

## La ricostruzione del cinema

di Letizia Cortini (Fondazione archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico)\*

\*\*\*



### La ricostruzione del linguaggio cinematografico

Se il periodo della ricostruzione dell'Italia, dopo la seconda guerra mondiale, rappresenta una delle pagine più importanti della storia "recente" del nostro paese, forse nessun'altra fonte è riuscita a raccontarla in modo tanto efficace quanto quella cinematografica. Nessun altro linguaggio, infatti, si è in parte ricostruito e rinnovato, nel nostro paese, quale quello del cinema, nel periodo preso in esame, dal 1943 al 1953.

Questa premessa fa ovviamente riferimento in particolare ai film, di fiction e non fiction, realizzati nel contesto della "stagione neorealista", ai loro autori e fautori, che operarono non solo in ambito cinematografico, ma anche letterario e fotografico, sociologico e antropologico. Non è certamente questa la sede per ripercorrere la storia di questo fenomeno culturale, da cui scaturirono molti percorsi e rivoli in differenti ambiti disciplinari, raccontata in volumi, saggi, film, interviste, inchieste, rassegne, mostre, sin dalle sue origini ad oggi, e che continua a incrementare una letteratura molto vasta, in ambito nazionale e internazionale, nonché giacimenti documentari straordinari, in buona parte ancora da valorizzare. Certamente è lo spunto, da parte di chi scrive, per ribadire ancora una volta l'importanza anche delle fonti cinematografiche, nonché fotografiche e

sonore, per la specificità dei loro linguaggi, in quanto agenti di storia, documenti che raccontano la storia, strumenti per la didattica, fonti per lo studio, non solo della storia del cinema, ma anche della storia contemporanea, sociale, civile, politica, spirituale del Novecento, in particolare dal secondo dopoguerra in poi<sup>1</sup>. Inoltre è l'occasione per evidenziare il grande mutamento dei punti di vista, della sensibilità e delle scelte di tanti intellettuali, artisti, letterati, registi, persone di cinema, fotografi, oltre a sociologi e antropologi che collaborarono con loro, storici e critici, fino a intere generazioni di italiani, a conclusione del secondo conflitto mondiale.

Come afferma lo storico David W. Ellwood: “Alcuni film fanno storia, altri la riscrivono, altri ancora la inventano di sana pianta. **I film** [nonché le fotografie, ndr] che possono essere presi in considerazione come vere e proprie fonti per la ricostruzione e l'analisi della storia sono quelli prodotti dalle diverse società nei momenti speciali della loro evoluzione” [grassetto, ndr]<sup>2</sup>.

Si vuole dunque riassumere la nuova temperie artistica, etica, culturale, creativa, che investì la “rinascita del cinema”, dal punto di vista degli autori della stagione neorealista, con alcune parole, frutto di una lunga conversazione tra Michele Gandin e Cesare Zavattini, pubblicata nel 1953:

La caratteristica più importante e la più importante novità del neo-realismo mi sembra perciò che sia quella [...] di essersi accorti in sostanza che la realtà era enormemente ricca: bastava saperla guardare. E che il compito dell'artista non era quello di portare l'uomo a indignarsi e commuoversi per dei traslati, ma quello di portarlo a riflettere (e se vuoi anche a indignarsi e commuoversi) sulle cose che fa e che gli altri fanno, sulle cose reali, insomma, lì precise come sono. Per me si tratta di una conquista enorme. Vorrei esserci arrivato molti anni prima. Invece ho fatto questa scoperta solo alla fine della guerra. Si tratta di una scoperta morale, di un richiamo all'ordine. Ho visto finalmente cosa avevo davanti e ho capito che tutto quello che si faceva “evadendo” dalla realtà era un tradimento. [...] Da una inconscia e radicata sfiducia nella realtà, da una illusoria ed equivoca evasione si è passati ad una fiducia illimitata nelle cose, nei fatti, negli uomini. Tale posizione esige naturalmente la necessità di scavare, di dare alla realtà quella potenza, quella comunicativa, quei riflessi che fino al neo-realismo si credeva non avesse. Ma per far questo, per scoprire i valori umani più nascosti, ci vuole una enorme carica di interessi veri e reali per quello che avviene. Si sente perciò l'esigenza di un reclutamento da parte del cinema non solo delle più grosse intelligenze, ma anche e soprattutto delle anime più “vive”, degli uomini più ricchi moralmente<sup>3</sup>.

Nella grande arena della ricostruzione della vita e delle identità culturali, spirituali, civili e sociali del nostro paese, a conclusione della guerra, un grande contributo venne dunque dal cinema, un certo cinema, e dai suoi autori (non solo registi). Per quanto riguarda gli aspetti politici, economici, industriali, commerciali nel rilancio del settore cinematografico entrarono in campo ben altri soggetti e istituzioni e ben altre questioni e apparati, nessuno dei quali si pose il problema anche dell'importanza della tutela e della conservazione del cinema e delle sue fonti.

