi e lo sviluppo di un'operazione culturale articolata e complessa, esito di operazioni di traduzione, trascodifica, rimediazione e rilocalazione di documenti visivi e sonori. Un'iniziativa crossmediale e *trans-antropologica*¹² che ha messo in campo e in correlazione memorie individuali, memorie collettive e memoria storica, comunità locali e comunità scientifiche; ha ibridato discipline e competenze etno-antropologiche, cinematografiche, medialità e museali; ha collegato istituti di ricerca, dipartimenti e laboratori universitari, archivi, musei, *broadcast* televisivi, circuiti e festival cinematografici e, da ultimo, una rivista di settore.

Ma procediamo per ordine.

II. L'ETERNO PRESENTE

È il 1974 quando Cesare Poppi (Bologna 1953), diciannovenne studente di filosofia, intraprende i suoi studi tra i Ladini di Fassa. Per i nove anni successivi quest'area geografica e culturale del Trentino sarà al centro delle sue ricerche antropologiche sul campo, che sfoceranno dapprima in una laurea in Filosofia all'Università di Bologna, poi in un master e in un dottorato in Philosophy/Social Anthropology all'Università di Cambridge, sotto la guida dell'antropologo Sir Jack Goody. Trenta mesi complessivi di persistenza sul campo che da soli basterebbero a certificare le qualità del ricercatore. Acquisita un'adeguata conoscenza della lingua ladina (ancora Malinowski: la competenza linguistica come prerequisito per un'applicazione estensiva del metodo dell'*osservazione partecipante*), Poppi sentì l'esigenza di approfondire i caratteri generali del contesto socio-culturale e socio-economico della vallata, con particolare riguardo per quelle iniziative a carattere identitario tese a salvaguardare e a valorizzare la cultura e la lingua della minoranza ladina e a sorvegliare il delicato rapporto fra queste ultime e l'offerta turistica, colonna portante dell'economia della valle.

Erano gli anni della *Aisciuda ladina*, la "Primavera ladina". C'era un risveglio del movimento militante ladino, nel contesto di uno sviluppo turistico ormai arrivato agli estremi. Erano gli anni degli ultimi "assalti alla diligenza" del turismo di massa, che implicavano problematiche importanti. Questo favoriva [...] a

¹² Cfr. von Oswald; Tinius, 2020.

livello della cultura popolare, un risveglio dell'attenzione, in senso politico, per usi e costumi che erano stati completamente abbandonati.¹³

Un giorno, mosso da curiosità, Poppi raggiunse a piedi l'abitato di Verra. Aveva sentito parlare a Penia di una donna che viveva lì, da sola, e veniva raggiunta di tanto in tanto dalle due figlie.

Il posto era stupendo, forse il più bello dell'intera Val di Fassa. Contrastava in maniera totale con quello che c'era in basso: costruzioni, condomini, alberghi... Arrivavi su e ti rendevi conto che lì persisteva quello stile di vita che aveva caratterizzato il mondo rurale nei secoli precedenti. Una testimonianza della vitalità che ancora esprimeva una certa economia contadina e pastorale d'alta montagna.¹⁴

Al cospetto di Liz, l'antropologo ebbe la chiara consapevolezza di aver individuato un'interlocutrice speciale, «di quella competenza che possono avere solo le persone che hanno sempre vissuto in un certo tipo d'ambiente, l'hanno assorbito completamente, ne sono, per così dire, l'“enciclopedia vivente”». Capì che la donna era l'ultima superstite di un modello di vita precontemporaneo e che a Verra c'era il materiale «per cogliere visivamente, sul campo, le ultime testimonianze di una cultura che andava a finire». Se, per la popolazione della Val di Fassa, il primo conflitto mondiale aveva rappresentato un «punto di non ritorno», una «cesura storica» tra due tempi «antitetici e incommensurabili», quello in cui si credeva ancora alle streghe e quello in cui irrupero sul territorio i soldati italiani, «per lei, le vicende che cambiarono la storia rimasero episodi fra un “prima” e un “dopo” le cui tappe e scadenze erano più fatti di biografia che non di storia, determinatisi per così dire dall'interno piuttosto che dall'esterno»¹⁵.

Nel 1980 l'ICL organizzò un incontro del giovane antropologo con Renato Morelli (Trento 1950), programmatore-regista della Sede RAI per il Trentino, musicista ed etnomusicologo, che in parallelo stava prendendo parte alla prima organica campagna di rilevamento sul canto popolare di tradizione orale tra i Ladini di Fassa¹⁶. A seguito di quell'incontro maturò l'idea di realizzare uno *studio di comunità* cinematografico sul paese di Penia, volto a indagare tra l'altro «la cultura materiale tradizionale, i modelli e le dinamiche storiche dell'insediamento, l'attività rituale simbolica del ciclo dell'anno, la religiosità popolare, gli aspetti sociologici della vita comunitaria»¹⁷. La particolare ricchezza e varietà dei materiali raccolti portarono Poppi e Morelli a rivedere i loro propositi, riorganizzando il progetto del singolo film in una serie di sei documentari etnografici, la cui produzione fu resa possibile dalla stipula di un contratto di co-produzione cinematografica tra l'ICL e la Struttura programmi della sede RAI per il Trentino, in pieno spirito della Riforma della RAI del 1975: *Santi spiriti e re* (1982), *La maschera è lo specchio* (1983),

¹³ La dichiarazione di Cesare Poppi deriva da una intervista filmata dall'autore, in parte confluita nel film *Talis Mater* (2025).

¹⁴ Poppi in parte in *Talis Mater*.

¹⁵ Poppi, 1984: 201-202.

¹⁶ Cfr. Morelli, 2011: 71-76.

¹⁷ Morelli, 1985: 59.



Fig. 1 – “Le stagioni di Liz”, 1984.

Matrimoni contrastati (1984), *Sa mont* (1985), *Penia* (1985) e *Le stagioni di Liz. Ciclo dell’anno contadino in alta Val di Fassa* (1984; fig. 1)¹⁸.

Per ragioni che presto risulteranno chiare al lettore, la nostra attenzione si è qui concentrata esclusivamente su quest’ultimo titolo.

III. A VIVA VOCE

Primi anni Ottanta. A Verra/*Véra* (in ladino: “campo posto in pendio”), il più alto insediamento umano del Trentino (1675 metri di quota), vive Elisabetta Salvador in Dantone (1911-1995) detta *Lis* o *Liz dal Véra*, ultima abitante della minuscola frazione. Qui è nata e qui vuole finire i suoi giorni. Seguendo le sue attività e ascoltando i suoi ricordi e racconti – riferiti esclusivamente in lingua ladina – percorriamo le principali tappe del ciclo dell’anno contadino in alta Val di Fassa. In decisa controtendenza con le scelte di tanto cinema etnografico nazionale coevo e del passato, caratterizzato da un’eccessiva predilezione per gli aspetti eccezionali delle culture tradizionali – «santuari, pellegrinaggi, feste religiose, cerimonie calendariali, riti magico-religiosi, feste patronali, ecc., argomenti che [...] danno il destro al “pittorresco” e al “curioso”» – a discapito degli aspetti più quotidiani, che mal «si prestano a essere “spettacolo”»¹⁹, *Le stagioni di Liz* si distingue per l’inconsueta attenzione rivolta alle tecniche di cultura *materiale*

¹⁸ Cfr. Poppi, 1981; Morelli, 1985; Rossitti 2001a: 25-46, 93-101, 133-144; Rossitti, 2021: 465-483, 505-515.

¹⁹ Carpitella, 1982: 70-71.



Fig. 2 – “Le stagioni di Liz”, 1984.

(l'allevamento del bestiame, la raccolta del foraggio e il suo trasporto invernale a valle con le slitte tradizionali; il ciclo dell'orzo, dal preliminare “riporto delle terre” alle operazioni di aratura, erpicatura, semina, mietitura, trebbiatura) ma anche per l'interesse nei confronti di quegli aspetti – le credenze, la religiosità popolare legata al lavoro contadino, i riferimenti simbolico-mitologici (i miti eziologici) – che costituiscono il patrimonio *immateriale* di una cultura.

Rispetto agli altri titoli della serie, *Le stagioni di Liz* si contraddistingue invece per essere costruito principalmente sulla base di una lunga intervista filmata alla protagonista, che assume la funzione narrativa solitamente svolta in un documentario dal commento *off*. «L'anamnesi di Liz – commenta Poppi – scorre piana e compatta»: i gesti che Liz commenta sono quelli che la vediamo compiere davanti alla macchina da presa, poiché «il racconto delle tecniche di lavorazione tradizionali [...] è contemporaneo al vissuto»²⁰. Alle immagini e ai suoni raccolti da Morelli e collaboratori – nell'intenzione di documentare e descrivere l'ambiente in cui vive Liz, le sue attività quotidiane e le usanze rituali di tipo calendariale – e al testo di commento di Cesare Poppi – che di quelle realtà propone una razionalizzazione e un'interpretazione perseguite secondo criteri scientifici – la voce di Liz aggiunge il contributo umano della testimonianza, dei giudizi e delle valutazioni soggettive di colei che, delle azioni che svolge davanti alla macchina da presa, è la vera protagonista (*fig. 2*).

Di fronte a questa ricchezza di contenuti, appare incomprensibile e inopportuna la decisione della RAI, maturata a ridosso della “prima” cinematografica e della

²⁰ Poppi, 1984: 202.

messa in onda del film, di predisporre una versione “doppiata”, nella quale il parlato in ladino di Liz viene “coperto” da una *voice over* in italiano. «Per la RAI del tempo – ricorda Morelli – era improponibile trasmettere programmi con sottotitoli, indipendentemente dal loro genere di appartenenza»²¹. Ricordiamo che molte sedi regionali, in base agli obiettivi della Riforma del 1975, avevano acquisito lo status di strutture con autonomia produttiva proprio in virtù della presenza di minoranze linguistiche sul loro territorio di riferimento (!). Quella doppiata in italiano rimase di fatto la versione ufficiale del film. La versione con l’audio originale fu destinata esclusivamente a usi museali.

Prima ancora della sua messa in onda televisiva, *Le stagioni di Liz* venne selezionato in concorso e presentato in anteprima mondiale al 32° Festival Internazionale Montagna Esplorazione “Città di Trento” (29 aprile - 5 maggio 1984), dove si aggiudicò il Premio Arge Alp con voto unanime della giuria. Di fatto la proiezione pubblica di Trento costituì un primo, doveroso atto di “restituzione” da parte degli autori alla comunità ladina e alle persone coinvolte nel film. Il film colpì profondamente gli spettatori e l’*audience* televisiva (non solo ladini e trentini), suscitando una significativa ondata di interesse nei confronti della figura di Liz che, da perfetta sconosciuta qual era, divenne in breve tempo una figura nota e carismatica, una sorta di «icona della ladinità»²², tanto che il giorno della sua morte il telegiornale regionale si sentì in dovere di ricordarla.

In più occasioni Morelli ebbe successivamente a sottolineare che, qualora le riprese effettuate a Verra fossero slittate di soli due anni, gran parte della documentazione filmata che sostanzia *Le stagioni di Liz* oggi non esisterebbe. La struttura sociale e l’assetto urbanistico della Val di Fassa mutarono infatti rapidamente e radicalmente e molte pratiche e tecniche di cultura materiale vennero abbandonate per sempre.

IV. LE STANZE DELLA MEMORIA

Nel 1998 l’allora direttore dell’ICL Fabio Chiocchetti affidò a Ettore Sottsass Jr. (Innsbruck 1917 - Milano 2007) il compito di progettare il nuovo Museo ladino “majon di fascegn”, per la cui sede era stata individuata l’ex Colonia alpina milanese a Sèn Jan/San Giovanni di Fassa.

Inaugurato nel 2001, il nuovo allestimento espositivo (750 m²) era il «frutto di un incontro fra le istanze antropologiche e concettuali, espresse dal comitato scientifico» (di cui facevano parte anche Chiocchetti e Poppi) e «le istanze tecniche ed estetiche, espresse dai progettisti e dai grafici»²³ (l’architetto italo-austriaco e due giovani colleghi fassani, Lorenzo Weber e Alberto Winterle, che lo affiancarono).

Sottsass, da sempre orientato alla progettazione di opere architettoniche incentrate sull’uomo, ma capaci al contempo, tanto più se inserite in contesti “fragili”, di stabilire una relazione equilibrata tra artificio e Natura, tra costruzione e *genius loci*, era convinto che «il rito dell’architettura si compie per rendere reale uno spazio che prima del rito non lo era. Lo spazio è reale quando è

²¹ La dichiarazione di Renato Morelli deriva da una intervista filmata dall’autore, in parte confluita nel film *Talis Mater*.

²² Poppi in parte in *Talis Mater*.

²³ Winterle; Weber, 2001: 31.

solido di attributi e pesante di significati, quando è condensato [...] di presenze e di suggestioni» e che il design sia «un modo per discutere la vita, la società, la politica»²⁴. Se, all'epoca, una parte della comunità locale aveva temuto che «la creazione di un museo significasse la “museificazione” o l'imbalsamazione della ladinità»²⁵, Sottsass e collaboratori svilupparono una comunicazione «semplice», «non aggressiva, non monumentale» del museo, da intendersi come «un'entità pulsante, un'entità che cambia nel tempo, perché la storia non è la verità, è un'interpretazione e via via le generazioni interpretano in maniera diversa quello che pensano sia successo»²⁶.

Se, mediamente, i musei etnografici – legati a una consumata tradizione di «raccolta di oggetti “salvati” e proposti acriticamente per testimoniare antichi modi di vita o di lavoro ormai scomparsi»²⁷ – sono soliti prestare minore attenzione alla comunicazione museale rispetto alle gallerie d'arte o alle mostre estemporanee, auto-estraniandosi di fatto dall'evoluzione delle metodologie e delle tecniche espositive, l'ambizione per Winterle fu quella di riuscire a «legare gli oggetti esposti» alla «ricca ricerca culturale elaborata nel corso di vent'anni»²⁸, evidenziando la *contemporaneità* della tradizione e della lingua ladina. Per la linguista Ulrike Kindl, membro del comitato scientifico dell'ICL, i curatori dell'allestimento vinsero la sfida di «trasformare la memoria in spazio, trasferire concetti e conoscenze in strutture» e «tradurre la parola in immagine [...] vera sigla del terzo millennio»²⁹.

V. TOTEM E TIVÙ

Quando venne il momento di affrontare lo studio per la sezione del museo dedicata ai lavori agricoli e all'allevamento del bestiame, curatori, consulenti e progettisti – ricorda Poppi – «furono tutti d'accordo nell'eleggere la figura di Liz a *testimonial*, come si direbbe oggi, della tradizione. E lei rappresentava davvero l'ultima “credente”, l'ultima “praticante”, per così dire, di un modo di concepire e condurre l'economia tradizionale di montagna»³⁰. Buona parte degli attrezzi agricoli appartenuti a Liz erano stati acquisiti dal Museo e disposti nell'ampio salone dedicato al lavoro nei campi. Ma forte era la consapevolezza che non fosse sufficiente esporre un discreto numero di oggetti per restituire “automaticamente” la specificità di una cultura materiale e il senso di un'intera civiltà. Se per Evelina Christillin e Christian Greco l'«obiettivo per un museo [...] è quello di essere un luogo di storia che parla attraverso gli oggetti»³¹, esso deve altresì scongiurare in ogni modo quella forma subdola di oblio che «non passa per la distruzione fisica degli oggetti, ma per la perdita della loro memoria: quando gli oggetti [...] sono esposti ma muti [...] completamente isolati dal loro contesto

²⁴ www.domusweb.it/it/progettisti/ettore-sottsass-jr.html (ultima consultazione 20 dicembre 2025).

²⁵ Chiocchetti, 2001: 13.

²⁶ Sottsass, 2001: 15.

²⁷ Winterle; Weber, 2001: 31.

²⁸ Winterle, 2001: 17.

²⁹ Kindl, 2001: 14.

³⁰ Poppi in parte in *Talis Mater*.

³¹ Christillin; Greco, 2021: 89.

storico»³². È il «paradosso della memoria» sul quale si è soffermato di recente Andrea Pinotti: il fenomeno per cui, una volta affidate le nostre memorie a un museo affinché le conservi per noi, possiamo permetterci di dimenticarle e il *monumento*, inteso come «memoriale, come esternalizzazione intenzionale di una memoria (di un evento, di un personaggio), offerta a una comunità», «da dispositivo mnemonico, si ribalta in macchina generatrice di oblio»³³.

La documentazione cinematografica raccolta da Poppi e Morelli trovò una “naturale” collocazione all’interno degli spazi espositivi del neonato Museo ladino. Gli architetti progettaronò una serie di totem sui quali erano incastonati altrettanti schermi televisivi. Su di essi il visitatore, una volta selezionato l’argomento da approfondire, poteva (e può ancora oggi) scoprire i contesti e le modalità d’uso dei manufatti e degli attrezzi da lavoro esposti. Va rilevato come il contratto di co-produzione siglato dalla RAI con l’ICL prevedesse la possibilità di utilizzare la totalità del girato per realizzare, attraverso un *montaggio differenziato dei materiali*, una serie di cortometraggi per usi e finalità museali. Impostati sulla base di criteri scientifici analitici (la formula del *single-concept film*, o film uniconcettuale, messa a punto dall’Institut für den Wissenschaftlichen Film di Göttinga), oltre a documentare in modo puntuale ed efficace contesti, tecniche e pratiche di cultura materiale quali la fabbricazione di oggetti, le attività agricole, la preparazione di prodotti alimentari, tali cortometraggi potevano essere catalogati e conservati nell’archivio audiovisivo del Museo come documenti suscettibili di analisi differite di tipo diacronico e comparativo da parte di studiosi e volenterosi cineasti “a vocazione etnografica” o, più semplicemente, come frammenti di memoria viva per le generazioni a venire.

L’avvedutezza delle scelte operate dall’ICL/Museo ladino in termini di gestione e conservazione dei documenti filmati ha creato inoltre le condizioni per un recente ritrovamento del tutto inaspettato: nel luglio del 2024, approfondendo le nostre ricerche negli archivi del museo, abbiamo rinvenuto la copia in 16mm con sonoro ottico de *Le stagioni di Liz*, pellicola che abbiamo prontamente provveduto a restaurare e digitalizzare.

Le sequenze, le scene, persino gli “scarti di montaggio” della serie sui Ladini di Fassa costituiscono ancora oggi l’asse portante della documentazione audiovisiva dell’esposizione museale centrale. Con una particolarità però, che costituisce il tratto originale distintivo della proposta del Museo ladino rispetto a quelle di tanti altri musei etnografici. Carretti, aratri, gioghi, erpici, correggiati, vanghe, falci, coti, rastrelli ecc., che nei filmati il visitatore/spettatore vede utilizzare da Liz e dalle figlie Assunta e Maria Teresa, sono proprio quegli stessi strumenti, quegli stessi attrezzi che ora egli vede esposti intorno a sé, e sui quali di lì a poco, se lo vorrà, potrà scoprire i segni dell’usura, quelle «tracce [...] sulle superfici levigate, nei bordi consunti» che Chiocchetti designa come «testimonianze materiali della quotidianità»³⁴. Per Poppi,

il fascino esercitato da uno strumento di lavoro della cultura tradizionale della montagna [...] consiste in parte nel fatto che in tali strumenti vediamo

³² Christillin; Greco, 2021: 23. Gli autori fanno riferimento, tra gli altri, a Macdonald, 2006.

³³ Pinotti, 2023: 9-10.

³⁴ Chiocchetti, 2005: 4.

oggettivarsi una «tecnica del corpo» (Mauss 1950) tale per cui essi ci appaiono come pezzi unici, estensioni di azioni di lavoro, di gesti [...] il cui significato va oltre la pura funzionalità per investire le sfere affettive ed estetiche della percezione: in una parola, l'ambito della cultura.³⁵

Il cinema si rivela allora, nell'ambito museale, un insostituibile veicolo di coinvolgimento umano e di educazione transculturale, laddove le immagini sono «funzionali a un'indagine che va oltre il mero fatto estetico, per farsi studio, sforzo di comprensione e infine intima partecipazione [...] che spinge a riannodare con le generazioni passate i tenui fili del tempo, indeboliti ma non ancora del tutto spezzati»³⁶.

VI. C'ERA TRE VOLTE LIZ DANTONE

Nei primi mesi del 2022, a quarant'anni esatti dalle riprese per *Le stagioni di Liz* (che chiameremo *film primo*) chi scrive è stato chiamato dalla direttrice dell'ICL Sabrina Rasom a progettare un film documentario (*film secondo*) per commemorare la figura di Liz Dantone in vista del trentennale della sua scomparsa.

Fin da subito la nostra scommessa è stata quella di generare una nuova opera cinematografica capace di perseguire i seguenti obiettivi: riscoprire il *film primo* senza limitarsi a esserne una riedizione argomentata; ricostruire l'avventurosa genesi dello stesso, raccogliendo i ricordi dei suoi autori e protagonisti e valorizzando i documenti d'epoca; onorare la memoria di Liz, straordinaria custode di un territorio e delle sue tradizioni, attraverso i materiali d'archivio (le immagini e i suoni del *film primo*, in pellicola 16mm) e di una serie di contributi filmati realizzati *ex novo* in digitale; valorizzare la specificità linguistica e culturale della comunità ladina di Fassa; riflettere sui cambiamenti che hanno interessato la valle e provare a immaginarne indirizzi futuri.

Da quasi tre anni di ricerche e di lavoro è nato un film corposo e strutturalmente articolato: *Talis Mater* (2025, 72', digitale 4K). Si tratta di un'opera difficilmente catalogabile, che poco o nulla ha da spartire sia con il tradizionale film di montaggio (o "a base d'archivio") che con il genere di tendenza del *found footage film*³⁷. Il *film primo* non rappresentava infatti un misconosciuto *objet trouvé*, un *forgotten silver* fortuitamente riemerso dall'oscurità di qualche cantina, ma un *objet recherché*, un'opera filmica già nota e apprezzata per le sue qualità cinematografiche e i suoi contenuti etnografici, che ora intendevamo rimettere in circolo (meglio se a partire dal formato originale). Mossi dalla volontà di rispettarne specificità e originalità, ci siamo tenuti lontani da ogni tentazione sovvertitrice di manipolazione o scardinamento del girato originale; dalle estetiche dei frammenti delocalizzati, delle schegge impazzite, del recupero di rovine irrecuperabili; dalla creatività irriverente, ludica, sperimentale. Niente ri-usi, ricicli o raccolte differenziate di immagini e suoni del passato: mantenendo integra la loro essenza originaria, essi sono stati piuttosto chiamati a interagire con il girato più recente entro una trama variamente intrecciata, frutto di una

³⁵ Poppi, 2005: 52.