A pochi mesi dalla conclusione della guerra, “in uno dei primi consigli dei ministri del governo Parri – insediato il 21 giugno 1945 [...] – si discute di come far rinascere il cinema nazionale”<sup>4</sup> e,

---

<sup>1</sup> Cfr. G. De Luna, *Le nuove frontiere della storia. Il cinema come documento storico*, in L. Cortini (a cura di), *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, Annale 16, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Effigi Edizioni, Arcidosso (GR), 2014, pp. 39-40.

<sup>2</sup> D.W. Ellwood, *Cinema e didattica della storia oggi: una breve riflessione e un esempio*, Ibidem, p. 45.

<sup>3</sup> *Zavattini e il neorealismo. Idee sul cinema seguite dalla elaborazione della sceneggiatura di Umberto D.*, in C. Zavattini, *Umberto D. Dal soggetto alla sceneggiatura*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1953, pp. 5-6.

<sup>4</sup> Si tratta della seduta del 5 settembre 1945, cfr. E.G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente per lo spettacolo, Roma, 1999, p. 235.

sebbene i pareri siano stati contrastanti, la maggior parte degli esponenti politici concordarono sulla necessità di “proteggere questa industria”, di tutelarla grazie all’intervento dello stato. Colpisce il fatto che il dibattito sia ruotato esclusivamente intorno alla questione educativa del cinema, secondo una tradizione consolidata sin dalle sue origini, da una parte, e a quella economica, in quanto industria, dall’altra. Come rileva Ernesto G. Laura, nessuno ha fatto riferimento, in quel consiglio, come in altri successivi, al valore culturale e artistico, storico-documentario, sociale e, sottolineiamo, all’importanza della tutela, ovvero della conservazione dei patrimoni di cinema<sup>5</sup>. Proprio in quei giorni del giugno 1945, era stata ultimata la realizzazione del film di Roberto Rossellini, *Roma città aperta*, la cui prima proiezione pubblica si tenne il 24 settembre 1945<sup>6</sup>, con il titolo *Città aperta*, successivamente cambiato con l’aggiunta di “Roma”, al primo Festival internazionale d’arte cinematografica del dopoguerra, organizzato al teatro Quirino, nella capitale, da autori di cinema e critici uniti per la rinascita artistica del cinema nel secondo dopoguerra<sup>7</sup>. Si è soliti indicare *Roma città aperta* come il film neorealista più rappresentativo<sup>8</sup>, anche in ambito internazionale, girato mentre nel Nord del paese ancora si combatteva, uno dei pochi film del neorealismo che ebbe un successo trasversale, di pubblico e di critica, nazionale e mondiale. Un interessante volume dello studioso Stefano Roncoroni, *La storia di Roma città aperta*, edito dalla Cineteca di Bologna e Le Mani, nel 2006, ne ricostruisce le vicende non solo produttive, ma anche archivistiche. Roncoroni infatti, nel suo “amore intenso, assoluto”, “immenso” per questo film, è andato a caccia, nel corso di oltre trenta anni, di tutte le fonti filmiche (i diversi esemplari di film e materiali di lavoro su pellicola) e cartacee legate alle fasi di realizzazione dell’opera, sparse tra autori, produttori (in particolare il produttore Aldo Venturini), cineteche, l’Ufficio della proprietà letteraria, artistica e scientifica della Presidenza del Consiglio, a cominciare dalla ricerca della sceneggiatura, che, fino agli anni sessanta, si pensava non esistesse, o che nessuno si era mai curato di trovare, nei luoghi dove potesse essere stata depositata. Come racconta l’autore nel libro, il suo lavoro di ricerca ha avuto risultati sorprendenti, per esempio il ritrovamento della sceneggiatura “originale”, la ricostruzione dell’esistenza di ben dieci, tra copie ed esemplari diversi del copione, accanto a qualche delusione, come i tristi episodi della sparizione di alcune versioni, tra cui quella trovata inizialmente presso la Presidenza del Consiglio, alla fine degli anni settanta, poi scomparsa, nonché la scoperta di carte relative a un intervento censorio, sottaciuto e tuttora noto a pochi, ma confermato da ricerche successive presso l’Archivio centrale dello stato. Tutto il materiale raccolto, duplicato da Roncoroni, relativo soprattutto alle carte di Venturini, è stato depositato presso la Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, denominato “Fondo Aldo Venturini per Roma città aperta”, liberamente accessibile.

Interessa qui, nel citare questo raro esempio, ancora oggi, di ricerca, conservazione e studio delle carte di produzione di un film, sottolineare come nella ricostruzione dell’Italia, in quella del cinema e della memoria/identità collettiva, dopo la seconda guerra mondiale, un’opera come *Roma città aperta* abbia “rappresentato un popolo”, tra cui si riconobbe lo stesso autore di questo volume, che all’epoca dei fatti storici era un bambino, che “ricordò” gli eventi narrati in “un film girato in condizioni uniche, in cui viene messa in scena la fase finale della guerra mentre questa era appena stata vissuta, con i due piani, quello della realtà e quello della finzione, che, continuamente, si confondono e interagiscono, producendo uno stupefacente effetto di autenticità storica [...] un film

---

<sup>5</sup> Ivi. Si veda inoltre la nota 302 a p. 242, relativa alle fonti presso l’Archivio Centrale dello Stato.

<sup>6</sup> Una prima proiezione, privata, si era tenuta nell’agosto 1945 presso l’Ambasciata americana a Roma.

<sup>7</sup> Un omaggio a questo primo festival cinematografico del secondo dopoguerra è stato realizzato al Quirino stesso nel 1995, con la riproposizione del programma del 1945. Cfr. G. Grassi, *Film, quell’autunno del ’45*, Corriere della Sera, 21 settembre 1995, in Corriere della Sera / Archivio Storico, [http://archiviostorico.corriere.it/1995/settembre/21/film\\_quell\\_autunno\\_del\\_45\\_co\\_10\\_9509217943.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1995/settembre/21/film_quell_autunno_del_45_co_10_9509217943.shtml).

<sup>8</sup> Come ormai noto, viene indicato il film *Ossessione* di Luchino Visconti, del 1943, come primo esempio di cinema neorealista, con delle anticipazioni, sempre nei primi anni quaranta del Novecento, soprattutto in alcuni film di Alessandro Blasetti.

nel quale intere generazioni di italiani si sono potuti rispecchiare”<sup>9</sup>. E’ un esempio eclatante dell’importanza fondamentale, in quel momento ben compresa da Roberto Rossellini, di una fonte filmica per la ricostruzione/rinascita dell’identità di un popolo, per l’affermazione dei valori della democrazia e della libertà e per la comprensione della storia.

Il rinnovamento del linguaggio, il cambiamento del rapporto con la realtà e nei confronti della vita, da parte di molti registi, nonché letterati, intellettuali e studiosi in Italia, la rivoluzione del loro sguardo sul mondo e sulla società hanno determinato la trasmissione del loro sentire, lo sviluppo di nuove coscienze e valori, indispensabili per affrontare la ricostruzione dopo i disastri della guerra e, prima ancora, del fascismo.

In campo cinematografico, in tal senso, accanto ai film di fiction realizzati in questa incredibile stagione creativa, i cui titoli sono noti a tutti, troviamo anche diversi film documentari e gli stessi cinegiornali, che soprattutto la legge cinema n. 958 del 1949, cosiddetta “legge Andreotti”, di cui si scriverà, non aiutò, purtroppo, a rinnovarsi nel linguaggio, nonché nella qualità ed efficacia espressiva, né nella diffusione culturale<sup>10</sup>. Si trattava, per esempio, di film e di “attualità” la cui committenza aveva scopi educativi, scientifici, turistico-culturali, politici e propagandistici, i cui registi, o “semplici” operatori, solo in alcuni casi, spesso in modo autonomo e isolato dalla distribuzione industriale, riuscirono a realizzare documenti interessanti, in un linguaggio rinnovato, grazie alla “lezione” del neorealismo, o alla lezione delle scuole e delle esperienze di cinema documentario di altri paesi, nei decenni precedenti e negli anni della guerra, per esempio la Gran Bretagna, gli Stati Uniti d’America e l’Unione Sovietica. Spiccano i pochi film italiani di non fiction realizzati per documentare e narrare la Resistenza e la Liberazione in Italia, mentre ancora si combatteva, come il celebre *Giorni di gloria*<sup>11</sup>, e altri, successivi, che hanno iniziato a documentare

---

<sup>9</sup> G.Bertolucci e G.Farinelli, *Introduzione*, in S. Roncoroni, *La storia di Roma città aperta*, cit., pp. 5-6.