³⁶ Chiocchetti, 2005: 4.

³⁷ Cfr. Bertozzi, 2012; Galasso; Scotini, 2014; Grizzaffi, 2017; Brodesco; Cau, 2023.

concatenazione intellettuale/emotiva da “montaggio delle attrazioni”. *Talis Mater* non spaccia un «cinema di seconda mano»³⁸ ma trasmette un nuovo originale dislocato, rilocato, rimediato. Non nasce dalla tentazione di “trarre linfa” dal passato del cinema quanto dall’urgenza di restituirla quel tanto che gli consenta di trovare nuovo vigore. Non ambisce a proporre “nuove esperienze della visione”, quanto a rendere possibile una “esperienza nuova di visione” di un testo filmico proveniente da un’altra epoca e da un’altra mediasfera (fig. 3). Dopo alcuni cartelli informativi su fondo nero, il film si apre sullo schermo di una cigolante moviola, ove vediamo consumarsi gli ultimi secondi di un *count-down*. Seguono dettagli della lampada da proiezione, delle guide e dei rocchetti dentati entro i quali sta fluendo la pellicola, mentre Liz, fuori campo, inizia la *contia* (il racconto del mito eziologico) della Miseria e della Morte. Inquadrato di tre quarti, Renato Morelli sta riguardando *Le stagioni di Liz* nel formato analogico nativo. È la prima volta dopo quarant’anni. Solo la penombra della sala di montaggio rende impercettibile la sua emozione. Uno stacco a nero tronca il racconto, innescando l’*ouverture* dei titoli di testa.

Il film sviluppa il suo arco narrativo/argomentativo alternando e/o intrecciando variamente le immagini e il parlato dei seguenti materiali: i racconti e le testimonianze di Liz; le scene e sequenze più significative del film d’epoca; i ricordi e i commenti di Morelli e Poppi che ne ricostruiscono la genesi, fornendo al contempo una lettura antropologica del contesto socio-economico e culturale della Val di Fassa di allora e di oggi; un dialogo “a tre” tra la figlia di Liz, Assunta, Morelli e Poppi, ritrovatisi a Verra a quarant’anni esatti dalle riprese; momenti della vita e delle attività quotidiane odierne di Assunta, spontaneamente “colte sui fatti” nell’arco delle quattro stagioni. Materiali aggiuntivi sono costituiti da una serie di fotografie di ricerca in bianco e nero realizzate da Poppi prima e durante le riprese, che accompagnano i titoli di coda, e foto di scena e di set a colori scattate da Morelli, che documentano alcune fasi della lavorazione del film. Per scongiurare i limiti introdotti nel *film primo* dal doppiaggio “forzato” in italiano, abbiamo recuperato integralmente la colonna del parlato originale in lingua ladina dalla copia in 16mm ritrovata negli archivi del museo, inserendo quindi i sottotitoli in tutti i passaggi del *film secondo* in cui Liz, Assunta e i suoi interlocutori si esprimono “spontaneamente” in ladino. Abbiamo inoltre eliminato completamente dal *film primo* tutte le parti di commento fuori campo in lingua italiana, risincronizzando i suoni e i rumori di fondo che erano stati coperti dalla *voice over* dello speaker.

Pur ricostruendo in ordine cronologico il succedersi degli eventi e delle azioni che portarono dalle prime ricerche sul campo al film finito, *Talis Mater* riesce anche nell’intento di rispettare l’andamento naturale delle stagioni, quadro di riferimento temporale del mondo contadino, «votato al tempo ciclico dell’eterno ricominciamento»³⁹. Benché inizialmente ignari di un suggestivo passaggio di *Storia e memoria* nel quale lo storico francese invita a considerare le stagioni «personaggi o entità del calendario», «tempi di una sinfonia»⁴⁰, abbiamo intarsiato nel corpo del film quattro *entr’actes* lirico-poetici dedicati a inverno, primavera, estate, autunno (...e ancora inverno), i quali – attraverso le cangianti

³⁸ Cfr. Blümlinger, 2009.

³⁹ Le Goff, 1977: 432.

⁴⁰ Le Goff, 1977: 423.

M ISTITUT
CULTURAL
LADIN
Majon di Fascegn



TALIS MATER

UN FILM DI
MARCO ROSSITTI

REGIA MARCO ROSSITTI FOTOGRAFIA LUCIANO GAUDENZIO MONTAGGIO GIORGIO AFFANNI
SUONO IN PRESA DIRETTA DANIELA PIZZAROTTI MIXAGGIO ERIC GUERRINO NARDIN
MUSICHE ORIGINALI NICOLA SEGATTA CON ASSUNTA DANTONE, RENATO MORELLI, CESARE POPPI
UNA PRODUZIONE ISTITUT CULTURAL LADIN "MAJON DI FASCEGN"

CON LA PARTECIPAZIONE DI **METS** CON LA COLLABORAZIONE DI **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE** DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI E DEL PATRIMONIO CULTURALE LABORATORIO REMOTE

Fig. 3 – Locandina di
"Talis Mater", 2025.



Fig. 4 – “Talis Mater”
(2025).

espressioni dell’ambiente naturale che avvolge il microcosmo di Verra – si fanno, limitatamente all’arco delle loro brevi durate, momentanei protagonisti dell’opera. Assieme alla sequenza dei titoli di testa, essi rappresentano gli unici passaggi del film accompagnati da musica⁴¹ (fig. 4).

Talis Mater finisce là dove era iniziato. Si chiude circolarmente sullo stesso schermo di moviola, con Liz, questa volta, in immagine e la sua voce non interrotta da inopportuni interventi dell’“istanza argomentante”. In una sorta di “gravidanza al contrario”, vediamo il *film figlio* portare in grembo il *film madre*, come promessa di una sua imminente rinascita. È nel buio amniotico della sala di montaggio, luogo deputato della gestazione cinematografica, che il *film primo* può nuovamente venire alla luce.

VII. IL TEMPO DEL CINEMA, IL TEMPO DELLA VITA

Per il tramite della sua cornice narrativa, *Talis Mater* presenta da subito la sua doppia natura: di *documentario di creazione*, che esplora un microcosmo alpino per raccontare il passaggio generazionale madre-figlia attraverso uno sguardo personale e partecipante, e di *film-saggio*, «forma che pensa»⁴², esempio di cinema intermediale che ragiona riflessivamente e auto-riflessivamente sui metodi e i percorsi del cinema etnografico, uno «spazio del pensiero nel quale si confrontano forme espressive diverse, si ripensano le immagini del passato» e si opera una «rigenerazione» della loro «funzione testimoniale»⁴³. «Il film-saggio – annota Ivelise Perniola – sovverte e rivoluziona le tecniche del

⁴¹ Cinque brani originali del compositore Nicola Segatta (Trento, 1982).

⁴² Cfr. Bertozzi, 2012; Bertozzi, 2018; Aprà, 2016.

⁴³ Zucconi, 2013: 11.

documentario e soprattutto riflette su di esse, dall'interno della sua espressione»⁴⁴. Pietro Montani, rileggendo la teoria della *rimediazione* di Bolter e Grusin in termini di intermedialità e di autenticazione, ha evidenziato di recente come «le potenzialità analitiche e critiche della riproduzione e del montaggio cinematografico risiedono [anche] nella dimensione compositiva, nel rapporto che si stabilisce tra forme dell'espressione»⁴⁵. Ma il film-saggio, evidenzia ancora Perniola, «opera anche sul contenuto, sulla tematica, avanzando nuove chiavi di lettura e di interpretazione, rompendo gli schemi e le consuetudini», il che gli permette di distinguersi dalla produzione *mainstream* in base a una particolare «capacità di confondere il mezzo con il messaggio»: attraverso «l'eterogeneità degli elementi montati», ma anche «rompendo la linearità diegetica e inserendo un tono didattico che sospende (brechtianamente) l'incanto affabulatorio della *story*», impedisce agli spettatori di «attuare un codice unico di lettura, dovendo costantemente scivolare dal documento alla ricostruzione, dal fatto alla *fabula*»⁴⁶. Chiara Grizzaffi, rileggendo le note di Theodor W. Adorno sulla forma saggistica in letteratura⁴⁷, ci ricorda che

il saggio [...] non segue il rigore metodologico del ragionamento scientifico, ma trae la sua forza argomentativa dalle associazioni che costruisce [...], il saggio trae senso e compiutezza non da un procedimento dimostrativo ma dalla sua stessa forma [...]. Questa tensione tra il desiderio di articolare una riflessione sul mondo che sia chiara, condivisibile, e allo stesso tempo che non manchi di una ricerca formale che lo avvicini, pur senza mai farlo coincidere, all'espressione artistica, costituisce una delle caratteristiche essenziali del saggio, ma anche quella che lo rende più refrattario a ogni tentativo di definizione.⁴⁸

Talis Mater, attraverso un'accurata disposizione e interrelazione delle immagini analogiche di ieri e digitali di oggi mette in atto una concezione del montaggio come strumento conoscitivo, critico, interpretativo. Ma «il gesto di *rimontare* i materiali, vera e propria pratica della memoria», testimonia anche della volontà di instaurare un rapporto con il passato, ponendosi idealmente come processo di «assimilazione della memoria in eredità, da cui dipende la possibilità per i ricordi del passato di sopravvivere alla generazione che li ha elaborati, e di costituire un collante tenace per il gruppo»⁴⁹. Come annota Alice Cati:

Il film-saggio [e] il film etnografico [...] hanno in comune una riflessione sui tentativi da un lato di registrare la realtà, dall'altro di considerare il mezzo cinematografico come un possibile ausilio della memoria, sia personale sia collettiva.⁵⁰ Ogni trasmissione di memoria implica [...] non solo una situazione di dialogo tra un io e un tu/voi, ma anche tra il passato e il presente.⁵¹

⁴⁴ Perniola, 2001: 119.

⁴⁵ Zucconi, 2013: 26 (il riferimento è a Montani, 2010).

⁴⁶ Perniola, 2001: 119.

⁴⁷ Cfr. Adorno, 1958: 6, 17.

⁴⁸ Grizzaffi, 2017: 99.

⁴⁹ Cati, 2013: 219.

⁵⁰ Cati, 2013: 221.

⁵¹ Cati, 2013: 224.

«Raccontando – scrive Edgar Reitz nella sua autobiografia – portiamo i ricordi al sicuro. Li salviamo ri assemblandoli [...]. I ricordi sono mal conservati nella nostra memoria. Si affievoliscono e ammuffiscono e, se non li trasformiamo in storie, scompaiono una volta per tutte. Proprio come i film, che scompaiono se non continuiamo a guardarli»⁵². «Non si ricorda, si riscrive la memoria come si riscrive la storia» afferma il cameraman di *Sans Soleil* (1983) di Chris Marker. Abbiamo visitato *Le stagioni di Liz* come si visita un *luogo di memoria*⁵³, perlustrato le sue sequenze come fossero le stanze di un museo. Ma il nostro *ritorno al film primo* ha significato anche un riandare fisicamente ai luoghi delle riprese, incontrare i protagonisti (la nostra memoria di spettatori corre all'incomparabile modello di *Farrebique ou Les Quatre Saisons*, 1946, e *Biquefarre*, 1983, di Georges Rouquier), portando in qualche modo il museo "fuori di sé": «Il ritorno sulle locations – sottolinea ancora Cati – vuole dimostrare tanto che un'opera cinematografica può entrare negli archivi della memoria culturale, quanto che il ri-filmare, persino nello stesso luogo, è importante per vivificare il contatto tra presente e passato»⁵⁴:

L'immagine documentaria [...] si costituisce in senso stretto quale mediatore performativo del ricordo, perché essa si appropria delle versioni del passato che trasmette e dei fattori che le hanno rese possibili. [Le] immagini sono creatrici di realtà, poiché generano gli eventi del passato che esse stesse rappresentano. Non semplici oggetti, artefatti della memoria secondo la posizione dell'archiviazione e della reificazione dei processi memoriali, bensì pratiche sociali e azioni simboliche, inclini a operare attraverso la fisicità o la sua simulazione, la processualità intersoggettiva, la cementificazione identitaria e politica dell'individuo e del gruppo, entrambi impegnati a incorporare i ricordi del passato e della storia.⁵⁵

Quella di Liz è una *memoria esemplare*: «La memoria che ci permette di usare il passato in vista del presente. [...] La memoria che ci permette di uscire da noi stessi e andare verso gli altri»⁵⁶. Non sappiamo quanto Liz, accettando di collaborare alle riprese del film, fosse consapevole di contribuire, *prospettivamente*, alla edificazione del suo ricordo, alla sua *commemorazione*, e al rilascio di un importante documento di identità ladina. E qualora nel frattempo la sua figura e la lezione del suo vissuto, in qualche misura e da qualche parte, siano state avvolte dall'oblio, oggi *Talis Mater* invita tutti – comunità ladina, singoli individui, istituzioni culturali, studiosi, spettatori cinematografici e televisivi – a rimemorare, a non dimenticare. Documentando la quotidianità della figlia Assunta, il film offre inoltre non solo ai ladini, ma anche a un pubblico più ampio, «un esempio di adattamento e di accettazione consapevole, non rassegnata, di uno stile di vita e di una tradizione che è ancora viva e conserva la sua identità»⁵⁷ (*fig. 5*).

⁵² Reitz, 2022: 20.

⁵³ Cfr. Nora, 1984-1997.

⁵⁴ Cati, 2013: 224.

⁵⁵ Cati, 2013: 20.

⁵⁶ Todorov, 1998: 48-49.

⁵⁷ Il testo deriva da alcune note dattiloscritte di Sabrina Rasom.



Fig. 5 – “*Talis Mater*”
(2025).

Non appena venuta alla luce, la nostra “ibrida creatura” ha preso a camminare con le proprie gambe. Il 23 agosto 2025, al Teatro Vittoria di Bosco Chiesanuova (VR), ha avuto luogo l’anteprima mondiale di *Talis Mater* nell’ambito della 31ª edizione del Festival internazionale della Lessinia. In ottobre il film è stato quindi invitato al 22° *Bergfilm* – International Mountain Film Festival di Tegernsee (Germania). Il 15 novembre, una proiezione pubblica “fuori stagione” al Cinema Marmolada di Canazei (TN), nell’intimità di una Val di Fassa non più pullulante di turisti, ha rappresentato il doveroso atto di *restituzione* – dell’ICL e nostro personale – ai parenti di Liz e alla comunità ladina. La sede regionale RAI per il Trentino ha quindi mandato in onda *Talis Mater* su Rai3 Trentino e Rai3 Bis. Il film è diventato materiale di studio nei miei insegnamenti di Cinematografia documentaria e Antropologia visuale all’Università di Udine ed è stato adottato da una collega di Letteratura come oggetto di analisi approfondite con gli studenti.

VIII. IMMAGINAZIONE NOSTALGICA

«La cultura, nel senso che gli etnologi danno a questa parola – scrive Todorov – è essenzialmente una questione di memoria [...]. Un essere senza cultura è colui che non ha mai acquisito la cultura dei suoi antenati, o che l’ha dimenticata e perduta»⁵⁸. Se, per il sociologo Maurice Halbwachs la memoria collettiva di una comunità è socialmente condizionata, ovvero non può esistere «al di fuori delle strutture di cui gli uomini, inseriti nella società stessa, si servono per fissare e ritrovare i loro ricordi»⁵⁹, allora possiamo attestare che il Museo

⁵⁸ Todorov, 1998: 38.

⁵⁹ Christillin; Greco, 2021: 10.

ladino, anche e non solo promuovendo e sostenendo il progetto del film, ha mantenuto le sue promesse inaugurali: «Non è finito il museo, la memoria non è finita». La memoria «vive con chi ne è portatore e rimane [...] un discorso aperto, rinnovabile, cangiante». Il Museo è «un progetto [...] rivolto al futuro e alle cose da fare, e non meramente celebrativo [...] un posto per ripensare, per riproporre, per riflettere su quello che è successo [...] Un museo per la memoria che ha la memoria aperta»⁶⁰.

La memoria vive e si mantiene nella comunicazione, e se questa si interrompe, se spariscono o cambiano i quadri di riferimento, la conseguenza è l'oblio; il suo processo, quindi, procede in maniera ricostruttiva, e il passato viene di continuo riorganizzato dal presente. Ne deriva, logicamente, che la memoria non ricostruisce solo il passato, ma organizza anche l'esperienza del presente e del futuro; il significato conferito al passato non si fissa dunque in maniera naturale, ma è una creazione culturale, e la cultura materiale che si è preservata dalle generazioni precedenti viene piegata alle esigenze dello scorrere del tempo.⁶¹

Chiudiamo ponendoci due domande, che riguardano l'essenza dei due film di cui ci siamo occupati.

Trascorsi quarant'anni, *Le stagioni di Liz* può essere considerato un pezzo di storia? La risposta la troviamo in alcune considerazioni metodologiche degli ispiratori e padri fondatori della *Nouvelle Histoire* riportate da Le Goff nel già citato *Storia e memoria*⁶². Se per Charles Samaran «non c'è storia senza documenti»⁶³, già nel 1862 Numa Denis Fustel de Coulanges sosteneva che «dove alla storia mancano i documenti scritti occorre che essa chieda alle lingue i loro segreti. Deve scrutare le favole, i miti, i sogni della fantasia. Dove è passato l'uomo, dove ha lasciato qualche impronta della sua vita e della sua intelligenza, là sta la storia»⁶⁴. E per Lucien Febvre,

la storia [...] la si può fare, la si deve fare senza documenti scritti se non ce ne sono. [...] Quindi con delle parole. Dei segni. Dei paesaggi e delle tegole. Con le forme del campo e delle erbacce. Con le eclissi di luna e gli attacchi dei cavalli da tiro. [...] Insomma, con tutto ciò che, appartenendo all'uomo, dipende dall'uomo, serve all'uomo, esprime l'uomo, dimostra la presenza, l'attività, i gusti e i modi di essere dell'uomo. Forse che tutta una parte, e la più affascinante, del nostro lavoro di storici non consiste proprio nello sforzo continuo di far parlare le cose mute, di far dir loro ciò che da sole non dicono sugli uomini, sulle società che le hanno prodotte, e di costituire finalmente quella vasta rete di solidarietà e di aiuto reciproco che supplisce alla mancanza del documento scritto?⁶⁵

⁶⁰ Poppi, 2001: 16.

⁶¹ Christillin; Greco, 2021: 10.

⁶² Le Goff, 1977: 446-447.

⁶³ Samaran, 1961: XII.

⁶⁴ Fustel de Coulanges, 1901: 245.

⁶⁵ Febvre, 1949: 428.

Il Museo ladino di Fassa, comprese le sue sedi dislocate sul territorio – le segherie di Penia e Maida, il caseificio di San Giovanni, il casino di bersaglio a Campitello, il mulino di Pera – è un grande libro di storia da sfogliare. E *Le stagioni di Liz* uno dei suoi capitoli meglio documentati.

E *Talis Mater*? Può dirsi il frutto di un'operazione nostalgica? La risposta è sì, ma solo al patto di dare alla «sensazione-emozione-sentimento-desiderio» della nostalgia i significati che le attribuisce l'antropologo e regista etnografico Vito Teti⁶⁶: *nostalgia* non come «mal-essere», «patologia che affligge i tipi di persone che vivono fuori luogo e fuori tempo», «desiderio di far ritorno a un passato idealizzato», o «retorico e inutile rimpianto di una situazione, un mondo, un tipo di vita, irrimediabilmente scomparsi», ma *nostalgia* come «stato d'animo piacevole», «modo di essere propositivo e non sterile, un sentimento ineliminabile che riporta, senza sofferenza, al passato e alle radici», «per pensare un tempo-luogo da abitare e non da subire». E, con il filosofo Ralph Harper, nostalgia come «“sentimento morale”, “sentimento rigenerativo”, “sentimento di presenza” che può salvare dal vuoto, dall'alienazione, dallo sradicamento che conoscono gli individui del nostro tempo. [...] Per Harper, l'uomo nostalgico “guarda al passato non perché non vuole il futuro, ma perché vuole un presente autentico”»⁶⁷.

Questa *spinta attiva*, questa *attività creatrice*, questa *immaginazione nostalgica* dovrebbero costituire il viatico dei musei etnografici nel cammino verso una loro nuova era.

⁶⁶ Cfr. Teti, 2020: 8-51.

⁶⁷ Harper, 1966: 49-50.

Riferimenti bibliografici

- Adorno, Theodor W. 1958. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. *Il saggio come forma*, in Theodor W. Adorno, *Note per la letteratura. 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- Aprà, Adriano (a cura di). 2016. *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro (ebook).
- Bertozzi, Marco. 2012. *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia.
- Bertozzi, Marco. 2018. *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia.
- Blümlinger, Christa. 2009. *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk 8, Berlin.
- Brodesco, Alberto; Cau, Maurizio (a cura di). 2023. *Found footage: il cinema, i media, l'archivio*, «Cinema e Storia», a. XII, n. 1.
- Carpitella, Diego. 1982. *Film etnografico e mondo contadino in Italia*, in Pepa Sparti (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia, Atti del convegno "Filmer le monde rural" (Parigi, 1980)*, Marsilio, Venezia 1982.
- Cati, Alice. 2013. *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano/Udine.
- Chiocchetti, Fabio. 2001. *Introduzione all'incontro dibattito "Le stanze della memoria" svoltosi in occasione dell'inaugurazione del Museo ladino "majon di fascegn" (Vigo di Fassa, 8 luglio 2001)*, «Mondo Ladino», a. XXV.
- Chiocchetti, Fabio. 2005. *Prefazione*, in Francesca Giovanazzi (a cura di), *Museo Ladin de Fascia. Cultura materiale, religiosità e tradizioni in Val di Fassa*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2005.
- Christillin, Evelina; Greco, Christian. 2021. *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Einaudi, Torino.
- Febvre, Lucien. 1949. *Vers une autre histoire*, in Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Colin, Paris 1953.
- Fustel de Coulanges, Numa Denis. 1901. *Une leçon d'ouverture...*, «Revue de synthèse historique», a. II/3, n. 6.
- Galasso, Elisabetta; Scotini, Marco (a cura di). 2014. *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, DeriveApprodi, Roma.
- Grizzaffi, Chiara. 2017. *I film attraverso i film. Dal "testo introvabile" ai "video essay"*, Mimesis, Milano/Udine.
- Harper, Ralph. 1966. *Nostalgia. An Existential Exploration of Longing and Fulfilment in the Modern Age*, Press of Western Reserve University, Cleveland; trad. it. *Nostalgia. Una esplorazione esistenziale della brama e della realizzazione nel mondo moderno*, Il Pensiero Scientifico, Roma 1976.
- Kezich, Tullio. 1982. *La civiltà contadina in mezzo secolo di cinema italiano*, in Pepa Sparti (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia, Atti del convegno "Filmer le monde rural" (Parigi, 1980)*, Marsilio, Venezia 1982.
- Kindl, Ulrike. 2001. *Intervento all'incontro dibattito "Le stanze della memoria" svoltosi in occasione dell'inaugurazione del Museo ladino "majon di fascegn" (Vigo di Fassa, 8 luglio 2001)*, «Mondo Ladino», a. XXV.