<sup>10</sup> A proposito di autori di cinema documentario, il critico e storico Mino Argentieri, nella relazione nella relazione a un convegno dedicato a Riccardo Napolitano, organizzato dall’Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, citò una serie di nomi di registi del secondo dopoguerra, dagli anni quaranta agli anni ottanta del Novecento, con una riflessione molto efficace sulla condizione del documentario di qualità in Italia: «Michelangelo Antonioni, Luigi Comencini, Dino Risi, Carlo Lizzani, Citto Maselli, Valerio Zurlini, Gillo Pontecorvo, Florestano Vancini, Elio Petri, Michele Gandin (inoltre Luciano Emmer e Carlo Ludovico Ragghianti per i documentari sull’arte). Come successiva “ondata” del postneorealismo, spiccano i nomi di Ugo Adilardi, Libero Bizzarri, Cesare De Seta, Gianfranco Mingozzi, Luigi Di Gianni, Ugo Gregoretti, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Lino Del Fra, Ernesto Gallo, Cecilia Mangini, Lino Micciché, Riccardo Napolitano, Mario Carbone e altri. L’entusiasmo di questi autori è stato incalcolabile, tanta è stata la passione e la dedizione nella scoperta dell’Italia più autentica e sovente trascurata dai mass media. Tanto ne è venuto al progresso culturale. Ma i documentari migliori solo raramente sono giunti alle platee, restando oggetti misteriosi, e i registi hanno vissuto il più delle volte nella solitudine e nella frustrazione una attività a cui un sistema negava il dialogo e la diffusione con e nella società. Se questa sorta di congiura del silenzio è stata rotta, se questo isolamento ha avuto le sue eccezioni, lo si deve ai settori più battaglieri della critica. Perché la “questione del documentario”, nel dibattito delle idee e nella discussione sulle politiche a favore (o disfavore) della cinematografia nazionale, a lungo è stata al centro delle analisi e di una progettualità che hanno avuto ascolto nelle formazioni partitiche più sensibili, immancabilmente schierate a Sinistra. Dal canto loro, l’associazionismo, le organizzazioni del pubblico, i circoli del cinema sono stati lo strumento efficace di diffusione dei documentari, un tramite importante che ha compensato le amarezze di un “mestiere” difficile», in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 29/09/2009 - *Cronaca di un evento*, giornale allegato al dvd omonimo, Roma 2009. Interessante, inoltre la riflessione e l’intero capitolo dedicato alle leggi sul cinema documentario di Chiara Rizzo “Nell’Italia di quegli anni, poche sono le leggi che avrebbero dovuto regolamentare e salvaguardare il settore del cinema documentario e che, susseguitesi fino al 1965, hanno tenuto conto solo degli interessi meramente economici e commerciali e non hanno invece favorito la produzione sul piano qualitativo. Di fatto sono state favorite solo le esigenze lucrative dei produttori, degli esercenti, dei distributori, e non i valori culturali dei prodotti, posti in second’ordine rispetto alle esigenze di mercato”. Cfr. C. Rizzo (a cura di), *I documentari sulla Basilicata nella Cineteca Lucana*, Quaderni del Consiglio Regionale della Basilicata, 2010, cap. IV. *Le leggi sul documentario*, pp. 39-49. Il volume, in versione testuale e audio, è on line sul sito istituzionale del Consiglio Regionale della Basilicata: <http://consiglio.basilicata.it/consiglioinforma/detail.jsp?otype=1140&id=287753&typePub=100241#.VHoi6TGG-VE>.

<sup>11</sup> Il film, conservato in numerosi archivi e cineteche, restaurato nel 2000 dalla Cineteca Nazionale e dall’Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, in collaborazione con la Soprintendenza archivistica per il Lazio, è

un'Italia molto diversa da quella propagandata dai film dell'Istituto Luce durante il fascismo, sebbene autori come Antonioni, Cerchio, De Santis, Emmer, Omegna, Pasinetti, Soldati, Rossellini, solo per citarne alcuni, avessero anticipato, tra la fine degli anni trenta e gli anni quaranta, sguardi e linguaggi nuovi anche nel cinema documentario italiano, a cominciare dai "nuovi" temi e problemi rappresentati. Al Centro sperimentale di cinematografia e nei Cineguf, su cui si ritornerà, si coltivarono anche questi semi preziosi, durante e nonostante il fascismo<sup>12</sup>.

Furono realizzate nel secondo dopoguerra le prime importanti inchieste fotogiornalistiche<sup>13</sup> oltre che cinematografiche<sup>14</sup>, commissionate dal governo, dai partiti, dai sindacati, di carattere sociale, sul Mezzogiorno, sul lavoro, sulla miseria, sull'emigrazione, sulla disoccupazione. Opere, queste ultime, di registi militanti<sup>15</sup>, in un periodo in cui, per molti autori di cinema, la necessità di ricostruire ed esprimere la propria creatività, si intrecciava a quella di "fotografare" il reale, di conoscerlo e raccontarlo, per mostrarlo nella sua crudezza, e "bellezza", per documentare, oltre a propagandare, dall'una e dall'altra parte degli schieramenti politici durante la guerra fredda, il lento progredire del paese, il bisogno di rinascita, di sviluppo, di benessere, ma anche di riscatto, di solidarietà, di democrazia, di uguaglianza, di pace, pur nelle difficoltà, nei disagi, nei conflitti, nella crisi<sup>16</sup>.

---

visionabile sul web, sul sito multimediale del Senato della Repubblica, realizzato in collaborazione con Luce Cinecittà, corredato di scheda con sinossi e descrizione delle sequenze: <http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/video/IL3000088764/1/Giorni-di-gloria.html>. Oggi il film è considerato un documento eccezionale, patrimonio della nazione. Le riprese sono di Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Mario Serandrei, Umberto Barbaro, Luchino Visconti. Inoltre citiamo il film sulla liberazione di Torino e sulle attività dei partigiani in Piemonte, del 1945, *Aldo dice: 26 per 1* realizzato tra gli altri dalla Federazione Piemontese dell'Anpi e dal Partito Socialista Italiano. La storia del film è raccontata in un articolo de l'Unità del 1946, riportato sul sito dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino, che custodisce l'esemplare originale del film: [http://www.ancr.to.it/old/Tool/Card/index9346.html?id\\_card=440](http://www.ancr.to.it/old/Tool/Card/index9346.html?id_card=440). Anche il film della Resistenza piemontese è visionabile sul sito: <http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/video/IL3000052788/1/Aldo-dice-26-per-1.html>.

12 Si vedano M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia, 2008; l'antologia di articoli sul documentario di G. Bernagozzi (a cura di), *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, in «Quaderni di documentazione cinematografica», n. 5, Patron, Bologna, 1985.

13 In Italia risalgono ai primissimi anni cinquanta i reportage fotografici di Franco Pinna in Basilicata, insieme a Francesco De Martino. Il suo archivio è conservato presso l'Archivio sonoro della Basilicata: <http://www.archiviosonoro.org/basilicata/archivio-sonoro-della-basilicata/fondo-pinna>. La prima grande stagione di riscoperta, riflessione, dibattito, valorizzazione del cinema che racconta, rappresenta, propaganda l'industria e il lavoro in Italia, si svolge tra gli anni quaranta e cinquanta del Novecento e, non a caso, coincide con la ricostruzione, l'industrializzazione, l'emigrazione fino al boom economico. Una interessante e ancora inedita analisi dei rapporti tra il neorealismo nel cinema e il neorealismo nella fotografia è stata condotta da David Forgacs, *Neorealism: cinema e photography*, intervento inedito presso l'Università di Firenze, marzo 2004, riproposto nel febbraio 2012 presso la New York University, Dipartimento di studi sul cinema, dove lo studioso insegna. Sull'argomento si veda E. Taramelli, *Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, SEI, Torino, 1995.

14 La prima in Italia è relativa all'attività della *Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla*, un documentario per la regia di Giorgio Ferroni, prodotto dall'Istituto Luce nel 1953, della durata di 28' circa. Il documentario venne presentato alla Biennale Cinema di Venezia quello stesso anno. Visionabile al seguente link: [http://camera.archivioluce.com/camera-storico/scheda/video/i\\_presidenti/00030/IL3000088346/1/Inchiesta-parlamentare-sulla-miseria-in-Italia.html](http://camera.archivioluce.com/camera-storico/scheda/video/i_presidenti/00030/IL3000088346/1/Inchiesta-parlamentare-sulla-miseria-in-Italia.html). Sul sito dell'Archivio Storico della Camera dei Deputati si trova la descrizione dell'Archivio della Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla (1951-1954), [http://archivio.camera.it/patrimonio/archivi\\_del\\_periodo\\_repubblicano\\_1948\\_2008/acp01/documento/CD3000000001](http://archivio.camera.it/patrimonio/archivi_del_periodo_repubblicano_1948_2008/acp01/documento/CD3000000001), accanto a quello della Commissione sulla disoccupazione (1951-1953), per la quale non furono realizzati documenti cinematografici, [http://archivio.camera.it/patrimonio/archivi\\_del\\_periodo\\_repubblicano\\_1948\\_2008/guida:ITCD\\_00300\\_00002\\_00002](http://archivio.camera.it/patrimonio/archivi_del_periodo_repubblicano_1948_2008/guida:ITCD_00300_00002_00002).

15 Si segnala il film di Carlo Lizzani, *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, documentario del 1949, prodotto da Rinascita, visionabile sul canale YouTube della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, dove il documento cinematografico è custodito: <https://www.youtube.com/watch?v=caSG7NvIJKw>. Il film è stato proiettato durante il convegno organizzato dall'Archivio centrale dello storia: "1943-1953 la ricostruzione della storia", Roma 13-14 gennaio 2014.