- Le Goff, Jacques. 1977.** *Storia e memoria*, Einaudi, Torino; ed. 2024, Res Gestae, Milano.
- Macdonald, Sharon (a cura di). 2006.** *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell, Malden.
- Malinowski, Bronislaw. 1922.** *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melane*, G. Routledge & Sons, London - E.P. Dutton & Co., New York; trad. it. *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- Mauss, Marcel. 1950.** *Sociologie et anthropologie*, Presse Universitarie de France, Paris.
- Montani, Pietro. 2010.** *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma/Bari.
- Morelli, Renato. 1985.** *Biografia di un paese alpino. Uno studio di comunità cinematografico fra i Ladini di Fassa*, «Mondo Ladino», a. IX, nn. 1-2.
- Morelli, Renato. 2011.** *Musiche a memoria. Pietro Sassu e il Trentino, fra ricerca, divulgazione e multimedia*, «Archivio di etnografia», a. VI, nn. 1-2.
- Nora, Pierre (a cura di). 1984-1997.** *Les lieux de la mémoire*, Gallimard, Paris.
- Perniola, Ivelise. 2001.** «Häxan», un film-saggio nell'epoca del muto, «Bianco e nero», a. LXII, nn. 1-2, gennaio-aprile 2001.
- Perrelli, Franco (a cura di). 1999.** *August Strindberg. Vita attraverso le lettere*, Costa & Nolan, Genova.
- Pinotti, Andrea. 2023.** *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Johan & Levi, Milano.
- Poppi, Cesare. 1981.** «La maschera è lo specchio» e alcune considerazioni sulla cinematografia etnografica, «Mondo Ladino», a. V, nn. 1-4.
- Poppi, Cesare. 1984.** *Premessa*, in Cesare Poppi (a cura di), *La sajon de Lis. Intervista con Elisabetta Dantone di Penia*, «Mondo Ladino», a. VIII, nn. 1-2.
- Poppi, Cesare. 2001.** *Intervento all'incontro dibattito Le stanze della memoria svoltosi in occasione dell'inaugurazione del Museo ladino "majon di fascegn"* (Vigo di Fassa, 8 luglio 2001), «Mondo Ladino», anno XXV.
- Poppi, Cesare. 2005.** *La cultura nelle mani. Note sulla cultura materiale in Val di Fassa*, in Francesca Giovanazzi (a cura di), *Museo Ladin de Fascia. Cultura materiale, religiosità e tradizioni in Val di Fassa*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2005.
- Reitz, Edgar. 2022.** *Filmzeit, Lebenszeit. Erinnerungen*, Rowohlt - Berlin Verlag, Berlin 2022; trad. it. *Il tempo del cinema, il tempo della vita. Ricordi*, La nave di Teseo, Milano 2024.
- Rossitti, Marco. 2001a.** *Lo sguardo discreto. Il cinema etnografico di Renato Morelli*, Campanotto, Pasion di Prato.
- Rossitti, Marco. 2001b.** *L'immagine dell'uomo. Le inchieste socio-antropologiche del settore Ricerca e sperimentazione programmi della RAI*, Campanotto, Pasion di Prato.
- Rossitti, Marco. 2021.** *Un decennio vissuto pericolosamente. I film etnografici in pellicola di Renato Morelli 1980-1990*, in Marco Rossitti (a cura di), *Il guardiano dei suoni. Studi e memorie in occasione del 70° compleanno di Renato Morelli*, Mimesis, Milano/Udine 2021.

- Samaran, Charles (a cura di). 1961. *L'Histoire et ses méthodes*, Gallimard, Paris.
- Scheuermeier, Paul. 1943. *Bauernwerk in Italien der italienischen und rätoromanischen Schweiz. Eine sprach- und sachkundliche Darstellung landwirtschaftlicher Arbeiten und Geräte*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach/Zürich; trad. it. *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, volume I, Longanesi & C., Milano 1980.
- Scheuermeier, Paul. 1956. *Bauernwerk in Italien der italienischen und rätoromanischen Schweiz. Eine sprach- und sachkundliche Darstellung häuslichen Lebens und ländlicher Geräte*, Verlag Stämpfli & Cie., Bern, trad. it. *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, volume II, Longanesi & C., Milano 1980.
- Scheuermeier, Paul. 1963. *Regioni ergologiche della vita agricola italiana*, in Pietro Puliatti (a cura di), *Il mondo agrario tradizionale nella valle padana, Atti del "Convegno di studi sul folklore padano" (Modena, 1962)*, Olschki, Firenze 1963.
- Strindberg August. 1889. *Bland franska bönder. Subjektiva reseskildringar*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm.
- Teti, Vito. 2020. *Nostalgia. Antropologia di un sentimento del presente*, Marietti; 2^a ed., 2022.
- Todorov, Tzvetan. 1998. *Les Abus de la mémoire*, Editions Arléa, Paris; trad. it. *Gli abusi della memoria*, Meltemi, Roma 2018.
- von Oswald, Margareta; Tinius, Jonas. 2020. *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, Leuven University Press, Leuven.
- Winterle, Alberto. 2001. *Intervento all'incontro dibattito "Le stanze della memoria" svoltosi in occasione dell'inaugurazione del Museo ladino "majon di fascegn" (Vigo di Fassa, 8 luglio 2001)*, «Mondo Ladino», a. XXV.
- Winterle, Alberto; Weber, Lorenzo. 2001. *Il progetto di allestimento del Museo Ladin de Fascia*, «Mondo Ladino», a. XXV.
- Zucconi, Francesco. 2013. *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano/Udine.

MEMORIE*

MUSEI E CINEMA. IL CASO DELL'ISTITUTO SUPERIORE REGIONALE ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA

Paolo Piquereddu

(ICOM Sardegna, già direttore generale dell'ISRE)

MUSEUMS AND CINEMA: THE CASE OF THE ISTITUTO SUPERIORE REGIONALE ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA (ISRE)

This essay examines the long-standing relationship between museums and moving images through the case of the Istituto Superiore Etnografico Regionale della Sardegna (ISRE). Since the 1960s, ISRE has integrated film production, archival preservation, festival organization, and museum display into a coherent institutional strategy. From ethnographic documentation and international film festivals to the development of a specialized film archive, audiovisual practices have shaped both research methodologies and exhibition design. The study highlights how cinema has functioned not merely as documentation but as a constitutive element of ethnographic knowledge, contributing to the reinterpretation of Sardinian cultural heritage within a broader transnational framework of visual anthropology.

KEYWORDS

Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna; Visual anthropology; 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

I. LE ATTIVITÀ INIZIALI E IL FESTIVAL INTERNAZIONALE

Nei primi anni Cinquanta del Novecento la Regione Sardegna assunse la decisione di far sorgere a Nuoro, sul colle di Sant'Onofrio, il Museo del Costume. Nel 1957 avvenne la posa della prima pietra e nel 1961 il museo, composto da vari edifici evocanti per forma e articolazione un paese immaginario della Sardegna, era già stato costruito¹.

La stessa amministrazione regionale, negli anni immediatamente successivi, trasferì nel museo abiti, gioielli, tessuti, utensili della tradizione sarda, acquisiti negli anni Cinquanta al fine di costituire il nucleo iniziale delle collezioni².

Insieme a questi oggetti di interesse etnografico arrivarono diverse raccolte fotografiche e cinematografiche in 35mm. Tra questi ultimi vi erano copie positive e negative dei documentari *Tappeti di Sardegna* (1963) e *Gastronomia sarda*

¹ Sulla nascita del Museo si veda Lilliu, 1987.

² Si veda al riguardo Piquereddu, 1987.

(1969) di Enrico Costa, fotografo e cineasta attivo in Sardegna soprattutto nel secondo dopoguerra. Costa fu autore di diversi documentari commissionati dalla giovane amministrazione autonoma della Sardegna (lo Statuto risale al 1948) e dagli Enti provinciali per il turismo per propagandare le iniziative economiche e lo sviluppo del turismo e dell'artigianato dell'isola.

Sia la gran parte della produzione artigianale sia alcuni temi di interesse turistico, quali le feste popolari e l'alimentazione, afferivano a settori riguardanti l'attività del museo, pertanto l'associazione di oggetti museali e cinema già nella prima dotazione repertuale del museo parrebbe rivelare una sorprendente consapevolezza dell'utilità di coltivare questa connessione.

Il museo, disegnato da Antonio Simon Mossa, personalità preminente dell'architettura sarda e della vita politica del periodo, nasceva dotato di una sala cinematografica/auditorium di circa duecento posti, sala regia, sala proiezione e proiettore professionale 35 mm. Tutto questo, in un museo etnografico di provincia, sorto in un territorio non privo di pesanti problemi economici e sociali, segnala un'attenzione per nulla scontata, se non sicuramente innovativa, verso il cinema. Va detto che per il cinema lo stesso Simon Mossa nutriva un grande e appassionato interesse. Risale agli anni dei suoi studi universitari a Firenze, dove si laureò in architettura nel 1941, il suo impegno nei Cineguf insieme all'amico fraterno Fiorenzo Serra, destinato a diventare il più importante documentarista sardo della seconda metà del Novecento³.

Simon Mossa operò concretamente nel mondo del cinema come aiuto regista. In questo ruolo partecipò, tra gli altri, anche al film di Augusto Genina *Bengasi* (1942). La sua attività in ambito cinematografico proseguì con diversi ruoli durante la guerra e anche negli anni successivi; elaborò anche un manuale di cinema, contenuto in un plico di fogli manoscritti risalenti al 1942, che è stato recentemente oggetto di un'edizione critica curata da Andrea Mariani⁴.

Risale inoltre al 1945 il suo progetto di dar vita, coadiuvato da Fiorenzo Serra, Sandro Sanna e Salvatore Cottoni, a una casa di produzione, la Sardinia Pictures, al fine di creare una sorta di catalogo visivo delle attività lavorative tradizionali, di quelle più recenti che sembravano caratterizzare lo scenario economico e sociale del dopoguerra e, nel contempo, del patrimonio folclorico del popolo sardo⁵. Il progetto Sardinia Pictures non ebbe concreta attuazione; i suoi obiettivi sembrano tuttavia riecheggiare nelle parole che Serra pronunciò nel corso del convegno *Cinema fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia* (27-30 ottobre 1977):

Nel volgere lo sguardo all'attività svolta finora dalla Regione Autonoma della Sardegna nei suoi 18 anni di vita, balza evidente ai nostri occhi una grossa lacuna: l'assenza di una documentazione audiovisiva che abbia saputo registrare in maniera sincera, continuativa ed organica, al di là, cioè di sommarie e quasi sempre convenzionali immagini di alcuni documentari cinematografici il volto dell'isola, nel suo divenire e nel suo trasformarsi, cioè nella sua più concreta e significativa dinamica.⁶

³ Su questo autore si veda Olla, 1997.

⁴ Cfr. Simon Mossa, 2020.

⁵ Al riguardo si vedano Campanelli, 2018 e Ligas, 2018.

⁶ Serra, 1982: 131.

Nel prosieguo della sua relazione Serra indicherà nell'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna (ISRE) il soggetto idoneo a condurre quest'opera di documentazione:

L'Istituto Etnografico sardo, sorto a Nuoro quattro anni fa dovrebbe finalmente assolvere a questi compiti [...]. Chi è o sarà chiamato a reggere le sorti dell'Istituto [...] dovrà rifornirsi di tutte le attrezzature tecniche (registratori, videotape, cineprese, moviole, proiettori, banchi di regia etc.) indispensabili per svolgere un lavoro che dovrà essere "quotidiano" e non occasionale o saltuario...⁷

Tenutosi nel Museo del Costume, il convegno del 1977 fu il primo importante evento pubblico di carattere scientifico realizzato dall'ISRE, con la collaborazione dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica (AICS) e rappresentò per il neocostituito Istituto regionale un evento fondativo che orientò decisamente le politiche dell'Ente nell'ambito cinematografico e audiovisivo.

Nelle quattro giornate di relazioni, proiezioni e dibattiti, l'auditorium del museo vide la presenza di gran parte degli studiosi e registi che hanno fatto la storia della ricerca etnoantropologica in Italia e della documentazione condotta attraverso l'uso dei mezzi audiovisivi dal secondo dopoguerra fino agli anni Settanta del Novecento: tra gli altri, Diego Carpitella, Annabella Rossi, Michele Gandin, Virgilio Tosi, Clara Gallini, Tullio Seppilli, Fiorenzo Serra, Roberto Leydi, Pietro Sassu, Giuseppe Šebesta.

Così come da più parti auspicato nel corso dell'evento, a partire dagli anni Ottanta l'ISRE si dotò delle apparecchiature necessarie per operare professionalmente nel campo audiovisivo e di fatto pose questa attività al centro dei suoi programmi di studio e ricerca, inizialmente servendosi di operatori esterni e, a partire dal 1987, attraverso personale proprio⁸.

Venne inizialmente prodotta una serie di filmati didattici strettamente legati ai temi rappresentati nel Museo etnografico nuorese, con una funzione ausiliaria rispetto alle sue collezioni. Si tratta di un corpus di almeno un centinaio di lavori. A titolo d'esempio si ricordano: le riprese sulla *Calendarìa* di Orgosolo (1985 e 1987), i filmati sui mulini ad acqua ed elettrici di Samugheo (1990), Scano Montiferro (1991), Bono (1991) e quello sulla produzione del pane carasau a Nuoro (1989), tutti realizzati in relazione alla grande collezione di pani del museo; mentre le riprese della festa de *Su Babbu manu* a Dorgali (1987), quelle sulla produzione della seta a Orgosolo (1988) e su diverse feste religiose miravano a documentare le operazioni di manifattura degli abiti tradizionali, elemento centrale dell'esposizione museale, e i contesti del loro uso; e ancora, i tanti lavori sul Carnevale, quali *Don Conte a Ovodda* (1989), le riprese delle maschere di Mamojada (1989), Gavoi (1989), Aidomaggiore (1988) e di tante altre località, erano pensate come supporto informativo alle sale del Carnevale allestite nel 1983⁹. Nel contempo l'ISRE rafforzò il suo impegno per la promozione del cinema e degli

⁷ Serra, 1982: 132.

⁸ Per una ricognizione sulla storia del cinema in Sardegna che tenga conto dell'attività di produzione filmica dell'ISRE si veda Olla, 2008.

⁹ Il processo attraverso il quale si sviluppò l'interesse dell'Istituto per il cinema etnoantropologico è ampiamente ricostruito in Piquereddu, 2024.



Fig. 1 – Jean Rouch al Museo del Costume, Nuoro, 1982 (archivio ISRE).

audiovisivi quale componente nodale della sua attività istituzionale con l'organizzazione di *Il pastore e la sua immagine*¹⁰, prima edizione della Rassegna internazionale biennale di cinema etnografico (1982), avvalendosi ancora della collaborazione dell'AICS rappresentata da Virgilio Tosi e Diego Carpitella¹¹. Entrambi, nei testi introduttivi del catalogo, guardavano all'Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) di Gottinga quale riferimento primario per le modalità di produzione dei documentari scientifici e di organizzazione di un archivio visivo. Non a caso, su 50 documentari in programma ben 20 erano pellicole prodotte dall'IWF:

Per poter apprezzare i materiali di Gottinga, le cui durate vanno dai 5 ai 35 minuti, bisogna considerare quali sono i criteri di questo Istituto di cinematografia scientifica: isolare l'avvenimento, circoscriverlo, impiegare una postazione ed una durata di ripresa *pertinenti* ed escludere qualsiasi elemento distraente e spettacolare (infatti molti dei documentari filmici sono *muti*)... Si tratta di un punto di vista di ripresa *in vitro* [...] nella prospettiva di un'antropologia visiva, il cinema deve servire a far vedere le tecniche di lavorazione di alcune culture e tramandarne, se possibile, l'apprendimento attraverso l'immagine critica.¹²

Secondo una formula che sarà seguita anche nelle successive edizioni, la rassegna del 1982 comprese anche una sezione antologica, una breve selezione di film di finzione e una tavola rotonda sui documentari presentati, cui prese parte il maestro internazionale di cinema etnografico Jean Rouch (*fig. 1*). Nelle edizioni che, con cadenza biennale, l'ISRE tenne negli anni Ottanta l'impronta della collaborazione dell'AICS continuò a essere molto evidente e caratterizzata dalle personalità di Carpitella e Tosi, convinti fautori dei film uniconcettuali, anche se sempre aperti a produzioni decisamente diverse per metodo e finalità, quali quelle provenienti dalla Francia, dal Regno Unito e dagli Stati Uniti¹³.

Tuttavia, già in queste edizioni si avverte un'attenzione sempre più forte verso altre visioni del cinema etnografico. In particolare, si registra il declino del cinema di documentazione nella sua accezione strettamente descrittivista a favore di produzioni nelle quali gli uomini e le donne rappresentati partecipano con le loro parole, la loro lingua e la loro personalità al processo di costruzione del film. Già nella rassegna del 1986 (*Le nozze*) sono infatti presenti film – per citarne uno – come *The Wedding Camels* di David MacDougall, certamente molto lontano dagli assunti teorici e pratici della scuola di Gottinga.

Venne pertanto a determinarsi un percorso di graduale allontanamento dell'Istituto dagli indirizzi scientifici che avevano segnato le rassegne. Questo percorso ebbe una forte accelerazione con l'improvvisa scomparsa di Carpitella, nell'agosto del 1990, cui seguì la cessazione del sodalizio con l'AICS e l'assunzione della direzione della rassegna da parte di chi scrive.

Attraverso il consolidamento dei rapporti di cooperazione e sostegno con diversi festival internazionali, in particolare con il Bilan du Film Ethnographique, fondato da Rouch, con il Royal Anthropological Film Festival, con il Göttingen

¹⁰ Si veda De Martino; Piquereddu, 1982.

¹¹ Tosi, 1982: 10.

¹² Carpitella, 1982: 15.

¹³ Si vedano al riguardo i cataloghi: Aa. Vv. 1984; Aa. Vv. 1986; Aa. Vv. 1988.

(poi German) International Ethnographic Film Festival, la rassegna dell'ISRE assunse progressivamente la dimensione di evento europeo per la promozione dell'antropologia visuale. Questo grazie anche alla collaborazione instaurata con la Commission on Visual Anthropology (IUAES), presieduta da Asen Balikci e successivamente da Antonio Marazzi. Un ruolo tanto più prezioso se si tiene conto che il cinema documentario risultava ormai definitivamente espulso dalle sale cinematografiche e fortemente marginalizzato dalla programmazione delle grandi reti televisive e che dunque l'unica possibilità di vedere queste produzioni risiedeva nei festival, peraltro anch'essi assai scarsi. Balikci, Marazzi, Colette Piault, Marc Piault e, dopo il 1993, David MacDougall (*fig. 2*) diventano i principali consulenti culturali della rassegna nuorese che ogni due anni accolse i più autorevoli autori e studiosi internazionali di antropologia visuale in dialogo con antropologi italiani e stranieri.

Al di là delle rassegne, coerentemente con la sua missione statutaria, l'ISRE promosse un'importante iniziativa fuori dai confini nazionali con la realizzazione delle Giornate del Cinema Etnografico a Tunisi (13-16 febbraio 2002), che presentarono una retrospettiva delle varie edizioni della rassegna nuorese associata a una selezione di film documentari tunisini¹⁴. Le giornate di Tunisi, organizzate con la collaborazione dell'INP, l'Institut National du Patrimoine del ministero della Cultura tunisino, e dell'Istituto italiano di cultura di Tunisi costituirono un momento molto fecondo di dialogo con i cineasti e produttori tunisini, gli studenti locali di cinema e arte e le istituzioni culturali.

La manifestazione dell'ISRE mantenne la connotazione monotematica fino al 2004, con la rassegna *Turismi*, per abbandonarla nel 2006 quando nacque il Sardinia International Ethnographic Film Festival (SIEFF). Nell'introduzione al catalogo della prima edizione del SIEFF si dava conto delle ragioni che avevano determinato questa modifica non marginale:

La formula tematica presentava vantaggi e svantaggi: indubbiamente garantiva un'analisi in profondità e una serie di utili comparazioni in senso sincronico e diacronico; nello stesso tempo la scarsa presenza di film recenti, e il numero a volte non molto alto dei lavori che venivano inviati alla selezione non consentiva di disegnare dei programmi in grado di offrire un quadro aggiornato di tendenze, stili, della trasformazione tecnologica e delle tecniche narrative del cinema non fiction.¹⁵

A cavallo degli anni Ottanta e Novanta, l'avvento del primo digitale determinò uno scenario inedito che rivoluzionava le pratiche dell'antropologia visuale:

Questa rivoluzione riguarda le tecniche, i linguaggi, i soggetti, i luoghi della produzione [...] e il nostro festival vorrebbe d'ora in avanti darne testimonianza. Vorrebbe essere più partecipe alle produzioni del presente acquisendo

¹⁴ L'articolo 1 dello Statuto dell'ISRE dispone, tra gli altri compiti, «di promuovere con iniziative adeguate i rapporti con istituzioni nazionali ed internazionali aventi come finalità la salvaguardia dei patrimoni regionali nei processi di aggregazione internazionale e di fronte ai fenomeni di rapida trasformazione; [...] di favorire la conoscenza degli usi, delle tradizioni popolari e della storia di quelle popolazioni dell'area mediterranea che hanno avuto ed hanno con la Sardegna comunità di interessi culturali» (DPGR 14.05.1975, n. 144).

¹⁵ Piquerdu, 2006a: 9.