16 Numerosi i film che documentarono, sin dalla conclusione della guerra, la rinascita e lo sviluppo delle industrie italiane, nel periodo della ricostruzione. Per le imprese, che quasi tutte utilizzarono il cinema per raccontare e



## La rinascita della cultura cinematografica

Fondamentale, nell'opera di ricostruzione artistica del cinema italiano dopo il 1945, fu l'apporto dell'associazionismo culturale cinematografico, nato ufficialmente a conclusione della seconda guerra mondiale, ma le cui radici risalgono alla fine degli anni venti con la nascita dei primi cine-club a Milano e a Roma, che si diffusero negli anni trenta del Novecento, per educare e coltivare la cultura cinematografica da una parte, dall'altra per propagandare, attraverso il cinema, l'ideologia fascista. Un movimento particolarmente strutturato a livello nazionale fu quello dei Cineguf (le sezioni cinematografiche dei gruppi universitari fascisti), che durò un decennio, dal 1933 al 1943. I circoli universitari riuscirono, come noto, ad operare con una certa libertà e in parte con autonomia rispetto al regime, tanto da coltivare e far crescere una generazione di futuri autori di cinema, a cui abbiamo accennato, per la maggioranza antifascisti, e citiamo, tra gli altri, Lizzani, Zavattini, Fellini, Antonioni, Pietrangeli, che gettarono allora le fondamenta per il rinnovamento del cinema a conclusione della guerra. Gli autori furono "i primi a riunirsi in associazione e a pensare di dar vita a iniziative per la diffusione della cultura cinematografica [...] uomini di cinema che, alla fine del 1944, creano a Roma l'Associazione Culturale del Cinema Italiano (ACCI)" che volle promuovere la rinascita del cinema anche prima della conclusione della guerra, organizzandosi con la finalità di affrontare "tutti i problemi artistici, tecnici e culturali riguardanti il cinematografo"<sup>17</sup>. L'associazione nacque per impulso di Cesare Zavattini. Essa "seguendo una prospettiva artistica e culturale militante, non si rivolge solo ai professionisti: lo statuto prevede che possa esserne membro chiunque s'interessa di problemi del cinema, qualunque sia la sua attività. In un orientamento ancora più nettamente cinefilo, Zavattini fonda, nell'aprile 1947, il Circolo romano del cinema. E' un'organizzazione esemplare che trascina con sé la nascita di circoli in numerose città"<sup>18</sup>.

Il movimento dei circoli di cinema si propagò con entusiasmo nell'Italia della ricostruzione per promuovere la cultura e l'educazione cinematografica, la valenza artistica del cinema, in contrapposizione a quella economica, ovvero al cinema commerciale, nonché al cinema come

---

propagandare la propria storia e le proprie attività, lavorarono autori divenuti molto noti anche nel cinema di fiction, come Ermanno Olmi che negli anni cinquanta diresse la Sezione Cinema Edisonvolta, i cui documentari si caratterizzarono per il lirismo del linguaggio e la sensibilità nei confronti delle persone e dei lavoratori ritratti. La maggiore concentrazione di film documentari prodotti da imprese diverse, dall'inizio alla fine del Novecento, si trova presso l'Archivio nazionale del cinema d'Impresa di Ivrea, istituito nel 2006, costola del Centro sperimentale di cinematografia – Cineteca Nazionale di Roma. Quasi mille i film ora visionabili on line: [www.cinemaimpresa.tv](http://www.cinemaimpresa.tv). Inoltre sul Portale degli archivi d'impresa del SAN. Per una panoramica dei giacimenti di film documentari d'impresa e del lavoro, prodotti a partire dagli anni quaranta dalle imprese, dai partiti politici, dai sindacati, dal governo si veda il saggio della sottoscritta *Le fonti audio-visive sul lavoro e sull'industria in Italia. Rappresentazione e ricognizione dei luoghi di conservazione e valorizzazione*, in «Il Mondo degli Archivi», STUDI, A. II, maggio 2014: [www.ilmondodegliarchivi.org](http://www.ilmondodegliarchivi.org). Inoltre L. Cortini, Immagini e lavoro nel Novecento. Storia, archivi e valorizzazione, in volume collettaneo promosso dalla Fondazione Giuseppe Di Vittorio, Ediesse, Roma, 2014-2015, in corso di pubblicazione.

17 G.P. Brunetta, Storia del cinema italiano, vol. III, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 177. Nel 1950 l'ACCI si sciolse e venne fondata l'ANAC – Associazione Nazionale Autori Cinematografici, tuttora attiva: "L'ANAC nasceva per opera di un gruppo di autori tra i quali figuravano Age (Agenore Incrocci), Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Ettore G. Margadonna, Furio Scarpelli, Cesare Zavattini. Dell'ANAC potevano far parte registi e sceneggiatori cinematografici, una particolarità -questa- che diversificava la nuova associazione da tutte le altre organizzazioni analoghe che sorgevano in Europa, dove le due categorie -registi e sceneggiatori- erano (e lo sono ancora) rappresentate da organizzazioni diverse. Le finalità, espresse nello statuto, comprendevano obiettivi culturali e politici direttamente collegati al grande tema della libertà di espressione, seriamente osteggiata dai primi governi a maggioranza democristiana.", cfr. la storia dell'associazione sul sito istituzionale: <http://www.anac-autori.it/online/anac/la-storia/>. Nella sezione Documenti, sottosezione Archivio storico, sono pubblicati in pdf numerosi documenti dalle origini ad oggi relativi alle attività dell'associazione, statuti, corrispondenza, rassegne stampa, verbali dei congressi: <http://www.anac-autori.it/online/category/documenti/archivio-storico/>.

18 J.A. Gili, *C'era una volta la cinefilia*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2001, p. 406.

spettacolo di consumo: “Essi sono un po’ il sindacato dello spettatore cinematografico: valorizzando il cinema come manifestazione artistica, diffondendone le opere più interessanti, cercando di elevare il gusto del grande pubblico, i Cineclub si pongono un compito di lotta in favore del buon cinema”<sup>19</sup>. La prima associazione fu la FICC – Federazione Italiana Circoli del Cinema, che si costituì nel settembre 1947, a Venezia, alla prima Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica del secondo dopoguerra<sup>20</sup>.

Nella rinascita artistica del cinema, non solo nazionale, un ruolo impegnativo lo ebbe proprio la difficile ripresa della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia, istituita durante il fascismo, la cui prima edizione fu nel 1932, svoltasi fino al 1942, sospesa dal 1943 al 1945<sup>21</sup>. Ma già dal 1945, dopo la Liberazione di Venezia, si iniziò a pensare a una ripresa di tutte le manifestazioni culturali veneziane, compresa quella dedicata al cinema. Il governo militare alleato fu favorevole, ma la ricostruzione dell’evento passò per una prima “prova”, organizzata nel 1946, dopo un accordo raggiunto con il Festival di Cannes che si tenne nella primavera dello stesso anno. Denominata *Manifestazione Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia*<sup>22</sup>, si dotò di un regolamento ad hoc che ribadiva la partecipazione di “opere cinematografiche che attestino un reale progresso della cinematografia quale mezzo d’espressione nel campo artistico, culturale, scientifico ed educativo”. Nelle difficoltà della ripresa, della penuria di risorse, della povertà dilagante nella città, come nell’intero paese, ma soprattutto nel contesto di ferite ancora troppo aperte dopo la guerra, fu deciso di non seguire il protocollo canonico ma di far partecipare le opere, anche di cinema documentario, prendendo accordi direttamente con i presentatori, autori e produttori, senza inviti alle nazioni; inoltre di non assegnare premi ma di procedere solo con segnalazioni. In quella Biennale “di prova” le nazionalità presenti furono, oltre l’Italia, Francia, Gran Bretagna, Svizzera, Urss, Usa, ovvero i paesi vincitori, a parte la Svizzera neutrale. La segnalazione come miglior film andò a *The*

---

19 V. Tosi, *Circoli del cinema*, in «Cinema», n. 1, 25 ottobre 1948, p. 32. Virgilio Tosi è stato segretario generale della FICC – Federazione Italiana Circoli del Cinema dal 1949 al 1953. Si veda anche il suo volume *Quando il cinema era un circolo. La stagione d’oro dei cineclub (1945-1956)*, SNC – Marsilio, Roma – Venezia, 1999.

20 Seguì la costituzione della FEDIC – Federazione Italiana dei Cineclub, nel 1949 che promosse anche il cinema amatoriale e di famiglia, ovvero l’educazione alla realizzazione di film a passo ridotto, istituendo anche rassegne con premi. Nel secondo dopoguerra nell’opera di diffusione culturale del cinema entrò in campo anche la Chiesa, con 600 sale parrocchiali nel 1945, diventate oltre 3000 nel 1949 e con le prime associazioni culturali cattoliche di cinema, ad opera dei salesiani. La storia dell’associazionismo culturale cinematografico è davvero appassionante. Le principali associazioni nazionali, riconosciute dalla legge n. 1213 del 1965, sono nove, costituite soprattutto nel periodo dal 1947 al 1965 e appartenenti ad aree culturali, politiche, laiche e cattoliche differenti: ANCCI (Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani), CGS (CineCircoli Giovanili SocioCulturali), CINIT (Cineforum Italiano), CSC (Centro Studi Cinematografici), FEDIC (Federazione Italiana dei Cineclub), FIC (Federazione Italiana Cineforum), FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema), UCCA (unione Circoli del Cinema dell’ARCI), UICC (Unione Italiana Circoli di Cinema). Queste associazioni possiedono tutte archivi di carte e film, nonché biblioteche, che aspettano di essere maggiormente valorizzati, in alcuni casi, riordinati.