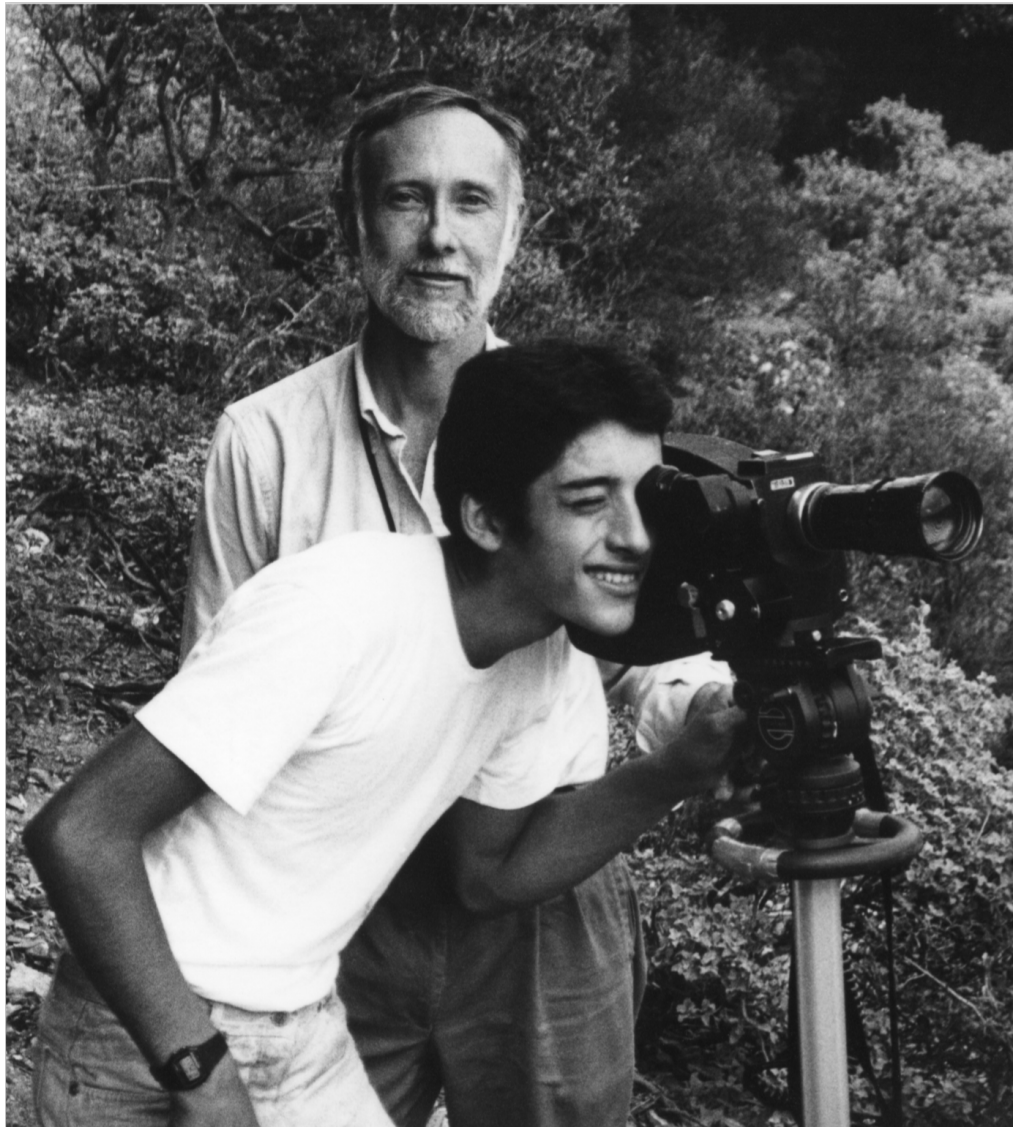


Fig. 2 – David MacDougall e Pietro Balisai durante le riprese di “Tempus de Baristas” (1992), ph. D. MacDougall (archivio ISRE).

col titolo di festival anche una connotazione di incontro ricorrente di festa del cinema etnografico con un’attenzione speciale per i lavori di sperimentazione e per quelli che nascono lontani dai tradizionali centri di produzione. Un’occasione dunque per vedere ciò che di nuovo accade nel cinema etnografico, come cambia il senso stesso dell’etnografia o di “etnograficità” di un film e le modalità di rappresentazione della modernità.¹⁶

Su questi assunti si fondarono i programmi che il SIEFF porterà avanti fino al 2012. L’edizione del 2014, ormai in fase organizzativa molto avanzata, venne fermata a seguito di un intervento dell’assessorato ai Beni culturali della Regione Sardegna sul bilancio dell’ISRE. L’Istituto riproporrà una nuova manifestazione cinematografica nel 2016: IsReal – Festival di Cinema del Reale, quale prosecuzione del SIEFF. In realtà IsReal si rivelò molto diverso dal SIEFF: sebbene non del tutto assenti, la connotazione etnoantropologica dei film in programma e il requisito di incontro internazionale ricorrente tra registi etnografici e antropologi, visualisti o meno, erano molto meno presenti; inoltre apparivano diversi i criteri e le modalità del lavoro di selezione, il pubblico di riferimento e il ruolo complessivo dell’Istituto nel governo dell’evento.

¹⁶ Piquerreddu, 2006a: 10.

II. PRODUZIONE

Parallelamente all'organizzazione delle rassegne prima e del SIEFF dal 2006, l'Ente portò avanti un'attività altrettanto significativa di produzione cinematografica¹⁷. Come sopra rilevato, quest'attività, in una prima fase, era prevalentemente connessa ai musei incorporati nell'Ente stesso, con funzione ausiliaria rispetto alle collezioni permanenti e alle esposizioni temporanee. In quest'ambito, oltre a quelli citati in precedenza possono rientrare i lavori su tre delle più importanti feste tradizionali dell'isola: *San Francesco di Lula* (1985) di Fiorenzo Serra, girato in 16mm nel 1976, *S'Ardia* (1994) e *Efis Martiri gloriosu* (1999) di Gianfranco Cabiddu; il riallestimento del Museo etnografico, già ipotizzato a metà degli anni Ottanta, prefigurava infatti la realizzazione di una sezione dedicata alle grandi feste popolari della Sardegna, purtroppo mai attuata.

Altre produzioni rispondevano all'esigenza dell'Ente di essere presente con propri lavori nei programmi delle rassegne tematiche. È questo il caso di *Descrizione di un matrimonio. Orosei, Sardegna* (1986), commissionato dall'ISRE al regista napoletano Gabriele Palmieri in concomitanza della rassegna *Le nozze. Rituali di matrimonio nelle società tradizionali* e ancora, diversi anni dopo, *Dogon in Barbagia* (2010) di Ignazio Figus e Paolo Piquerdu, realizzato in occasione della rassegna *Turismi*.

Allo stesso tempo le produzioni dell'Ente afferivano all'obiettivo, sempre attuale, di costituire un catalogo visivo delle manifestazioni più significative della cultura popolare della Sardegna. Un'attività che, a partire dal 1987, diventa praticamente un impegno quotidiano con l'assunzione di un cineoperatore, Ignazio Figus, che sarà affiancato dal fotografo Virgilio Piras, già attivo da anni nell'Istituto. I momenti di vita popolare delle più varie località dell'isola diventano oggetto del lavoro sistematico della troupe dell'Ente. Nel giro di pochi anni Figus matura notevoli competenze professionali¹⁸; i suoi film, parte qualificante e imprescindibile della produzione dell'ISRE, lo porteranno negli anni a occupare un posto di rilievo nel panorama nazionale dei registi di antropologia visuale.

Nel contesto molto stimolante degli incontri biennali dell'Ente, che vedono la partecipazione di tanti autori e antropologi portatori di posizioni innovative nel variegato campo dell'antropologia visuale, maturò l'idea di affidare la realizzazione di un film sul mondo pastorale sardo a un autore in grado di portare uno sguardo nuovo su questo ambiente economico e sociale da sempre oggetto dell'interesse del cinema documentario e di finzione.

L'autore in possesso di questi requisiti venne individuato in David MacDougall che, accolto l'invito dell'Istituto, avrebbe realizzato il lavoro tuttora considerato il più importante della filmografia dell'ISRE: *Tempus de Baristas* (1993)¹⁹. In fondo, MacDougall fece la cosa che oggi apparirebbe la più ovvia: quella di far parlare alcuni caprai di Urzulei (Ogliastra) nella loro lingua e nel loro ambiente, rivelandone la personalità, i sentimenti, la consapevolezza di un futuro incerto, attraverso un racconto intimo e pacato. Con *Tempus de Baristas* i pastori sardi escono dalla visione epica di una perenne lotta contro le avversità fino ad allora rappresentata nel cinema e nella letteratura; il film presenta i pastori non come

¹⁷ Piquerdu, 2012.

¹⁸ Si veda anche Figus, 2023.

¹⁹ Cfr. <https://researchportalplus.anu.edu.au/en/persons/david-macdougall> (ultima consultazione: 20 dicembre 2025).

classe sociale ma nella loro individualità, fragilità e incertezza. Non a caso il film lasciò spiazzati molti studiosi del pastoralismo sardo, per l'appunto legati alla tradizionale raffigurazione epica. Il successo che l'opera di MacDougall incontrò in Sardegna e in numerosi festival internazionali rafforzò ulteriormente il ruolo dell'ISRE quale crocevia internazionale dell'antropologia visuale anche per la sua attività di produttore.

Con MacDougall si instaurò un rapporto di grande amicizia e una solida intesa su metodologia e concezione del cinema etnografico, tant'è che progressivamente il regista divenne il principale riferimento scientifico dell'Ente per quanto atteneva all'antropologia visuale. Questa intesa si concretizzò con la partecipazione al comitato di selezione degli incontri nuoresi a partire dal 2002 e fino all'ultima edizione del SIEFF (2012), e soprattutto con i video workshop che, dopo una prima esperienza del 1994, MacDougall e la moglie Judith, coautrice di diversi documentari, tennero dal 2004 fino al 2012.

Realizzati con la collaborazione dell'Australian National University e riservati a dodici giovani laureati nelle discipline umanistiche – preferibilmente etnoantropologiche – provenienti da tutti i continenti, con una riserva di posti per i candidati sardi e dell'Africa mediterranea, i workshop dei MacDougall rappresentarono un'opportunità unica di formazione nel campo dell'antropologia visuale tanto per i partecipanti sardi quanto per quelli provenienti da Paesi extra-europei. Molti degli studenti del workshop dei MacDougall divennero essi stessi filmmaker e antropologi visuali²⁰.

La sintonia con MacDougall si concretizzò anche con la pubblicazione da parte dell'Istituto della traduzione italiana, curata da Rossella Ragazzi, di *Transcultural Cinema* (1988), il libro che raccoglie una serie di saggi del regista sulla sua concezione del cinema documentario ed etnografico. Antioco Floris, nell'introduzione al suo libro *Nuovo cinema in Sardegna*, nel 2001, a proposito dell'ISRE scriveva:

Oltre a essere l'organizzatore di un'importante rassegna internazionale di cinema etnografico, l'Ente è in realtà l'unico vero produttore che abbiamo in Sardegna, che si muove con precisi programmi e obiettivi definiti. Alcuni dei più importanti film non fiction realizzati nell'isola provengono da questa struttura e se osserviamo l'ultimo lavoro di Mereu (coprodotto infatti dall'Ente) notiamo che da parte dell'Istituto c'è un'apertura anche verso il cinema di finzione.²¹

Il film di Salvatore Mereu cui fa riferimento Floris è *Il mare*, un cortometraggio finanziato dall'Istituto con l'intento di presentarlo nella rassegna *Bambini* che si sarebbe svolta nel mese di ottobre del 2000. Il film ha infatti per protagonisti quattro bambini di un paese dell'interno dell'isola che dopo un viaggio sul cassone di un camion riescono per la prima volta a raggiungere il mare. In effetti il film fu ultimato qualche anno dopo la rassegna del 2000, avendo il regista

²⁰ Dal bando del video workshop 2012 dei MacDougall: www.isresardegna.it/index.php?xsl=528&s=200352&v=2&c=7105&t=1 (ultima consultazione: 20 dicembre 2025). Per un approfondimento sulla loro attività, anche teorica, si vedano MacDougall, 1998, 2006, 2019 e 2022.

²¹ Floris, 2001: 5.

deciso di utilizzarlo quale primo episodio di un lungometraggio in quattro parti: si trattava di *Ballo a tre passi* (2003) destinato a ricevere numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali, in primis quello di miglior film della Settimana internazionale della critica alla Mostra di Venezia del 2003.

Mereu, in più occasioni, ha paragonato l'intervento dell'ISRE a favore di *Il mare* e del suo sviluppo in *Ballo a tre passi* a quello di un rimorchiatore che trainando le navi fuori dal porto consente loro di navigare in mare aperto.

In effetti era questo l'obiettivo che avrebbe informato l'iniziativa con la quale l'Istituto sarebbe entrato con determinazione ancora maggiore nel campo della produzione cinematografica *tout court*, il concorso AViSa (Antropologia Visuale in Sardegna): offrire un sostegno finanziario e organizzativo a cineasti e antropologi sardi sotto i 40 anni perché fossero messi nella condizione di trasformare le loro idee e i loro progetti cinematografici in film documentari e in cortometraggi di finzione.

Attraverso AViSa l'Istituto ha allargato il suo interesse anche verso i film d'animazione: *Dopo trent'anni prima* (2006) di Silvio Camboni, *Le fiamme di Nule* (2010) di Carolina Melis, *Bella di giorno* (2013) di Paolo Zucca, che con notevole densità comunicativa hanno saputo affrontare tre temi di forte connotazione etnoantropologica: l'alienazione del lavoro in fabbrica di un ex pastore, l'attività tessile tradizionale e la figura leggendaria dell'accabadora.

A oggi questa iniziativa ha determinato la produzione di 40 film e rappresenta l'impegno più continuativo e sistematico dell'Ente a favore dei giovani filmmaker e antropologi visuali sardi.

III. IL MUSEO ETNOGRAFICO

La produzione cinematografica e audiovisiva quale impegno ordinario dell'ISRE è andata di pari passo con l'attività di studio e ricerca portata avanti nei musei governati dall'ISRE. I musei incorporati hanno pertanto usufruito e usufruiscono del suo grande patrimonio audiovisivo, non solo come archivio di immagini in movimento inerente ai diversi temi rappresentati, particolarmente utili nei laboratori didattici, ma anche come elemento sostanziale dell'assetto espositivo. Questo vale in particolare per il Museo etnografico/Museo del Costume (*fig. 3*), il cui rapporto col cinema ha perfino preceduto quello dell'ISRE, e per la Casa museo Grazia Deledda. I filmati dell'archivio rappresentano inoltre una fonte preziosa su tecniche produttive, tipologie, contesti d'uso anche degli oggetti delle collezioni conservate nei musei che insieme ai due sopra citati costituiscono oggi il polo museale dell'ISRE: la Collezione regionale etnografica Luigi Cocco, con sede a Cagliari, aperta al pubblico nel 2010, e il Museo della Ceramica inaugurato a Nuoro nel 2023²².

La disponibilità permanente di personale dedicato alla produzione di immagini ha consentito all'Istituto di acquisire un notevole patrimonio di immagini sulla vita tradizionale sarda, che diventa elemento della rappresentazione e comunicazione museale di particolare efficacia.

²² Da ottobre del 2014 i quattro musei dell'ISRE sono formalmente afferenti al polo museale denominato ISREMusei.



Fig. 3 – Presentazione al Nuoro auditorium museo etnografico di “Bellas Mariposas” (2012) di Salvatore Mereu, ph. V. Piras (archivio ISRE).

Si è arrivati, cioè, alla salda convinzione che nel caso specifico di una cultura prevalentemente orale quale è quella popolare della Sardegna, il mezzo audiovisivo sappia offrire una straordinaria ricchezza e immediatezza comunicative che il testo scritto non pare in grado di trasmettere. Da qui la centralità del ruolo delle immagini, fisse o in movimento, nella museografia praticata all’interno dell’ISRE.

Una connessione funzionale avvertibile anche nelle esposizioni temporanee promosse dall’ISRE, come nel caso della mostra del 2019 *Wolf Suschitzky & The Sardinian Project: Le fotografie della campagna antimalarica. Sardegna 1948 e 1950*²³. Accanto alle magnifiche immagini del grande fotografo e direttore della fotografia austro-inglese Wolf Suschitzky, la mostra comprendeva due film documentari. Il primo, *The Sardinian project* (1948) di Jack Chambers con lo stesso Suschitzky direttore della fotografia, illustra la grande campagna di eradicazione della malaria in Sardegna.

Il secondo, prodotto dall’ISRE nel 2006, attraverso un’intervista a Suschitzky realizzata nella sua casa di Londra, ricostruiva il contesto nel quale egli realizzò il suo lavoro fotografico e cinematografico in Sardegna; all’intervista facevano seguito le riprese del viaggio che, su invito dell’ISRE, Suschitzky effettuò nel 2006, alla ricerca di quei luoghi che nel 1948 e nel 1950 erano stati teatro della sua attività²⁴.

Entrambi i film contribuirono notevolmente al successo della mostra, già di per sé di grande impatto per la quantità e le grandi dimensioni delle immagini e per il luogo che le ospitava, un edificio militare risalente agli anni Trenta del Novecento. Il film di Jack Chambers, a parte il racconto dettagliato di un’operazione epica per risorse umane e mezzi materiali impiegati, che

²³ Piquerreddu, 2019.

²⁴ Sulla produzione cinematografica di Suschitzky: Omasta, Mayr, Seeber, 2010.

cambiò le sorti della Sardegna, introdusse nello spazio espositivo una componente di paesaggio sonoro della cinematografia degli anni Quaranta rappresentato dalla voce stentorea dello speaker inglese che illustrava le diverse operazioni sul campo.

Il film dell'ISRE, dando la parola al protagonista della mostra, ormai novantaquattrenne, presentava al pubblico le vicende di una vita straordinaria e in particolare quelle che accompagnarono il suo lavoro nell'isola, offrendo in questo modo un impagabile supplemento informativo, emotivamente connotato, alle immagini esposte²⁵.

IV. LA CASA MUSEO GRAZIA DELEDDA

Dal 1983, nella casa della seconda metà dell'Ottocento che fu del padre di Grazia Deledda è ospitato il museo dedicato alla scrittrice insignita del premio Nobel 1926 per la letteratura. Situato a Santu Predu, storico quartiere di Nuoro, è amministrato dall'ISRE.

Deledda abitò in questa casa fino alle sue nozze con Palmiro Madesani, celebrate l'11 gennaio del 1900. Dopo alcuni mesi trascorsi a Cagliari, si stabilì definitivamente a Roma, dove visse fino alla sua scomparsa (1936). Più di metà della sua vita si svolse pertanto nella capitale; le sue visite estive a Nuoro cessarono definitivamente nel 1913, con la vendita della casa che, acquistata dal Comune di Nuoro negli anni Sessanta, venne ceduta all'ISRE a un prezzo simbolico affinché diventasse sede di un museo dedicato alla scrittrice.

Quando si cominciò a operare concretamente per l'allestimento del museo nella casa c'era un solo documento inerente alla Deledda: la lapide commemorativa apposta sulla facciata. Fu nelle case romane, di via di Porto Maurizio prima e di via Valnerina dopo, che vennero a depositarsi oggetti e documenti della scrittrice. Per la realizzazione del progetto museale del 1983 fu pertanto fondamentale la donazione che l'ISRE ricevette dalla famiglia Madesani tra il 1979 e il 1981.

Da Roma arrivò a Nuoro una quantità di plichi contenenti documenti, effetti personali, manoscritti (*Cosima* e *Annalena Bilsini*, più numerose novelle), riviste, fotografie, moltissimi ritagli di giornali (1300 circa) attinenti alla Deledda. La scrittrice aveva sicuramente conservato di persona alcuni di questi documenti; tuttavia, fu merito soprattutto del figlio Franz avere conservato negli anni successivi alla morte della madre anche materiali così effimeri quali i ritagli dei giornali. Sua moglie Fernanda fu poi colei che materialmente donò i materiali al museo, essendo Franz scomparso ormai da qualche anno.

Dei ritagli di giornale, un numero sorprendente, più di duecento, riguardava il cinema e la Deledda.

Tra i documenti attinenti al cinema non si possono non ricordare i biglietti di Eleonora Duse, scritti a matita, relativi alla sceneggiatura di *Cenere* (1916) di Febo Mari, l'unico film interpretato dalla Duse, e due lettere tra la diva e la scrittrice che, al di là dell'atteggiamento diffidente, se non ostile, della Deledda nei confronti del cinema, rivelavano come tra queste due straordinarie personalità corressero profonda ammirazione e reciproca stima²⁶.

²⁵ Piquereddu, 2019.

²⁶ La storia della produzione di *Cenere*, compresi i rapporti tra Grazia Deledda ed Eleonora Duse, è ampiamente ricostruita in: Cara, 1984.



Fig. 4 – Copertina del libretto del film “La Grazia” (1929) di Aldo De Benedetti (archivio ISRE).

E ancora, la donazione comprendeva il libretto di presentazione de *La Grazia* (fig. 4) di Aldo De Benedetti, altro film muto, del 1929, tratto dalla novella de-leddiana *Di notte*. Il libretto reca le illustrazioni di Melkiorre Melis, importante artista sardo che fu anche lo scenografo del film e della versione teatrale che lo aveva preceduto²⁷. Diversamente da *Cenere*, *La Grazia* ebbe molta fortuna e fu da subito accolto molto positivamente dalla critica e dal pubblico.

La produzione cinematografica tratta da opere della Deledda riprese nel secondo dopoguerra con *Le vie del peccato* (1946) di Giorgio Pastina, basato sulla novella *Dramma* (1916), cui fanno seguito *L'edera* (1950) di Augusto Genina, dal romanzo omonimo, *Amore rosso* (1952) di Aldo Vergano, dal romanzo *Mariana Sirca*, e *Proibito* (1954) di Mario Monicelli, ispirato, ma molto alla lontana, al romanzo breve *La madre* (1920)²⁸.

Nel museo sono conservate la locandina del film *L'edera*, disegnata da Franco Gentilini, e alcune immagini fotografiche della protagonista femminile, l'attrice messicana Columba Domínguez, tra cui quelle della visita alla casa romana di Grazia Deledda accolta dal figlio della scrittrice Franz e da sua moglie Fernanda. L'attrice viene ripresa mentre osserva il diploma del Nobel e una copia del romanzo *L'edera*. Del film, finalmente girato in Sardegna, la Casa museo possiede anche diverse foto di scena realizzate a Nuoro, Oliena, Fonni. Queste fotografie furono donate nei primi anni Novanta dagli eredi di Dario Cecchi, scenografo del film (il padre, il celebre critico letterario Emilio Cecchi, amico della scrittrice, fu uno degli ideatori del film). Numerose altre immagini, pure documentate nel museo, apparvero sui rotocalchi, che diedero grande risonanza all'avvio delle riprese e all'arrivo in Italia e nell'isola della giovane diva messicana.

Nell'allestimento museale della Casa Deledda, curato da chi scrive nel 2006, il patrimonio documentale relativo al cinema di cui s'è fatto cenno sopra è presente in maniera significativa e con una specifica funzione espositiva e comunicativa²⁹. Infatti, oltre alle brevi sequenze cinematografiche del dicembre del 1927, realizzate durante il viaggio di Grazia Deledda a Stoccolma per partecipare alla cerimonia del Nobel, ad alcune riprese cinematografiche è affidato il compito di accompagnare il salto spazio-temporale che si compie nel percorso espositivo quando, dopo le prime sale della casa dedicate al contesto sociale e culturale nuorese, si dà conto della vita della scrittrice a Roma, la meta sempre sognata, dove, ricordiamo, si stabilì pochi mesi dopo le nozze: la sala del suo studio romano, che si apre dietro una grande porta a libro su cui sono riportati brani della scrittrice sui luoghi a lei più cari (viale del Policlinico, Villa Torlonia, i quartieri Salario e Nomentano) include infatti una finestra/monitor nella quale scorrono filmati degli anni Venti e Trenta del Novecento; una finestra che grazie a queste immagini consente di affacciarsi sulla Roma che la scrittrice conobbe e frequentò. Ulteriori sequenze allargano ancora di più lo sguardo su altri luoghi non sardi cari alla Deledda, come quelli del filmato del 1928 che documenta l'attribuzione della cittadinanza onoraria alla scrittrice da parte del Comune di Cervia.

²⁷ Su questo eclettico artista, pittore, ceramista scenografo, illustratore, architetto di interni, cfr. Cuccu, 2004.

²⁸ Sulle ragioni del ritorno sugli schermi delle opere della scrittrice nuorese nel secondo dopoguerra: Olla, 2000.

²⁹ Cfr. Piquereddu, 2006b.

Ma un altro spazio dedicato al cinema precede la sala dello studio romano. Si tratta di un ambiente di passaggio, di modeste dimensioni, che il progetto d'allestimento aveva destinato alla proiezione di alcuni dei film precedentemente citati. Attraverso queste sequenze riprodotte a tutta parete, senza schermi o monitor, si intendeva far vivere al visitatore l'esperienza di un'immersione visiva e sonora nel mondo deleddiano, o meglio nella rappresentazione che dal 1916 agli anni Settanta del Novecento ne diede il cinema.

E, ancora, la corte, parte integrante della Casa museo, sotto gli antichi e maestosi lecci, ha ospitato nel tempo numerose iniziative di carattere cinematografico legate all'opera deleddiana. Per tutte, in occasione dell'inaugurazione del museo (25 luglio 2006) la lettura di *Cenere* a cura di Chiara Muti, con la contestuale proiezione del film interpretato da Eleonora Duse.

Nel 1991 la Casa museo accolse le riprese della docu-fiction *The Fires Within: Grazia Deledda 1871-1936* di Antonella Ibba, regista e produttrice di origine sarda naturalizzata inglese. Destinato al pubblico d'Oltremarina quale introduzione alla vicenda umana e letteraria della scrittrice, questo lavoro, prodotto da Channel Four, Regione Sardegna e Istituto Etnografico, si rivelò un ottimo veicolo di promozione internazionale dell'autrice sarda e dello stesso museo.

Nell'ultimo trentennio le produzioni in pellicola e in digitale riguardanti Grazia Deledda, conseguenti a un processo di generale rivalutazione della sua opera, all'intensificarsi degli studi sulla sua fortuna letteraria – più spesso osteggiata che gradita – e sulla singolarità della sua vicenda personale, si sono moltiplicate e menzionarle tutte esulerebbe dalle finalità di questo scritto.

Pare tuttavia utile ricordare, per l'impegno produttivo diretto dell'ISRE e per la presenza pervasiva della Casa museo, il documentario di Cecilia Mangini, ultimo lavoro della grande documentarista e fotografa, e Paolo Pisanelli: *Grazia Deledda, la rivoluzionaria* (2021). Le sale del museo, le foto, i libri, i manoscritti ivi conservati costituiscono il filo conduttore del racconto dell'ultranovantenne regista-fotografa che, ospitata dall'ISRE nel 2017 con una sua mostra fotografica, in visita alla Casa museo, rimase affascinata dal percorso umano e artistico e dalla modernità "rivoluzionaria" della scrittrice nuorese.

V. LA CINETECA

L'ultraquarantennale attività dell'ISRE per la produzione e promozione del cinema etnoantropologico, associata a interventi non sporadici anche in ambito didattico e formativo, ha determinato quasi naturalmente la costituzione di un notevole archivio audiovisivo.

La sua dotazione comprende:

- i film prodotti direttamente dall'ISRE e quelli coprodotti;
- i film finanziati attraverso il concorso AViSa, sia documentari che di finzione;
- le riprese effettuate dal proprio personale quale ordinaria attività di documentazione e ricerca attinenti alle più varie manifestazioni della cultura popolare della Sardegna: mestieri tradizionali, pratiche agricole e pastorali, tessitura, patrimonio poetico, musicale e coreutico, artigianato tessile e sartoriale, alimentazione;
- la documentazione relativa a convegni, tavole rotonde, laboratori, dibattiti, concerti realizzati dall'Ente su temi di interesse statutario;

Complessivamente le sezioni sopra elencate costituiscono un unicum documentale di oltre 200 ore di riprese.

- I materiali prodotti nell'ambito di progetti di ricerca finanziati dall'ISRE.

A titolo d'esempio, tra i materiali di più antica data si ricordano le pellicole 16mm e i videonastri in bobine da un pollice della storica indagine *Modelli di comunicazione verbale, musicale e gestuale-visiva in Sardegna, 1975-1978*, condotta da Pietro Sassu, Fiorenzo Serra (fig. 5) e Leonardo Sole.

Afferiscono a quest'ambito anche i materiali derivanti dal progetto di ricerca *Film di famiglia in Sardegna*, realizzato in collaborazione con le Università di Sassari e Cagliari e la Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale dei Film di Famiglia di Bologna tra il 2011 e il 2013. La ricerca, coordinata dalla professoressa Lucia Cardone dell'Università di Sassari, riguardò tutta la Sardegna. Nelle sedi dell'ISRE, in diverse biblioteche, istituti universitari, associazioni culturali furono attivati i centri di raccolta delle pellicole. I film conferiti (prevalentemente in 8mm, Super8, 16mm), furono inviati alla Fondazione Home Movies per la loro digitalizzazione e di seguito restituiti ai proprietari insieme a una copia in DVD degli stessi. L'Istituto, oltre ai DVD, acquisì anche molti originali, in quanto ritenuto il luogo migliore per la loro conservazione nel lungo periodo. Venne così a formarsi un fondo di oltre cento film amatoriali, girati prevalentemente negli anni Cinquanta e Sessanta, che si rivelarono preziose testimonianze su pratiche e stili di vita delle famiglie sarde in un periodo cruciale di trasformazione economica e sociale dell'isola.

Tra le produzioni più recenti si possono citare i filmati in digitale del progetto, tuttora in corso, *Modas: tutela e promozione della pratica del Canto a Tenore nel rispetto delle sue espressioni locali*, avviato nel 2022 grazie alla collaborazione tra l'ISRE e le Associazioni Tenores Sardegna, Boches a Tenore e CAMPOS, con la direzione tecnico-scientifica di Diego Pani, referente dell'ISRE, e il coordinamento della Rete del Canto a Tenore di Sebastiano Pilosu. Il progetto mira alla salvaguardia e alla valorizzazione del canto a tenore – iscritto dal 2008 nella lista del Patrimonio culturale immateriale Unesco – attraverso una capillare azione di studio e documentazione condotta nei paesi (circa cento, prevalentemente della Sardegna centrale) nei quali questa pratica poetico-musicale è esercitata. L'iniziativa coinvolge attivamente le diverse comunità, delle quali documenta e tutela le specifiche modalità espressive del canto (*modas*). I materiali video, audio (è attivo anche un podcast), fotografici e testuali che provengono da questo progetto sono immediatamente accessibili a tutti attraverso il sito dedicato: un esempio virtuoso di archivio multimediale contemporaneo³⁰.

La maggior parte dei titoli della cineteca dell'Ente provengono tuttavia dalle rassegne e dal SIEFF. Infatti, a parte le prime edizioni degli anni Ottanta, caratterizzate da film in pellicola che andavano obbligatoriamente restituiti ai produttori o ai distributori, a mano a mano che le produzioni video divennero preponderanti fu possibile acquisirne copia. Al riguardo, particolarmente utile si rivelò, a partire dal 1992, l'introduzione nel regolamento delle rassegne della clausola che i film inviati per la selezione (in videocassette e, dalla fine degli anni Novanta, in DVD) non sarebbero stati restituiti ma annessi gratuitamente agli archivi dell'Ente per le finalità istituzionali di studio e ricerca. Grazie anche

³⁰ Sul progetto Modas si veda il sito: <https://a-tenore.org/index.html> (ultima consultazione 20 dicembre 2025).



Fig. 5 – Antonio Marazzi, Pietro Sassu e Fiorenzo Serra nel 1998, ph. V. Piras (archivio ISRE).

al superamento della formula monotematica, da quell'anno all'Istituto pervennero per la selezione dai 300 ai 400 film; pertanto lo sviluppo dell'archivio fu piuttosto rapido. Al di là della sua consistenza, ormai pari a 4000 titoli in vari formati, la sua rilevanza deriva dal fatto che, salvo eccezioni, raccoglie lavori d'interesse dell'etnologia e dell'antropologia, relativi dunque a un ambito specializzato, ancorché difficilmente circoscrivibile. I materiali su supporto analogico sono oggetto di un intervento di riversamento in digitale, tuttora in corso, e sono visionabili nelle postazioni informatiche della biblioteca dell'Ente; in numero significativo sono reperibili attraverso la consultazione dell'OPAC del polo regionale SBN Sardegna, cui l'ISRE afferisce. Mentre 60 titoli sono accessibili attraverso la piattaforma Vimeo.

Purtroppo, non è possibile in questo scritto dedicare l'attenzione che meriterebbe alla biblioteca dell'ISRE, specializzata nelle discipline demo-etno-antropologiche e in studi visuali, museologia, letteratura e storia della Sardegna. Lo stesso rammarico vale per la fototeca, dotata di oltre 40.000 immagini risalenti prevalentemente al periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta del Novecento.

Il patrimonio di immagini dell'Ente, i materiali audio e l'intero comparto documentale e librario di interesse storico e archivistico sono in fase di digitalizzazione nell'ambito del progetto PNRR Digital Library finanziato dall'assessorato della Cultura della Regione Sardegna che dovrebbe concludersi nel 2026.

Come accennato nella breve ricostruzione della sua storia di produttore, l'Istituto Etnografico e i suoi musei hanno vissuto direttamente la trasformazione

tecnologica del cinema e dell'audiovisivo. Negli uffici che ospitano gli studi di montaggio, ormai quasi esclusivamente in digitale, e le raccolte dei materiali cinematografici e video è possibile vedere le diverse apparecchiature utilizzate dall'Istituto dai primi anni della sua attività: le moviole 16 e 35mm, la cinepresa Arriflex 16R acquistata attorno nel 1992; vari registratori audio a bobine (Nagra IV-S, insieme al suo modello mini SN, Revox da studio, Uher, Sony); per quanto attiene alle riprese video vengono conservate una telecamera Sony DXC 3000 con sensori CCD, della fine degli anni Ottanta, che andava collegata a un videoregistratore U-matic, pure conservato, e le apparecchiature relative ai vari formati che con ritmo crescente hanno accompagnato l'evoluzione del settore: Betacam, DV, HDV, Full HD, 4K.

VI. RESTAURO DI PELLICOLE E VIDEO

Nell'ambito della sua attività volta alla conservazione, valorizzazione e accessibilità del patrimonio audiovisivo, l'Istituto ha promosso anche interventi di restauro di lavori in pellicola e in video analogico.

In particolare, nel 2010, l'ISRE, accogliendo la proposta del professor Francesco De Melis, etnomusicologo dell'Università La Sapienza di Roma, ha finanziato il restauro dei lavori cinematografici in 16mm e il video da un pollice di Diego Carpitella riguardanti la Sardegna. Si trattava delle pellicole di *Cinesica 2 – Barbagia* (1974) e di *Is launeddas* (1989) e del video *Cantigos a boche e chiterra*, cinque esempi dai Muttos al Canto in Re, per la regia dello stesso De Melis, realizzato nell'ambito della collana "MIV – Musica e Identità Video" diretta da Carpitella. Dalle operazioni di risanamento e restauro delle suddette opere di un pioniere del cinema etnoantropologico in Italia, effettuate sotto la supervisione e con l'apporto diretto di De Melis, sono stati prodotti, con risultati egregi, dei Master in Beta digitale, con relative copie in formati facilmente fruibili in cinetecca. L'iniziativa fu avviata in occasione del ventennale della scomparsa di Diego Carpitella e i film restaurati vennero presentati da De Melis nel corso del SIEFF 2012. Qualche anno dopo (2019) Francesco De Melis curò, sempre su incarico dell'ISRE, il restauro chimico-digitale del documentario *La punidura* di Luigi Di Gianni, girato in Sardegna nel 1959.

Un altro restauro, grazie all'impegno di Ignazio Figus, ha recentemente (2024) riguardato le pellicole 16mm e i nastri audio di *Tempus de Baristas*, il film di MacDougall di cui s'è detto. Curato da L'Immagine ritrovata - Cinetecca di Bologna su richiesta dell'Istituto, ha prodotto un eccellente lavoro in digitale 4K.

VII. NOTA CONCLUSIVA

Quella del rapporto dell'ISRE e dei suoi musei con l'universo delle immagini in movimento, che si è cercato di delineare, è una storia che dura da almeno sessant'anni e che pare destinata a continuare a lungo. Questo è perlomeno l'auspicio di chi, attraverso questa relazione, in questo lungo dialogo tra l'attività museale e quella audiovisuale ha trovato un impagabile contributo nel percorso di definizione e sviluppo delle modalità di adempimento della missione istituzionale dell'Istituto.

Se da un lato i musei dell'ISRE, almeno nei primi anni della loro operatività, hanno offerto all'attività audiovisuale settori tematici su cui incentrare l'attenzione, dall'altro lato, il lavoro audiovisuale, specialmente dopo l'indirizzo e il significato che esso ha assunto per l'Istituto a partire dagli anni Novanta, ha contribuito a dare voce alle collezioni, connettendo i curatori museali e i visitatori al mondo invisibile che stava o sta dietro i singoli oggetti.

Infine, ricordando le vicende di singoli uomini e donne, le attività, le tecniche, le consuetudini praticate nelle innumerevoli società, da quelle più vicine a quelle lontanissime nello spazio o nel tempo, che attraverso i film hanno popolato l'auditorium del Museo etnografico, non si può non pensare all'influenza che la rappresentazione di queste società ha determinato sul modo di intendere il lavoro di studio e di ricerca etnoantropologica dell'Istituto; ciò soprattutto nel senso di un orientamento tendente a evidenziare le consonanze e le coincidenze culturali piuttosto che le differenze e le opposizioni. Un orientamento che, nella stagione di cui si è dato conto, è stato reso possibile grazie all'unità di intenti e all'interrelazione virtuosa delle varie articolazioni di governo e indirizzo dell'Ente con la sua struttura operativa.

Tavola delle sigle

AICS: Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica

AViSa: Antropologia Visuale in Sardegna

CCD: Charge-Coupled Device

DV: Digital Video

DVD: Digital Versatile Disc

HD: High Definition

HDV: High Definition Video

INP: Institut National du Patrimoine (ministero della Cultura tunisino)

ISRE: Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna

IUAES: International Union of Anthropological and Ethnological Sciences

IWF: Institut für den Wissenschaftlichen Film

MIV: Musica e Identità Video

OPAC: On-line Public Access Catalog

PNRR: Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza

SBN: Sistema Bibliotecario Nazionale

SIEFF: Sardinia International Ethnographic Film Festival

Unesco: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Riferimenti bibliografici

- Aa. Vv. 1984.** *Il mondo alla rovescia ovvero la trasgressione controllata: immagini dei carnevali e di altre devianze ritualizzate nelle culture tradizionali.* Catalogo della 2ª Rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi, ISRE, Nuoro.
- Aa. Vv. 1986.** *Le nozze: rituali di matrimonio nelle società tradizionali.* Catalogo della 3ª Rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi, ISRE, Nuoro.
- Aa. Vv. 1988.** *Donne e lavoro nelle società tradizionali.* Catalogo della 4ª Rassegna internazionale di documenti cinematografici e televisivi, ISRE, Nuoro.
- Campanelli, Riccardo. 2018.** *Il cinema di Antonio Simon Mossa*, in Antonello Nasone (a cura di), *Antonio Simon Mossa a Nuoro. L'architettura, il cinema, la politica*, Atti del convegno (Nuoro, 2017), ISRE, Nuoro.
- Cara, Antonio. 1984.** *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, ISRE, Nuoro.
- Carpitella, Diego. 1982.** *Immagine critica del pastore*, in Anna De Martino, Paolo Piquerdu (a cura di), *Il pastore e la sua immagine. Prima rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi*, ISRE, Nuoro 1982.
- Cuccu, Antonello. 2004.** *Melkiorre Melis*, Ilisso, Nuoro.
- De Martino Anna, Piquerdu Paolo (a cura di). 1982.** *Il pastore e la sua immagine. 1ª Rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi*, Catalogo, ISRE, Nuoro.
- Figus, Ignazio (a cura di). 2023.** *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, ISRE, Nuoro.
- Floris, Antioco (a cura di). 2001.** *Nuovo cinema in Sardegna*, AIPSA, Cagliari.
- Ligas, Simone. 2018.** *L'Archivio riscoperto di Simon Mossa*, in Antonello Nasone (a cura di), *Antonio Simon Mossa a Nuoro. L'architettura, il cinema, la politica*, Atti del convegno (Nuoro, 2017), ISRE, Nuoro.
- Lilliu, Giovanni. 1987.** *Per una rappresentazione dinamica della cultura popolare sarda*, in Paolo Piquerdu (a cura di), *Il Museo Etnografico di Nuoro*, Banco di Sardegna, Sassari 1987
- MacDougall, David. 1998.** *Transcultural Cinema*, University Press, Princeton; trad. it. *Cinema Transculturale*. 2015. ISRE, Nuoro.
- MacDougall, David. 2006.** *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, Princeton.
- MacDougall, David. 2019.** *The Looking Machine. Essays on Cinema Anthropology and Documentary Filmmaking*, Manchester University Press, Manchester.
- MacDougall, David. 2022.** *The Art of the Observer. A Personal View of Documentary*, Manchester University Press, Manchester.
- Olla, Gianni. 1997.** *Fiorenzo Serra, regista*. Cuec, Cagliari.
- Olla, Gianni. 2000.** *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, AIPSA, Cagliari.
- Olla, Gianni. 2008.** *Dai Lumière a Sonetàula*, AIPSA, Cagliari.

Omasta Michael, Mayr Brigitte, Seeber Ursula (a cura di). 2010. *Wolf Suschitzky Films*, Synema, Wien.

PiquerEDDU, Paolo (a cura di). 1982. *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, Atti del convegno (Nuoro 1977), ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo (a cura di). 1987. *Il Museo Etnografico di Nuoro*, Banco di Sardegna, Sassari.

PiquerEDDU, Paolo (a cura di). 2006a. *SIEFF - Sardinia International Ethnographic Film Festival*, catalogo/catalogue, ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo. 2006b. *Museo Deleddiano, Casa natale di Grazia Deledda, Guida breve*, ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo (a cura di). 2012. *SIEFF - Sardinia International Ethnographic Film Festival*, catalogo/catalogue, ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo. 2019. *Wolf Suschitzky & The Sardinian Project. Le fotografie della campagna antimalarica. Sardegna 1848 e 1950*, ISRE, Nuoro.

PiquerEDDU, Paolo. 2024. *L'ISRE e l'antropologia visuale*, in Ignazio Figus (a cura di), *La Sardegna nel cinema del reale. Il cinema dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico in 40 anni di produzione, formazione e promozione cinematografica*, ISRE, Nuoro 2024.

Serra, Fiorenzo. 1982. *La documentazione audiovisiva quale contributo alla ricerca etnografica in Sardegna: problemi di ieri, oggi e domani*, in Paolo PiquerEDDU (a cura di), *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, Atti del convegno (Nuoro 1977), ISRE, Nuoro 1982.

Simon Mossa, Antonio. 2020. *Praxis Und Kino – Prassi e Cinema*, edizione critica di Andrea Mariani, Centro Sperimentale di Cinematografia, Società Umanitaria - Cineteca Sarda, Rubbettino, Catanzaro.

Tosi, Virgilio. 1982. *Una memoria audiovisiva per il mondo pastorale*, in Anna De Martino, Paolo PiquerEDDU (a cura di), *Il pastore e la sua immagine. Prima rassegna internazionale di documentari cinematografici e televisivi*, ISRE, Nuoro 1982.

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.

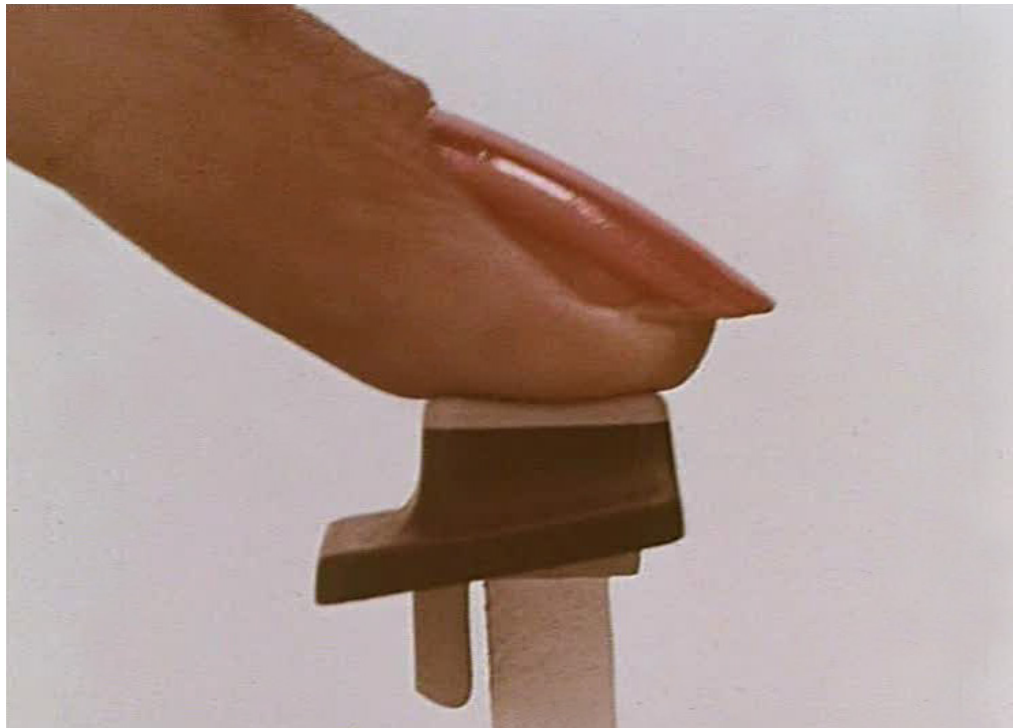


Fig. 1 – Olivetti.
Fotogramma da
“Macchina cerca forma” di
Massimo Magrì (1970).

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 - Eurosystem, 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 Frascà, 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).

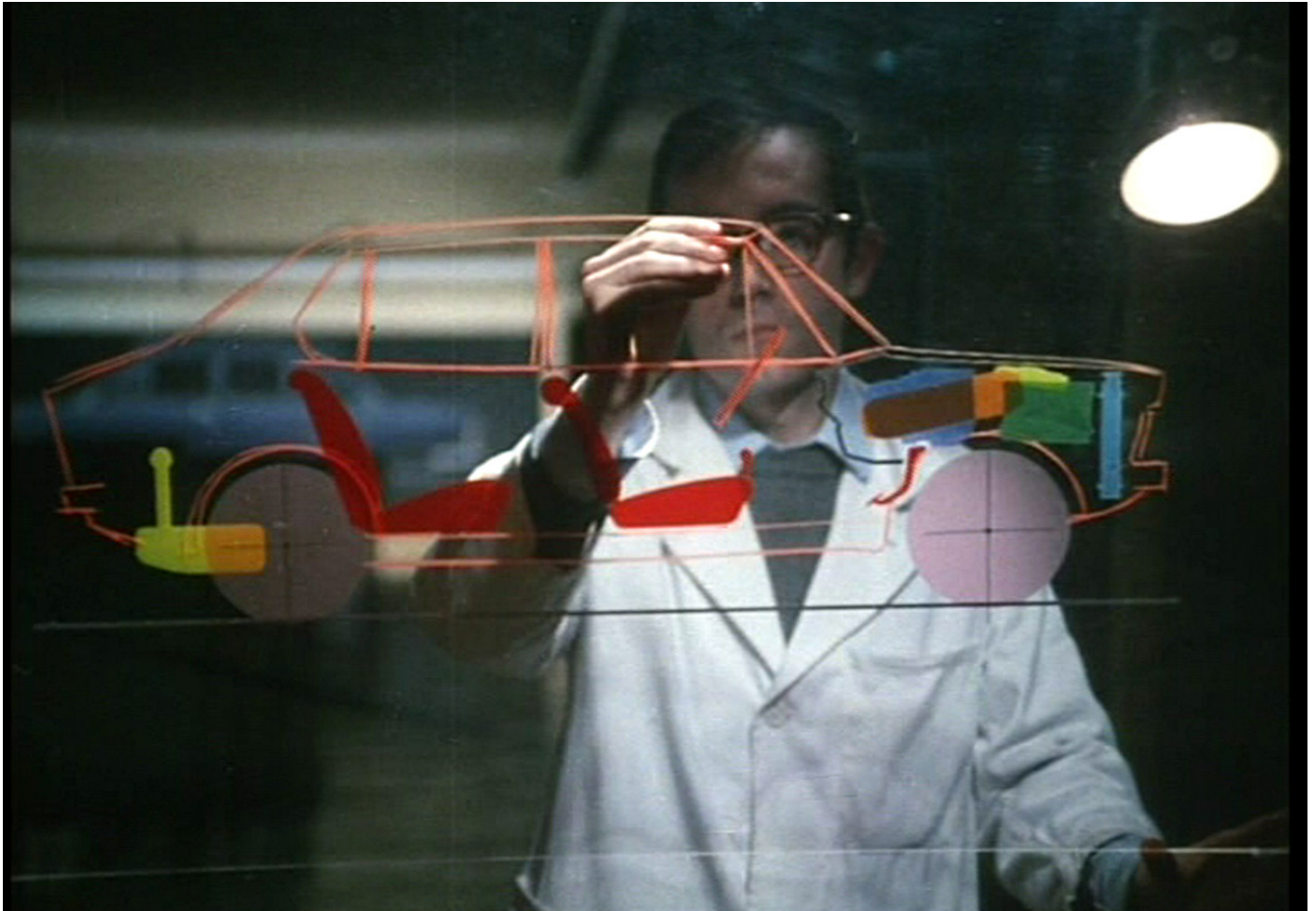


Fig. 5 – Fotogramma da
“Progetto 128” (1969)
di Valentino Orsini.

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.

FUORI CAMPO

ISTITUTI DI CREDITO E FINANZIAMENTI ALL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NAZIONALE (1953-1957)

(Cosimo Tassinari, Università eCampus)

CREDIT INSTITUTIONS AND THE ITALIAN FILM INDUSTRY FINANCING (1953–1957)

This paper reconstructs the role of credit institutions in financing the Italian film industry, highlighting the importance of private capital in the evolution and internationalization of the industry. By analyzing and comparing unpublished archival materials, the research focuses on the agreements implemented by ANICA after World War II, the agreement between Italian Film Export and the Banco di Santo Spirito and the various financing methods made available by credit institutions. The resulting framework highlights the importance of these financial activities in overcoming a period of crisis in the film industry, paving the way for the most successful period of Italian cinema.

KEYWORDS

Film industry; Economic history; Credit institutions; Financial activities; Production and distribution

DOI

10.54103/2532-2486/29606

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

I. INTRODUZIONE

La Alberini & Santoni, produttrice de *La presa di Roma* (1905) di Filoteo Alberini, fu rilevata nel 1906 da un gruppo di soci facenti capo al Banco di Roma (BdR). Cambiata la denominazione in Società Italiana Cines, la gestione fu affidata al barone Alberto Fassini Camossi, il quale – grazie ai capitali del BdR – risolle-
vò le sorti dell'azienda dopo la disastrosa gestione del primo direttore Adolfo Pouchain¹. L'intervento del BdR avvenne, inoltre, in concomitanza con la prima delle cicliche crisi dell'industria cinematografica nazionale avvenuta nel biennio 1908-1909, quando la speculazione finanziaria e la successiva recessione colpirono anche il comparto cinematografico².

Anche la più importante e fallimentare impresa di consorzio cinematografico nazionale, l'Unione Cinematografica Italiana (UCI) fondata nel 1919, vide la determinante partecipazione di molti degli istituti finanziari dell'epoca. Oltre, infatti, a riunire in un unico consorzio alcune delle maggiori case di produzione, a

¹ Redi, 2019.

² Tammaccaro, 2018.

eccezione della Lombardo Film e della Società Anonima Stefano Pittaluga, l'impresa coinvolse finanziariamente la Banca Commerciale Italiana (BCI), la Banca Italiana di Sconto (BIS) e successivamente il Credito Industriale di Venezia (CIV)³. Il rapporto tra istituti di credito e industria cinematografica nazionale risale, dunque, alla nascita stessa dello spettacolo cinematografico in Italia, inserendosi in una congiuntura storica contraddistinta da una crisi economica dell'industria, dall'invasione dei prodotti americani, dal successo di questi ultimi a discapito delle produzioni nazionali, dall'aumento dei costi delle produzioni, dalla ristrettezza del mercato interno e dall'assenza di una legislazione in grado di far ripartire l'industria⁴. Questi aspetti caratterizzeranno, con le dovute differenze, anche il secondo dopoguerra e in particolare la metà degli anni Cinquanta, periodo storico di riferimento del contributo.

Successivamente, l'avvento del regime fascista interromperà i rapporti tra banche e industria cinematografica. Da un lato, infatti, l'approvazione di una serie di regolamentazioni porterà a un maggiore intervento del finanziamento pubblico⁵, culminato con la creazione della Sezione Autonoma Credito Cinematografico (SACC) nel 1935. Dall'altro, la crisi economica degli anni Trenta comporterà una revisione complessiva del sistema bancario nazionale, sia tramite l'intervento dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale (IRI), sia, successivamente, con l'approvazione della Legge Bancaria del 1936⁶.

Finita la guerra, l'impostazione economica liberista dell'Italia repubblicana favorì il ritorno degli istituti di credito all'interno dell'industria cinematografica. In un primo momento, il ruolo di questi istituti fu quello di operatori finanziari alternativi al finanziamento pubblico concesso dalla SACC. Successivamente, la stipula degli accordi ANICA-MPEA⁷ riconobbe il ruolo delle banche nello sviluppo dell'industria, redistribuendo nei loro conti la metà dei fondi bloccati delle major americane. Gli istituti di credito divennero dunque il perno di un sistema finanziario in cui relazioni economiche complesse, interessi pubblici e privati, rapporti tra case di produzione e distribuzione favorirono la ripresa industriale portandola a imporsi sui mercati internazionali.

Il presente contributo intende, dunque, approfondire il ruolo giocato da questi istituti nel corso degli anni Cinquanta. Se, infatti, molte sono le ricerche che hanno approfondito gli aspetti economici della cinematografia nazionale, soffermandosi in particolare sul finanziamento pubblico⁸, sulle attività dell'ANICA e delle realtà a essa collegate⁹, sugli accordi di coproduzione¹⁰, sull'impatto dei capitali americani¹¹, pochi risultano gli studi che si siano interessati alle altre tipologie di finanziamento attive nell'industria cinematografica.

³ Manetti, 2011.

⁴ Brunetta, 2008

⁵ La prima forma di contributo pubblico ai produttori sulla base degli incassi lordi di un'opera fu prevista dalla Legge n. 918, *Disposizioni a favore della produzione cinematografica nazionale*, 18 giugno 1931.

⁶ Castronovo, 2021.

⁷ di Chio, 2022.

⁸ Nicoli, 2017.

⁹ Corsi, 2019.

¹⁰ Di Chiara; Noto, 2023.

¹¹ di Chio, 2021.

La ricerca si avvale di materiale inedito proveniente dagli archivi storici degli istituti di credito oggetto dello studio e in particolare dall'Archivio Storico di Unicredit (ASU), dove sono conservati i documenti del Banco di Roma e del Banco di Santo Spirito (BSS), nonché dall'Archivio Storico di Banca Intesa San Paolo (ASI), dove sono conservati i documenti della Banca Commerciale Italiana (BCI) e del Credito di Venezia e Rio de La Plata. Allo stato attuale della ricerca, non è stato possibile risalire agli archivi storici della Banca d'America e d'Italia (BAI) e di Italcasse, i quali permetterebbero una più approfondita descrizione di queste pratiche essendo stati i maggiori destinatari dei fondi bloccati delle major. A questo materiale si è aggiunto il raffronto con i documenti conservati presso la SACC, nonché presso l'Archivio Centrale dello Stato (ACS), depositari della memoria istituzionale del cinema italiano, delle case di produzione e delle opere prodotte. Infine, la ricerca si è avvalsa del materiale dell'Archivio Storico ANICA¹² conservato presso la Cineteca Lucana, spesso forniere di nuovi e proficui documenti per una ricostruzione delle dinamiche economiche interne all'industria. In primo luogo, l'analisi si concentrerà su una ricognizione degli istituti di credito coinvolti nel finanziamento cinematografico, soffermandosi in particolare sui rapporti intrattenuti con l'ANICA e con le realtà a essa collegate. L'obiettivo è quello di porre l'attenzione sugli accordi firmati e sul ruolo di questi istituti nel sostenere l'industria nazionale. L'ipotesi è che ANICA abbia cercato queste collaborazioni proprio nel momento di maggiore debolezza economica, quel biennio di attesa per una nuova legislazione che portò al fallimento molte ditte produttive e distributive.

Secondariamente, l'analisi si soffermerà sulla prima convenzione firmata da ANICA con il BSS. Prima, infatti, della redistribuzione dei fondi bloccati delle major nei conti degli istituti, ANICA firmò con il Banco una convenzione per regolare i rapporti economici tra Italian Film Export (IFE) e case di produzione italiane. È opinione di chi scrive che l'accordo da un lato servisse a facilitare le operazioni di distribuzione dei film italiani sul mercato americano, dall'altro fosse un tentativo per evitare le indagini avviate dalla Federal Trade Commission (FTC) dietro pressione dei distributori indipendenti americani. Nell'accordo ANICA-MPEA del 1954, infatti, i finanziamenti a favore dell'IFE furono ridotti fino quasi all'esaurimento, costringendo l'ANICA a interrompere la convenzione con il BSS e ottenendo però la redistribuzione dei fondi bloccati.

Infine, l'analisi intende offrire una descrizione dettagliata delle modalità di finanziamento messe a disposizione dai vari istituti di credito, focalizzandosi soprattutto sulle valutazioni degli organi interni ai vari istituti e sulle tipologie di prestiti concessi. Questi ultimi, infatti, permisero alle ditte richiedenti di ottenere finanziamenti su diverse attività – dall'esportazione ai rapporti con le major americane – potendo, inoltre, attivare modalità di erogazione dei prestiti vantaggiose, anche rispetto al finanziamento pubblico della SACC.

Obiettivo della ricerca è dunque quello di offrire una prima, seppur parziale, panoramica dei rapporti intercorsi tra istituti di credito e industria cinematografica, proponendo una lettura storica delle motivazioni alla base di questi rapporti, un approfondimento delle convenzioni stipulate dall'ANICA con particolare attenzione all'internazionalizzazione e una descrizione dettagliata delle operazioni e delle modalità di finanziamento offerte dalle banche coinvolte.

¹² Comand; Venturini, 2021.

La mia ipotesi è che la cinematografica nazionale riuscì a superare un momento di crisi – contraddistinto come nel primo dopoguerra dalla forte presenza dei film americani e dal loro successo, dall'aumento dei costi di produzione, dalla limitatezza del mercato cinematografico nazionale e dalla *vacatio legis* del 1955 – anche grazie all'attività finanziaria degli istituti di credito coinvolti nel finanziamento dell'industria.

II. RAPPORTI NEL SECONDO DOPOGUERRA

La rinascita economica e industriale della cinematografia italiana nel secondo dopoguerra è frutto della contemporanea presenza di più elementi: l'espansione dell'esercizio e dei biglietti venduti, l'aumento degli importi del finanziamento pubblico all'industria, l'internazionalizzazione del mercato sia tramite accordi di coproduzione sia tramite i rapporti con l'industria americana¹³. Tutti questi fenomeni, derivanti da una legislazione cinematografica che riprendeva molti degli elementi introdotti dal regime fascista, si basavano su un sistema complesso di relazioni economiche in cui differenti istituti di credito concorsero – parimenti alla SACC – allo sviluppo e al successo della cinematografia italiana nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta.

Dopo una pausa dovuta alla crisi economica degli anni Trenta e alle politiche autarchiche del regime, l'economia di stampo liberista o di «protezionismo liberale»¹⁴ affermatasi in Italia nell'immediato secondo dopoguerra favorì il ritorno delle banche nei meccanismi economici dell'industria cinematografica, comportando un ampliamento delle modalità di finanziamento perfezionatesi in una serie di accordi nei primi anni Cinquanta.

Nonostante, infatti, le azioni portate avanti prima dall'Office of War Information, successivamente dallo Psychological Warfare Branch e infine dalla MPAA¹⁵, la diplomazia americana non intervenne sui regolamenti valutari che dal 1946 imponevano di versare nei conti cinematografia – aperti presso la BAI – la quota produttore dei proventi di noleggio delle major americane¹⁶. Da un lato, infatti, l'industria americana non voleva finanziare una cinematografia concorrente¹⁷, dall'altro le regole imposte dai regolamenti per l'utilizzo dei fondi bloccati risultavano troppo stringenti. Solamente dal 1950, a seguito delle azioni portate avanti da Eitel Monaco, la situazione si sbloccò con la firma del primo accordo – nel luglio del 1951 – tra ANICA e MPEA, a cui ne seguirono altri cinque durante tutto il corso degli anni Cinquanta. Questi accordi regolarono l'importazione delle opere americane in Italia, nonché l'afflusso e l'utilizzo dei denari americani nell'industria nazionale. Fu in seguito al III accordo del settembre 1954 che ANICA firmò le convenzioni con alcuni dei maggiori istituti di credito coinvolti nel finanziamento

¹³ Corsi, 2001; Di Chiara, 2013; Nicoli, 2017; di Chio, 2022.

¹⁴ Amato, 1978: 19-20.

¹⁵ Brunetta, 2009.

¹⁶ di Chio, 2022, 2023.

¹⁷ Gli utilizzi cinematografici concessi erano: impiego negli stabilimenti e impianti in Italia, compartecipazione alla produzione di film italiani fino a un massimo dell'80%, lavorazioni per conto, acquisto dei diritti di sfruttamento all'estero di film italiani tramite il meccanismo del minimo garantito, affitto e costruzione di sale cinematografiche. Si veda di Chio, 2022.

alla produzione cinematografica, redistribuendo a questi la metà dei fondi bloccati delle major nei conti cinematografia presso la BAI.

Nell'ottobre del 1954, poco dopo la firma dell'accordo, si tenne infatti una riunione presso Italcasse a cui parteciparono Eitel Monaco (presidente ANICA), Costantino Tessarolo (presidente Italcasse), Antonio Marziale (imprenditore e componente del CdA della SOFINAC) e Attilio Camerini (amministratore delegato della SOFINAC). Inizialmente, la suddivisione dei proventi bloccati riguardò Italcasse, Banco di Napoli (BdN) e BdR, a cui andarono rispettivamente il 60%, il 20% e il restante 20% della metà dei fondi bloccati presso la BAI¹⁸. L'idea dell'ANICA fu quella di indirizzare i denari americani presso questi istituti, i quali avrebbero garantito finanziamenti alle ditte associate ANICA a condizioni di favore. Fu, infatti, sempre nella riunione presso Italcasse che vennero stabilite le modalità delle operazioni future tra industria cinematografica e istituti di credito.

Innanzitutto, la valutazione delle operazioni di sconto dei premi maturati dai produttori italiani, principale operazione finanziaria applicata dalla SACC, sarebbe stata effettuata dalle banche tenendo conto – al momento dell'esame della posizione del richiedente – anche di una parte dei premi maturandi per un periodo di 4/5 mesi dall'esame del fido. Tessarolo sottolineò come non sarebbe stato possibile andare oltre quel limite di tempo «per le note ragioni», probabilmente riconducibili alle tempistiche di rimborso dei premi e al ciclo di sfruttamento del film¹⁹, nonché ai diritti sugli stessi premi, prerogativa in grado della SACC.

Inoltre, vi furono trattative sui tassi d'interesse da applicare alle future operazioni, delineati infine secondo le seguenti percentuali:

1. Finanziamenti alla produzione	9,50% più 1/8 di commissione
2. Prefinanziamenti	8,50% più 1/8 di commissione
3. Smobilizzo premi	8,50% più 1/8 di commissione
4. Finanziamenti alle esportazioni	9,50% più 1/8 di commissione ²⁰

Ogni istituto avrebbe applicato un tasso d'interesse del 3% sui depositi effettuati dalla BAI, mentre per ogni nuova operazione, o modifica di fidi già in essere, l'istituto avrebbe riconosciuto una retrocessione dell'1% sui tassi sopra citati²¹. Così facendo, i tassi applicati dalle banche selezionate divennero tra i più bassi tra quelli offerti dai vari operatori finanziari attivi (*tab. 1*).

Infine, le delibere sulle operazioni da effettuare sarebbero rimaste a completa discrezione degli istituti, sulla base dei sistemi di accertamento e delle valutazioni che ciascuno avrebbe ritenuto opportuno svolgere.

Come si evince dalle lettere di accordo inviate alle banche, l'obiettivo dell'ANICA fu quello di trovare nuovi finanziatori dell'industria cinematografica, i quali avrebbero mantenuto tassi d'interesse bassi e offerto operazioni di finanziamento alternative a quelle della SACC. Nelle convenzioni, infatti, venne segnalato

¹⁸ ASA, F1299.

¹⁹ Nicoli, 2016: 170.

²⁰ ASA, F855.

²¹ ASA, F855.

Tab. 1 – Tassi d'interesse applicati dagli istituti bancari per il finanziamento cinematografico 1954 (comprensivi di commissioni bancarie, spese di banca, imposta sull'entrata e bolli). ASA, F792.

Istituti bancari	Tassi d'interesse
Banca Popolare di Roma	15%
Banca Romana	15%
Banca Popolare di Novara	11,65%
Banca Nazionale dell'Agricoltura	11,10%
Banca Commerciale Italiana	10,30%
Banco di Santo Spirito	10,30%
Banca Nazionale del Lavoro (SACC)	10,07% su Fondo Ordinario 5,15% su Fondo Speciale
Banco di Napoli	9,82%
Italcasse	9,75%
Banco di Roma	9,15%
Cassa di Risparmio di Roma	8,22%

che l'importo destinato a ogni singolo istituto²² poteva essere variato sulla base dei finanziamenti che le banche avrebbero concesso all'industria, minacciando inoltre di bloccare i fondi se queste non avessero siglato nuove operazioni con i soci ANICA²³. Se, da un lato, l'operazione ebbe il merito di rendere disponibili nuove modalità di finanziamento a chi ne avesse fatto richiesta, dall'altro l'applicazione delle stesse trovò un ostacolo nel clima di sfiducia che nel 1955 portò al forte ridimensionamento della produzione in attesa delle nuove disposizioni legislative²⁴.

Tra le banche selezionate, fu il BdR a segnalare all'ANICA come dal dicembre 1954 – primo versamento effettuato dalla BAI in ottemperanza dell'accordo ANICA-MPEA²⁵ – solamente un'operazione poteva essere considerata parte dell'accordo, relativa a un prestito di 180 milioni di lire alla Onda-Telefilm. Le operazioni di credito ordinarie precedenti all'accordo, invece, ammontavano a circa 2 miliardi e 400 milioni di lire, con un impatto stimato sul settore per l'anno 1954 di oltre 23 miliardi di lire²⁶. Sulla base di queste cifre, il BdR ritenne opportuno chiedere che venissero aumentate le risorse depositate dalla BAI presso di loro, scontrandosi però – come detto – col desiderio di ANICA di modificare la percentuale destinata a ogni istituto unicamente sulla base delle nuove operazioni effettuate. Inoltre, la percentuale media dei fondi sui conti bloccati delle

²² Il 20% destinato a BdN e BdR venne calcolato dall'ANICA in circa 2 miliardi di lire all'anno.

²³ ASA, F792.

²⁴ Nel periodo storico preso in esame, i numeri sono: 1953: 151; 1954: 215; 1955: 165; 1956: 99; 1957: 139 (Bernardi, 2004).

²⁵ Per il trimestre settembre-dicembre 1954, primo versamento nei nuovi conti di Italcasse, BdR e BdN, le cifre furono: 1.082.600.000 di lire a Italcasse, 211.400.000 rispettivamente a BdR e BdN. ASA, F1299.

²⁶ ASA, F1299.

major risultò «nettamente inferiore a quanto legittimamente poteva attendersi»²⁷, per cui era al momento impossibile provvedere a ulteriori versamenti. Con l'aumento delle entrate nei fondi bloccati, ripresero anche i versamenti agli istituti di credito, aumentati di numero nel corso del 1955. Se, infatti, inizialmente la scelta di redistribuire i fondi bloccati unicamente a Italcasse, BdR e BdN fu dovuta alla diffusione degli stessi istituti su tutto il territorio nazionale²⁸, successivamente l'ANICA ampliò la struttura coinvolgendo altre banche già attive nel finanziamento all'industria come la Banca Nazionale dell'Agricoltura, la Banca di Credito e Risparmio, il Credito di Venezia e Rio de La Plata e – soprattutto – il BSS, con il quale aveva già firmato un'intesa nel 1953 tramite l'IFE.

III. BANCO DI SANTO SPIRITO E ITALIAN FILM EXPORT

Nata a seguito del primo accordo ANICA-MPEA del 1951, l'IFE avrebbe dovuto promuovere il cinema italiano negli Stati Uniti ma, nella pratica, operò come casa di distribuzione nel tentativo di sfruttare il mercato cinematografico americano. L'operazione prevedeva che il 12,5% della quota produttore dei proventi non bloccati in Italia finanziasse l'IFE, la quale emetteva buoni rimborsabili A e B, rispettivamente a lunga e breve scadenza. Nei fatti, solamente i buoni B dovevano effettivamente essere rimborsati²⁹, mentre la restante quota rimaneva nelle casse dell'IFE per le varie attività sul suolo americano.

Nei tre anni di applicazione del finanziamento, esauritosi come detto con il terzo accordo ANICA-MPEA del settembre 1954 dietro le forti pressioni esercitate dai distributori indipendenti americani, l'IFE ottenne 2 miliardi e 400 milioni di lire, di cui soltanto 800 milioni rimborsabili alla MPEA, per un totale di 1 miliardo e 600 milioni di finanziamenti a fondo perduto. In prima istanza, l'IFE utilizzò circa 500 mila dollari per la creazione di uno stabilimento di doppiaggio a New York – rilevando le agenzie della Lux³⁰ – e per fondare la IFE Releasing Corp., società per l'organizzazione e distribuzione dei film sul mercato americano³¹. Oltre a questo, la somma restante venne utilizzata per anticipare alle società italiane che stipulavano accordi di distribuzione con la IFE Releasing Corp. o con altre case di distribuzione americane l'importo utile per i diritti di sfruttamento del film sul mercato americano.

Come si evince dalla lettera di accordo inviata dalla IFE al BSS in data 31 luglio 1953, l'operazione aveva un duplice scopo: facilitare le operazioni di rimborso delle anticipazioni concesse dall'IFE e parallelamente «evitare indagini di carattere patrimoniale»³². Il riferimento era alla denuncia presentata alla Federal Trade Commission (FTC) da parte della Independent Motion Pictures Distribution (IMPD), l'associazione dei distributori indipendenti americana. L'accusa all'IFE

²⁷ ASA, F1299.

²⁸ Si veda ASA, F855.

²⁹ Secondo un complicato meccanismo per cui per ogni rimborso dei buoni B, le major avrebbero dovuto restituire un buono A del valore 8 volte superiore al B rimborsato.

³⁰ Quaglietti, 1980.

³¹ ASA, F1197.

³² ASA, F1197.

era di aver creato un monopolio nella distribuzione dei film italiani negli Stati Uniti, escludendo dal mercato altre ditte di distribuzione³³.

Conseguentemente, il CdA dell'IFE decise di affidare tutta la movimentazione economica relativa alle anticipazioni per lo sfruttamento nel mercato americano al BSS, sulla base di una serie di norme:

1. L'IFE effettua un esame preliminare sui singoli film, stima gli incassi realizzabili e sulla base di questa previsione fissa la cifra che può essere anticipata al produttore.
2. Il produttore affida all'IFE – irrevocabilmente – il mandato di sfruttamento del film e dell'incasso, garantendone la nazionalità italiana, l'ottenimento del visto censura e l'iscrizione nel Pubblico Registro Cinematografico (PRC) di una prima ipoteca sui proventi dei Paesi oggetto della cessione o – se già concessa alla SACC – una seconda ipoteca.
3. L'IFE propone l'operazione al BSS, il quale autonomamente compie la propria istruttoria e concorda con il richiedente le garanzie, ferma restando l'iscrizione sul PRC dei diritti di I grado sui proventi dei Paesi oggetto della cessione o di II grado se già ceduti i primi alla SACC.
4. Dopo l'accettazione da parte del BSS, l'IFE versa la metà dell'importo concesso, a garanzia dell'operazione concordata. Con questa modalità, l'IFE si impegna a effettuare operazioni per un totale di 500 milioni di lire e – conseguentemente – il BSS a erogare prestiti per un importo di 1 miliardo di lire.
5. Le anticipazioni vengono effettuate a 12 mesi con un eventuale rinnovo a 18 mesi.
6. In caso di insoluti, la sofferenza sarà divisa equamente tra IFE e BSS.
7. Il conto corrente dell'IFE presso il BSS sarà regolato al tasso del 4,75%, mentre le operazioni saranno effettuate con un tasso d'interesse del 9,5% netto.
8. Tutto il movimento in dollari e in altre valute pregiate inerente il film, nonché il movimento in divisa dell'IFE, saranno accentrati sul BSS³⁴.

Nel luglio del 1953, il CdA del BSS autorizzò il fido globale da 1 miliardo di lire imponendo però come tasso d'interesse per le operazioni il 10%, confermando in toto il restante impianto sopra esposto³⁵ (*fig. 1*).

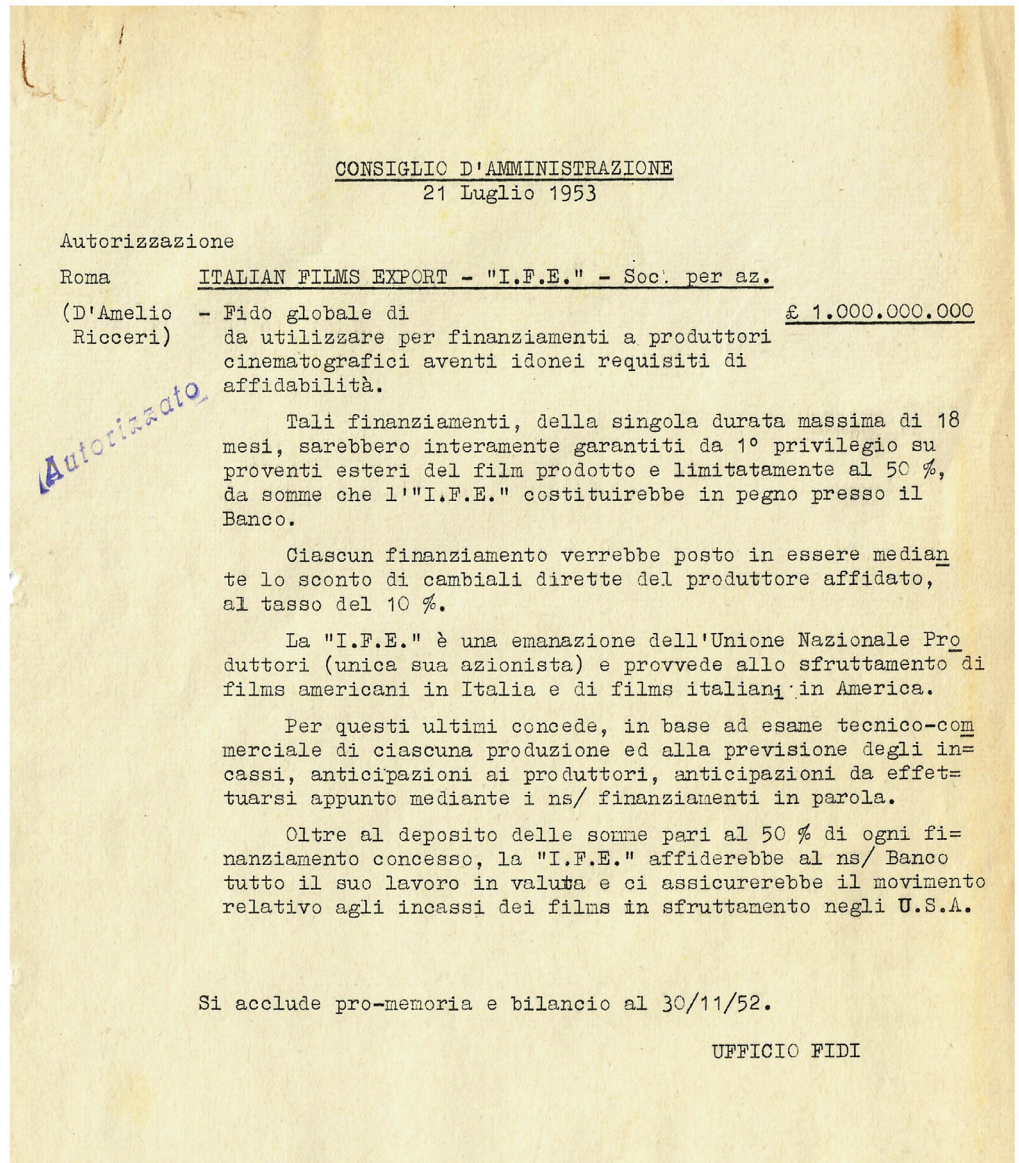
Tra la fine del 1953 e i primi mesi del 1954, l'accordo IFE-BSS finanziò operazioni con le maggiori realtà dell'epoca, come la Titanus, per la distribuzione di *Siamo donne* (1953) di Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti; la Ponti-De Laurentiis, per *Brigante Musolino* (1950) di Mario Camerini e *La lupa* (1953) di Alberto Lattuada; la Diana Cinematografica, per la distribuzione di *La cieca di Sorrento* (1953) di Giacomo Gentilomo, *Un marito per Anna Zaccheo* (1953) di Giuseppe De Santis, *Villa borghese* (1953) di Gianni Franciolini e *Vestire gli ignudi* (1954) di Marcello Pagliero; la Excelsa-Minerva per la distribuzione di ben dieci film.

³³ [s.n.], 1954a: 4-21. Si veda anche [s.n.], 1954b: 2.

³⁴ ASA, F1197.

³⁵ ASU, BSS, CdA, 21 luglio 1953.

Fig. 1 – Documento con cui il CdA del BSS autorizza il fido globale di 1 miliardi di lire, 21 luglio 1953. ASU, BSS, FN04.III.3.1/0471.



Già nel marzo 1954 l'IFE propose un aumento del fido di altri 500 milioni di lire, intendendo proseguire ad «appoggiare la produzione cinematografica nello sforzo che sta compiendo, soprattutto per rendere i nostri film più facilmente commerciabili nei mercati esteri»³⁶. Le condizioni dell'accordo sarebbero rimaste invariate, tranne per l'intervento finanziario a copertura del 50% delle operazioni da parte dell'IFE. La proposta prevedeva, infatti, un versamento in contanti del 25%, mentre l'altro 25% sarebbe stato garantito dall'IFE tramite fideiussione³⁷. Le possibilità economiche si erano infatti ridotte rispetto ai mesi precedenti. Da un lato, la quota destinata al suo finanziamento – già rivista al ribasso dal 12,5% al 10% – venne definitivamente abolita con il III accordo ANICA-MPEA del 1954, di cui erano in corso le trattative; dall'altro le indagini della FTC portarono alla condanna dell'IFE per le sue pratiche commerciali e l'illegalità dei finanziamenti ricevuti dalla MPEA e dal Governo italiano.

³⁶ ASA, F1197.

³⁷ ASA, F1197.

al contratto del 13/7/55

N. ordine	NOMINATIVO	N. contratto	Fidi accordati							Scoperti di c/c		Portafoglio commerciale		Portafoglio diretto, finanziario e agrario		Portafoglio Italia & S. F.		Altri rischi		Totale rischi in conto
			Importo di c/c	Portaf. comm.	Portaf. finanziario	Portaf. agrario	ASI rischi	Totale	DATA INIZIO	Altre i limiti del fido	RISCHIO COMMERCIALE	Altre i limiti del fido	RISCHIO FINANZIARIO	Altre i limiti del fido	ACC. C/STORICO	Altre i limiti del fido	Altre i limiti del fido	C/O	C/O	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
	(CIRAC Comp. Intern. Realizz. Ast. Cin. (Ex Astoria Film) Rete Cin. S.r.l. Napoli Leonardo Athena Cin. s.r.l.)									19/10/53		10.000.000		11.754.956						5.989.498
										13/11/54		10.200.000		10.200.000						5.100.000
										15/11/54		15.000.000		1.397.517		1.397.517				
										18/9/54		10.000.000		5.900.000						2.500.000
										12/12/53		150.000.000		10.000.000						5.000.000
										22/4/54		15.000.000		12.000.000		203.955				5.898.023
										2/12/53		186.250.000		136.250.000						68.125.000
										21/3/54		10.000.000		6.000.000						3.000.000
										1/4/54		50.000.000		50.000.000		24.337.951				12.831.029
										7/6/54		15.625.000		15.625.000						7.812.500
										15/1/54		20.000.000		10.258.000			421.039			4.919.189
										2/11/53		12.475.000		10.670.980						5.335.470
										2/12/53		12.475.000		12.475.000						5.737.500
										2/7/54		25.000.000		25.000.000						12.500.000
										1/4/54		50.000.000		- - -		- - -				- - -
										8/10/53		2.462.500		2.000.000						1.018.800
										21/4/54		31.250.000		31.250.000		714.236				5.625.000
										15/3/54		52.500.000		43.750.000						21.875.000
										8/6/54		18.750.000		- - -		- - -				- - -
										11/12/53		30.000.000		2.136.860		959.194				598.890
										23/9/54		25.000.000		25.000.000						72.500.000
										16/11/53		18.750.000		18.750.000						9.375.000
										10/6/54		12.500.000		- - -		- - -				- - -
										16/4/54		12.500.000		12.500.000						6.250.000
										13/1/54		50.000.000		30.000.000		1.560.275				18.660.511
										27/4/54		25.000.000		24.476.683						12.238.343
										10/11/53		70.000.000		66.900.000						32.250.000
										11/12/53		70.000.000		60.000.000						30.000.000
										6/11/53		40.000.000		40.000.000						20.000.000
										13/2/54		20.000.000		20.000.000						10.000.000
												1.201.737.900		299.594.948		29.596.568		29.596.568		386.100.448
														670.400.400						

Fig. 2 – Documento riassuntivo dell'operazione IFE-BSS. ASU, BSS, FN04. III.3.1/0525.

Ciò nonostante, l'operazione IFE-BSS coinvolse circa 20 case di produzione, per un totale di oltre un miliardo di finanziamenti tra l'ottobre del 1953 e il settembre 1954 (fig. 2).

Eitel Monaco, infatti, nel dicembre del 1954 scrisse al BSS ringraziando «per l'accoglimento delle nostre proposte, per questa particolare forma di credito all'esportazione, in un momento particolarmente difficile per la nostra industria cinematografica» e scusandosi di non poter rinnovare la convenzione «per la mutata situazione finanziaria dell'azienda»³⁸. Nonostante non avesse potuto considerare l'istituto per la redistribuzione dei fondi bloccati delle major (come detto la scelta ricadde su quelle banche che avevano un'organizzazione su tutto il territorio nazionale), Monaco auspicò di poter continuare a mantenere stretti rapporti di collaborazione, sia in virtù delle cifre ancora da recuperare nell'ambito della convenzione, sia indirizzando le ditte associate all'ANICA verso l'apertura di credito e depositi presso il BSS.

Le operazioni effettuate nell'ambito della convenzione, infatti, consistevano esclusivamente in prestiti cambiari a 12/18 mesi, avallati dai titolari delle ditte produttrici e garantiti dai diritti di I o II grado sui proventi esteri dei film. Al luglio 1955, queste operazioni presentavano ancora rischi cambiari per oltre 650 milioni di lire³⁹, di cui la metà garantiti dall'IFE, ormai prossima alla liquidazione dopo aver chiuso lo stabilimento di doppiaggio e aver definitivamente cessato la propria attività. Al di fuori dell'accordo, invece, i prestiti concessi del BSS e dagli altri istituti di credito risultavano più variegati, caratterizzandosi per tassi d'interesse, garanzie richieste e modalità di finanziamento più complesse.

³⁸ ASA, F855.

³⁹ ASU, BSS, CdA, 13 luglio 1955.

IV. OPERAZIONI E MODALITÀ

Dopo un primo deposito – nel 1954 – presso Italcasse, BdR e BdN, anche altri istituti vennero coinvolti nella redistribuzione dei fondi bloccati delle major: il Credito di Venezia e Rio de La Plata, il BSS, la BCI e altri. Molti di questi istituti avevano ripreso la loro attività di finanziamento all'industria cinematografica nei primi anni del secondo dopoguerra, offrendo un canale di finanziamento parallelo a quello della SACC. I prestiti concessi da quest'ultima, infatti, dovevano sottostare a una serie di regolamentazioni che dalla cessione dei diritti di sfruttamento alla obbligatorietà del contratto di noleggio e del minimo garantito connesso, dai già menzionati tassi d'interesse alle modalità di erogazione del prestito, riducevano significativamente i margini di manovra delle ditte richiedenti. Queste ultime, dunque, mantenevano canali di finanziamento con più istituti contemporaneamente, rivolgendosi alle banche sopra citate proprio per le varie attività finanziarie disponibili.

La BCI, operante già nei primi anni del Novecento, nel 1946 riprese le sue attività concedendo alla Lux Film due prestiti da 15 milioni di lire ciascuno. Dopo una prima richiesta rifiutata, Gualino riuscì a ottenere quel denaro grazie alla buona situazione della immobiliare Quirinia e dell'azienda Rumianca, entrambe di sua proprietà⁴⁰. Se un prestito venne concesso dietro pagherò della Lux Film – modalità di finanziamento offerta anche dalla SACC –, l'altro era utilizzabile direttamente in conto corrente, garantito da un pegno su azioni della Rumianca. Gualino utilizzava, infatti, le sue società per fare indifferentemente da garanti per le operazioni finanziarie dell'una o dell'altra⁴¹. Forte delle garanzie offerte dalla Quirinia e dalla Rumianca – nel 1951 fusesi nella Società Industriale Italiana (SINIT) – sotto forma di pagherò o di fidejussione, nel gennaio 1953 la Lux chiese e ottenne dal BdR un prestito di 250 milioni di lire utilizzabile per scoperto di conto corrente, per anticipi in sterline e per rilasci di fidejussioni al BdR France per la Lux Compagnie Cinématographique de France⁴². Se le fidejussioni per il BdR France erano necessarie per garantire le operazioni della Lux di Parigi, gli anticipi in sterline servivano per pagare le attività della Archway Film Distribution di Londra, società di produzione e doppiaggio per «ottenere la realizzazione di lavori a basso costo e superare l'ostacolo delle leggi protettive inglesi per l'introduzione di films stranieri»⁴³.

Anche il BSS, oltre alle operazioni basate sulla convenzione IFE, garantiva operazioni su scoperto di conto corrente, accettazioni commerciali con avallo di società riconducibili alla stessa proprietà del richiedente, nonché su castelletto commerciale, una formula di credito al quale poter attingere durante il periodo di apertura concordato con la banca. La Titanus poteva accedere a queste operazioni tramite le società S.A.G.I. e Sovrana, entrambe riconducibili a Goffredo Lombardo⁴⁴.

⁴⁰ La BCI rifiutò inizialmente di concedere un prestito da due milioni di lire alla Quirinia e uno da un milione alla Lux. ASI, BCI, CD, 10 dicembre 1946.

⁴¹ Nelle valutazioni effettuate dal CdA del BdR per la concessione dei prestiti, il 70% della Lux Film era in possesso del gruppo Gualino-Rivetti, mentre il 30% era detenuto dalla Quirinia, a sua volta posseduta al 50% dai fratelli Rivetti, al 34% da Gualino e al 16% da portatori vari. ASU, BdR, CdA, 15 gennaio 1951.

⁴² ASU, BdR, CdA, 26 gennaio 1953.

⁴³ ASU, BdR, CdA, 26 gennaio 1953.

⁴⁴ ASU, BSS, CdA, 9 aprile 1954.

Quest'ultimo, inoltre, era fideiussore per cifra illimitata con la BCI, tramite la quale poteva contare su prestiti per oltre 500 milioni in conto corrente⁴⁵.

Queste operazioni erano concesse anche dal Credito di Venezia e Rio de La Plata, il quale, in particolare, aprì diversi finanziamenti su scoperto e anticipazioni in conto corrente con la De Laurentiis Cinematografica. Quest'ultima, infatti, forte dei rapporti con la Paramount, utilizzò le stesse modalità di finanziamento per *La tempesta* (1958) di Alberto Lattuada⁴⁶, *Five Branded Women (Jovanka e le altre)*, 1960) di Martin Ritt⁴⁷ (fig. 3), *Sotto dieci bandiere* (1960) di Duilio Coletti⁴⁸ (fig. 4) e *I piaceri del sabato notte* (1960) di Daniele D'Anza⁴⁹. I primi tre prestiti, infatti, erano garantiti da lettere di impegno irrevocabili della Paramount per il finanziamento dei film⁵⁰, l'ultimo invece dall'impegno irrevocabile della SACC di versare il prestito di 75 milioni di lire concesso ai produttori Ermanno Donati e Luigi Carpentieri direttamente al Credito di Venezia e Rio de La Plata⁵¹.

Oltre alle case di produzione, anche le aziende di Stato si rivolgevano alle banche per ottenere finanziamenti. All'ottobre 1953, l'ENIC aveva con il BdR una posizione debitoria di oltre 400 milioni di lire tra scoperto di conto corrente, sconto di pagherò e sconto di effetti finanziari a firma Cines, Universalis e Phoenix Produzione. Nonostante la lentezza dei pagamenti e le perdite economiche del settore riguardante il noleggio, la natura pubblica dell'azienda e la responsabilità di un suo eventuale fallimento in capo al Demanio dello Stato erano garanzie sufficienti per mantenere attivi i rapporti finanziari⁵². Uguale discorso per la RAI che, sempre nel 1953, otteneva un'apertura di credito – in divisa su estero – per un valore di 250 mila dollari, utili per importare dagli Stati Uniti gli impianti per l'imminente inizio delle trasmissioni televisive⁵³. Cinecittà, invece, ottenne prestiti sotto forma di sconto di effetti, castelletto commerciale e pagherò, sia dalla BCI sia dal BSS, garantiti sempre dalla Cines o da «dichiarazione del presidente del Consiglio dei Ministri di versare contributi a favore di Cinecittà»⁵⁴.

Come detto, le operazioni finanziarie esposte furono condizionate dalla difficile situazione vissuta dall'industria cinematografica a metà degli anni Cinquanta. Il condirettore della BCI Roberto Luis, infatti, informò il Comitato di Direzione della banca – nel giugno 1956 – sulla situazione dell'istituto nel settore cinematografico.

⁴⁵ ASI, BCI, CdA, 19 ottobre 1955.

⁴⁶ 50 milioni di lire per anticipo in conto corrente. ASI-CAR, Credito di Venezia e Rio de La Plata, CE, 10 giugno 1958.

⁴⁷ 100 milioni di lire per anticipo in conto corrente. ASI-CAR, Credito di Venezia e Rio de La Plata, CE, 6 maggio 1959.

⁴⁸ 100 milioni di lire per anticipo in conto corrente. ASI-CAR, Credito di Venezia e Rio de La Plata, CE, 17 novembre 1959.

⁴⁹ 60 milioni di lire per anticipo in conto corrente. ASI-CAR, Credito di Venezia e Rio de La Plata, CE, 4 febbraio 1960.

⁵⁰ In particolare, *La tempesta* prevedeva un versamento di 150 milioni di lire, mentre per *Five Branded Women* e *Sotto dieci bandiere*, la Paramount avrebbe versato rispettivamente 500 mila e 320 mila dollari al Credito di Venezia e Rio de La Plata.


⁵¹ Come trascritto sul PRC, la SACC rinunciò ai diritti sul film, ceduti da Donati e Carpentieri a De Laurentiis l'11 febbraio 1960. Si veda PRC, n. 2249.

⁵² Il CdA dell'ENIC era, infatti, composto da: Ettore Cambi, Giuseppe Passarella, Franco Gioia, Carlo Civallero, Giovanni Pullara, Angelo Foffano, Annibale Scicluna Sorge, Federico Gervino, Ferdinando Aceto. ASU, BdR, CdA, 1 ottobre 1953.

⁵³ ASU, BdR, CdA, 26 gennaio 1953.

⁵⁴ ASI-CAR, Credito di Venezia e Rio de La Plata, CdA, 16 marzo 1953.

144



f) DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA S.p.A.
 Lit. 100.000.000.- per sconto di accettazioni
 commerciali
 Lit. 50.000.000.- per scoperto di conto corrente
 scadenza interna: aprile 1960
 Lit. 100.000.000.- per anticipazione in conto
 corrente a fronte lettera
 di impegno irrevocabile del
 la Paramount Films of
 Italy Snc. ad effettuare
 presso il nostro Istituto
 il versamento di \$ 500.000.-
 in dodici rate settimanali
 consecutive secondo il
 contratto stipulato con la
 Cliente per la distribuzione
 e finanziamento del film
 "Jovanka e le altre".
 scadenza firma: agosto 1959
 Il fido per scoperto di conto
 corrente è assistito
 da effetti in bianco ed
 eventuale mobilizzo aval
 lati dal Sr. Dino de Lau-
 rentis e dalla Liguria

Fig. 3 – Relazione di finanziamento per il film "Five Branded Women" ("Jovanka e le altre", 1960) di Martin Ritt.

Archivio Storico Intesa Sanpaolo, Patrimonio Cariplo (ASI-CAR), Credito di Venezia e del Rio de la Plata, Verbali del Comitato Esecutivo (VCE), registro n. 2, seduta del 6 maggio 1959, f. 144.

Crediti assistiti dalla fidejussione dei sign. Angelo Bernardini, Marcello B. in Ventura, Rosella B. in Genari, e Maddalena Mani ved. Bernardini.

b) "DINO DE LAURENTIS CINEMATOGRAFICA" S.p.A.

lit. 100.000.000. - anticipazione a fondo del versamento di \$ 320.000. - che si versò effettuato, dietro infusioni irrevocabili, della Ciramont, in relazione al finanziamento del film "Sotto dieci bandiere", scadenza fidej.: gennaio 1960.

in aggiunta ai fidi in essere di:

lit. 150.000.000. - cartelle per sconto accettazioni commerciali, avallate dal Dr. Dino De Laurentis.

lit. 80.000.000. - scoperto di conto corrente, assistito da effetti diretti, con scadenza in bianco avallati dai sign. Dino De Laurentis e Silvano Mangano.

scadenza interna: aprile 1960.

Fig. 4 - Relazione di finanziamento per il film "Sotto dieci bandiere" (1960) di Duilio Coletti. Archivio Storico Intesa Sanpaolo, Patrimonio Cariplo (ASI-CAR), Credito di Venezia e del Rio de la Plata, Verbali del Comitato Esecutivo (VCE), registro n. 3, seduta del 17 novembre 1959, f. 105.

Pur premettendo che la posizione «non può dar luogo a preoccupazioni, anche in questo delicato momento», si sottolineava come i rischi di prima categoria dell'istituto fossero di oltre 500 milioni verso le aziende del Demanio (Istituto Luce, Cines, Cinecittà), 300 milioni verso la Lux, 200 milioni verso la Titanus, 80 milioni verso la Este Film e 50 milioni verso la Incom⁵⁵. L'attenzione alla difficile situazione economica vissuta dall'industria è particolarmente evidente se si guarda alle valutazioni sulla situazione patrimoniale e sui rischi delle operazioni, soprattutto nel biennio 1955/1956.

Nel gennaio 1954, la Diana Cinematografica presentava una passività di 15 milioni di lire verso alcune agenzie di distribuzione⁵⁶. Appena venti mesi dopo, il BSS valutò le passività della Diana Cinematografica in oltre un miliardo e mezzo di lire, suddivisi in: 1.209.000.000 di lire in finanziamenti per produzione film; 147.407.000 in impegni bancari; 330.508.000 in debiti vari; 7.486.000 per fondo liquidazione personale⁵⁷.

Nel 1952, la valutazione offerta dal Comitato Esecutivo del BdR sulla Excelsa Film era, invece, la seguente:

Benché le valutazioni di questo tipo di aziende siano assai difficili [...] e benché le alee di questa industria ci inducano ad esaminare con particolare prudenza i rischi ad essa connessi, ci si trova di fronte ad un gruppo importante ed affermato, che ci ha riservato un lavoro cospicuo ed il cui portafoglio ha presentato una trascurabile percentuale di insoluti.⁵⁸

L'anno dopo, sempre il BdR concesse alla Excelsa una fideiussione da 300 milioni di lire a favore della BAI. L'importo serviva a garantire un finanziamento offerto dalla Selene Film, costituenda società amministrata da Andrea Lazzarini, dirigente dell'«Osservatore Romano»⁵⁹. Il finanziamento, del valore di 600 milioni di lire, serviva per la produzione di alcuni film a carattere internazionale. Dovendo rimborsare il 50% entro 12 mesi e il restante entro 18 mesi, la Excelsa ottenne di dividere il finanziamento in due tranche da 300 milioni di lire, da erogare nel marzo 1953 e nel settembre 1954.

L'accordo prevedeva che, al rilascio della fideiussione da parte del BdR alla BAI, la Excelsa effettuasse versamenti al BdR per un totale di 100 milioni di lire, in modo tale da iniziare a coprire gli obblighi che il BdR si era assunto con la fideiussione. Nel momento in cui la finanziatrice Selene Film – tramite la BAI – avesse concesso la seconda tranche da 300 milioni di lire, l'Excelsa avrebbe prelevato esclusivamente 100 milioni di lire, lasciando i restanti 200 milioni vincolati al BdR. Conseguentemente, quest'ultimo avrebbe avuto in cassa sia i 100 milioni di lire versati dalla Excelsa durante il primo versamento, sia i 200 milioni non prelevati del secondo versamento. Il BdR avrebbe così dichiarato alla BAI di avere la copertura economica per il rimborso del primo versamento e quindi di poter ritirare la fideiussione, sostituendola con un'altra di pari importo a garanzia del secondo versamento. Anche in questo caso, la valutazione del CdA fu la seguente:

⁵⁵ ASI-CAR, Credito di Venezia e Rio de La Plata, CdA, 26 giugno 1956.

⁵⁶ ASU, BSS, CdA, 27 gennaio 1954.

⁵⁷ ASU, BSS, CdA, 11 ottobre 1955.

⁵⁸ ASU, BdR, CE, 10 dicembre 1952.

⁵⁹ Allo stato attuale delle ricerche, non è stato possibile trovare informazioni sulla Selene Film.

Benché si tratti in definitiva di un cospicuo rischio diretto di media durata, da assumersi per il finanziamento di produzione films, si ritiene di poter fare una eccezione come misura e durata per questo gruppo, che già era fra quei pochi da noi selezionati, nel ramo cinematografico, come meritevoli di appoggio. Il rischio [...] appare tranquillo considerando il numero e la varietà della produzione di films, che compensa le alee di parte di essi e specie avuto presente che il gruppo non potrebbe e non vorrà certo sfigurare attraverso le pubbliche formalità di inadempienza e di inizio di esecuzione, alle quali è subordinata la escussione della nostra garanzia.⁶⁰

L'Excelsa, infatti, aveva all'epoca rapporti con tutte le principali banche attive nel finanziamento cinematografico, dal BdN al BSS, dal citato BdR alla SACC⁶¹. Con il BSS, in particolare, la situazione debitoria superò nel settembre 1955 i 400 milioni di lire, divise tra prestiti garantiti da avallo o fideiussione del gruppo Antonio Mosco – Minerva Film, Savoia Film, Fortezza Film, Immobiliare Indipendenza, Immobiliare Genova, Immobiliare Macao – e dalle operazioni sul fido globale IFE relative ai proventi esteri di dieci film⁶².

La Excelsa-Minerva fu tra le prime e più importanti società attive nell'industria cinematografica a fallire nel 1956, seguita nel giro di pochi mesi dalla già citata Diana Cinematografica, nonché da altre produzioni minori. Con un passivo di quasi 6 miliardi di lire⁶³, di cui 3 in carico a Italcasse⁶⁴, la sentenza di fallimento fu emessa dietro le denunce presentate – tra gli altri – dal BSS per un insoluto di 130 milioni, nonché per le pratiche finanziarie e commerciali perseguite. Durante il periodo prefallimentare, in cui la Excelsa aveva richiesto l'amministrazione controllata, la società aveva ceduto i diritti di sfruttamento all'estero di alcuni suoi film all'Italcasse, violando la «par condicio creditizia» in quanto gli stessi diritti erano già stati ceduti alla SACC⁶⁵.

Quest'ipotesi, avanzata dal «Bollettino delle Informazioni» assieme alle denunce di alcuni esercenti di aver anticipato alla Excelsa importi per la programmazione di film mai realizzati, trova conferma nelle trascrizioni sul PRC. I diritti di sfruttamento di film come *Ragazze d'oggi* (1955) di Luigi Zampa, *La risaia* (1956) di Raffaele Matarazzo o *Londra chiama Polo Nord* (1956) di Duilio Colletti, ceduti pochi mesi prima del fallimento alla Italcasse, furono infatti sequestrati dopo la sentenza assieme a tutti i contributi e premi governativi dei 45 lungometraggi e 44 cortometraggi ceduti a Italcasse dal 1953 al 1956⁶⁶.

⁶⁰ ASU, BdR, CdA, 1 ottobre 1953.

⁶¹ Oltre alla SACC e al BdR, la Excelsa aveva prestiti di circa 130 milioni di lire con il BdN e di circa 150 milioni di lire con il BSS. ASU, BdR, CE, 10 dicembre 1952.

⁶² ASU, BSS, CdA, 14 settembre 1955.

⁶³ Il passivo era di 900 milioni di lire a carico della Minerva Film e di 5 miliardi a carico della Excelsa Film. Si veda Bizzarri; Cipriani, 1956: 7.

⁶⁴ Bizzarri, 1956.

⁶⁵ Bizzarri, 1956.

⁶⁶ L'elenco completo dei film è in PRC, n. 1366.

V. CONCLUSIONI

Le attività finanziarie delineatesi nel corso degli anni Cinquanta riflettono un'industria cinematografica interessata principalmente a due questioni: solidità economica della produzione nazionale e internazionalizzazione del mercato. Conseguentemente, al finanziamento pubblico garantito dallo Stato l'ANICA cercò di affiancare una serie di canali di credito alternativi, trovando in alcune banche attive già dai primi anni del Novecento i suoi interlocutori principali. Nel secondo dopoguerra, infatti, l'attività corrente di questi istituti venne ulteriormente incentivata dalle convenzioni attivate prima tramite l'IFE e successivamente tramite la redistribuzione della metà dei fondi bloccati delle major, fornendo alcune indicazioni sui meccanismi economici e finanziari che hanno sostenuto l'industria.

In primo luogo, l'arrivo dei denari americani permise all'ANICA di incentivare gli istituti di credito nelle loro attività di finanziamento. Se, infatti, già dal 1946 le banche aprirono canali di credito con alcune ditte cinematografiche, la redistribuzione dei fondi bloccati funzionò da incentivo per un ulteriore aumento delle operazioni, portando alle associate ANICA un duplice vantaggio.

Oltre alla riduzione dei tassi d'interesse sui prestiti concessi, le ditte richiedenti poterono usufruire di differenti pratiche di finanziamento e di modalità di erogazione alternative a quelle della SACC. Oltre a calcoli troppo ottimistici sugli effettivi importi dei conti cinematografia, il calo della produzione dovuto all'incertezza della nuova legislazione rallentò le operazioni di credito, non impedendo comunque all'ANICA di ampliare le convenzioni in essere ad altri istituti. Se, infatti, il contesto storico provocò una diminuzione delle operazioni di credito, l'ampliamento delle possibilità di finanziamento garantito dalle convenzioni ANICA permise il mantenimento di un costante sostegno economico a molte delle produzioni nazionali.

Secondariamente, l'operazione IFE-BSS ebbe una duplice funzione: facilitò le attività di internazionalizzazione dell'industria e di penetrazione del mercato americano e parallelamente tentò di evitare l'inchiesta aperta dalla FTC sulle pratiche finanziarie dell'associazione. Da un lato, infatti, i denari americani e i movimenti in valuta dell'IFE servirono per aprire un canale di finanziamento a tasso agevolato per l'esportazione dei film, strumento non consentito dalla regolamentazione SACC. Inoltre, il rischio dell'investimento veniva diviso tra l'IFE e il BSS, mentre le garanzie erano fornite dall'ipoteca sui diritti di sfruttamento in I o II grado. Dall'altro, le possibilità finanziarie offerte si scontrarono, però, con gli interessi americani, i quali riuscirono – dopo due denunce – a bloccare l'afflusso di denaro imponendo la chiusura dell'operazione.

Infine, i rapporti tra banche e cinematografia nazionale sopra descritti dimostrano l'importanza dei meccanismi economici e finanziari attivi all'interno dell'industria nel corso degli anni Cinquanta, come mostrato dai dati esposti dall'onorevole Giuseppe Brusasca durante i lavori della Commissione speciale per la cinematografia nel 1956 (*tab. 2*).

Produzione	Data	Esposizione con SACC	Totale esposizione con istituti di credito
Lux Film	Agosto 1955	966 milioni	3.750 milioni
Documento Film	Settembre 1955	713 milioni	2.525 milioni
Cines	Ottobre 1955	30 milioni	1.941 milioni
ENIC	Giugno 1955	252 milioni	6.200 milioni
Minerva-Excelsa	Gennaio 1956	646 milioni	3.700 milioni
Ponti-De Laurentiis	Novembre 1955	514 milioni	2.120 milioni
Titanus	Giugno 1955	921 milioni	2.050 milioni

Tab. 2 – Esposizione delle maggiori case di produzione verso la SACC e verso altri istituti di credito (Commissione speciale per la cinematografia, febbraio 1956).

Dalle maggiori società di produzione alle ditte di proprietà dello Stato, una consistente parte del panorama cinematografico nazionale manteneva rapporti con gli istituti di credito, grazie alle possibilità offerte dalle differenti modalità di operazioni descritte, nonché alle tipologie di garanzia utilizzabili per i prestiti. Anche in questo caso, troviamo operazioni relative ai rapporti con l'estero – è il caso della Lux oppure di De Laurentiis – come anche prestiti avallati direttamente dalle società collegate al richiedente, fino a operazioni più complicate in cui differenti istituti concorsero al finanziamento del prestito. Come mostrato, molti dei finanziamenti descritti avvennero tramite operazioni non consentite dal finanziamento pubblico, offrendosi come un ulteriore canale di credito alternativo alla SACC in un periodo storico di forte contrazione della produzione.

Se i fallimenti avvenuti nel 1956 furono anche il frutto di operazioni complesse, come nel caso della Excelsa, il sistema di finanziamento impostato dall'ANICA e dagli istituti di credito coinvolti svolse però un ruolo decisivo nello strutturare l'industria cinematografica nazionale, indirizzando l'azione sui mercati esteri e sul consolidamento delle produzioni nazionali e favorendo in ultimo l'avvio del periodo di maggior successo della cinematografia nazionale.

Tavola delle sigle

ACS:	Archivio Centrale dello Stato
ASA:	Archivio Storico ANICA
ANICA:	Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini
ASI:	Archivio Storico di Banca Intesa San Paolo
ASU:	Archivio Storico di Unicredit
BAI:	Banca d'America e d'Italia
BCI:	Banca Commerciale Italiana
BdN:	Banco di Napoli
BdR:	Banco di Roma
BIS:	Banca Italiana di Sconto
BSS:	Banco di Santo Spirito
CD:	Comitato Direttivo
CdA:	Consiglio d'Amministrazione
CE:	Comitato Esecutivo
ENIC:	Ente Nazionale Industrie Cinematografiche
FTC:	Federal Trade Commission
IFE:	Italian Film Export
IMPD:	Independent Motion Picture Distribution
IRI:	Istituto per la Ricostruzione Industriale
MPAA:	Motion Picture Association of America
MPEA:	Motion Picture Export Association
PRC:	Pubblico Registro Cinematografico
RAI:	Radiotelevisione Italiana
SACC:	Sezione Autonoma Credito Cinematografico
SINIT:	Società Industriale Italiana
SOFINAC:	Società Finanziamenti Attività Cinematografiche
UCI:	Unione Cinematografica Italiana

Riferimenti
bibliografici

- Amato, Giuliano. 1978. *Il governo dell'industria in Italia*, il Mulino, Bologna.
- Bizzarri, Libero. 1956. *Salviamo dal fallimento il cinema italiano*, «Il Lavoro», a. XI, 27 maggio.
- Brunetta, Gian Piero. 2008. *Il cinema muto italiano*, Laterza, Bari.
- Brunetta, Gian Piero. 2009. *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Bari.
- Castronovo, Valerio. 2021. *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento al 2020*, Einaudi, Torino.
- Comand, Mariapia; Venturini, Simone. 2021. *ANICA Cinematic Universe. Nuove fonti per lo studio dei modi e delle culture della produzione cinematografica italiana*, «l'Avventura», n. speciale.
- Corsi, Barbara. 2001. *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.
- Corsi, Barbara. 2019. *Il fondo ACI dell'ANICA. Un detonatore per lo studio dell'economia del cinema italiano*, «Immagine», n. 19.
- Di Chiara, Francesco. 2013. *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino.
- Di Chiara, Francesco; Noto, Paolo. 2023. *Timber, horses and dollars in free currency: Film policy cycles and the Italian-Yugoslav 1957 co-production agreements*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», vol. 11, nn. 3-4.
- di Chio, Federico. 2021. *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Vita e Pensiero, Milano.
- di Chio, Federico. 2022. *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema / Parte 1 – I primi due accordi e la promozione del cinema italiano all'estero*, «Schermi», a. VI, n. 12.
- di Chio, Federico. 2023. *Gli accordi ANICA-MPEA e l'impiego dei capitali americani nel nostro cinema / Parte 2 – Dal finanziamento dei film al finanziamento dell'ANICA*, «Schermi», a. VII, n. 13.
- Manetti, Daniela. 2011. *Industria cinematografica, banche e processi di concentrazione in Italia nei primi decenni del Novecento. I casi Sigla e Uci*, «Imprese e Storia», nn. 41-42.
- Nicoli, Marina. 2017. *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, London/New York.
- Redi, Riccardo. 2019. *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Persiani, Bologna.
- [s.n.]. 1954a. *'Monopoly' cry of Impd Vs. Italians*, «Variety», 17 febbraio 1954.
- [s.n.]. 1954b. *L'associazione distributori indipendenti di New York protesta contro l'attività della IFE*, «Araldo dello Spettacolo», n. 28, 23-24 febbraio 1954.
- Quaglietti, Lorenzo. 1980. *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma.
- Tammaccaro, Elena. 2018. *La crisi del 1908-1909 e il suo superamento*, in Aldo Bernardini (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. II, 1895-1911, Marsilio-Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma/Venezia 2018.