21 In realtà le edizioni del 1940, 1941 e 1942 furono successivamente considerate come “non avvenute”. Per una storia della manifestazione negli anni quaranta si legga la pagina del sito della Biennale Cinema: <http://www.labiennale.org/it/cinema/storia/anni40.html?back=true>. Mentre per gli anni cinquanta: <http://www.labiennale.org/it/cinema/storia/anni50.html?back=true>. E’ on line il database dell’ASAC – Archivio Storico delle Arti Contemporanee, sezione Cinema, consultabile anche per anno di manifestazione, i cui risultati forniscono dati, schede, documenti digitalizzati sull’organizzazione, le sezioni (nazioni partecipanti), i registi e i film, le giurie, i premi, gli eventi collaterali, con corredo di foto di scena, di “attualità”, “mondane”, manifesti e locandine, alcune sequenze digitalizzate e on line dei film premiati. Per quanto riguarda la Manifestazione del 1946: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?a=1946>. Nel database risultano anche le edizioni 1940-1942. Per la consultazione dei patrimoni della biblioteca e degli Archivi della Biennale, ASAC, a Venezia, si consulti la pagina web: <http://www.labiennale.org/it/asac/>. Per quanto riguarda la cineteca e il suo patrimonio, si veda la presentazione e la storia, nonché le informazioni sulle attuali sedi di conservazione, sulla pagina specifica della sezione Archivio storico sul sito della Biennale: <http://www.labiennale.org/it/asac/collezioni/cineteca.html?back=true>.

22 Sul sito della Biennale l’attualità di un Notiziario Nuova Luce racconta questa prima prova della Manifestazione nel 1946: <http://www.labiennale.org/it/cinema/storia/documentari/1946.html>. Si veda più avanti in merito ai cinegiornali prodotti dall’Istituto dal 1945 al 1946, per conto del governo provvisorio, anno in cui cessarono definitivamente, per essere realizzati dalla Incom.

*Southerner*<sup>23</sup> di Jean Renoir (USA) del 1945, una segnalazione la ebbe anche *Paisà* di Roberto Rossellini, mentre *Barboni*, di Dino Risi, del 1946 ebbe la segnalazione quale miglior film documentario.

Come ha scritto Flavia Paulon: “Nel 1947 la manifestazione riprendeva in pieno con la sua giusta denominazione di Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica, e sarà in seguito ricordata come la più densa, la più bella, la più completa, ed anche la più suggestiva per la cornice incomparabile nella quale doveva svolgersi. Occupato ancora per ragioni militari il Palazzo del Cinema al Lido, [...] la Biennale, vincendo non poche difficoltà burocratiche, riusciva a farsi concedere il cortile del Palazzo Ducale per le proiezioni”<sup>24</sup>. Una Biennale ricchissima di eventi, rassegne, film<sup>25</sup>, tanto che, è sempre la Paulon a ricordarlo, “Si arrivò insomma all’assurdo: 76 film a soggetto e 104 cortometraggi alle Sezioni speciali! Partecipavano 18 Nazioni. Il magazziniere Giovanni Vio che nei vent’anni della Mostra aveva maneggiato tante cassette di pellicole, tanti rulli, doveva farsi in quattro per far entrare nel suo libro di scarico e carico il materiale che affluiva a fiumi e da così numerosi paesi nei suoi depositi”. Tra gli eventi collaterali, “il I Congresso dei Circoli del Cinema d’Italia, che aveva all’ordine del giorno la costituzione della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema”<sup>26</sup>.

Soprattutto dal 1947 in poi, in Italia, l’associazionismo cinematografico, in particolare la neonata FICC, svolse una funzione importante, oltre per la ricerca, raccolta, preparazione, promozione del cinema di qualità, educazione di un pubblico consapevole, anche per, la salvaguardia e la conservazione delle pellicole, ai fini del loro recupero e della loro diffusione culturale, collaborando in quegli anni con le cineteche non solo italiane.

Come scrive Jean A. Gili: “L’emergere delle cineteche e la comparsa della nozione di patrimonio cinematografico avvengono in un contesto di cinefilia esigente: i primi cinetecari provengono direttamente da un amore ostinato per i film [...]. La presa di coscienza del salvataggio del patrimonio cinematografico si accompagna all’idea di consolidare le conoscenze in materia di cronologia delle opere e quindi condiziona la nascita della storia del cinema”<sup>27</sup>.

---

23 La particolare storia del film, la scelta del regista francese di raccontarla, durante il suo “esilio” negli USA dal 1941, a causa della guerra, ambientandola durante la crisi economica e degli agricoltori negli anni trenta, forse non a caso alla fine della guerra colpì per il messaggio comunque di tenacia del protagonista e della sua famiglia a non darsi per vinti, nonostante le condizioni terribili e le enormi difficoltà naturali e umane da affrontare, ai limiti della sopravvivenza. «Ciò che mi ha affascinato in quella storia è proprio il fatto che non è una storia. È una serie di impressioni forti. L’immensità del paesaggio, la purezza dei sentimenti dell’eroe, il caldo, la fame. I personaggi costretti a vivere una vita limitata ai bisogni materiali immediati raggiungono un livello insospettato nelle loro tensioni spirituali», J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, Marsilio, Venezia 1992, pag. 197. Sul film si veda la scheda con recensione critica on line: <http://www.filmsufi.com/2010/04/southerner-jean-renoir-1945.html>. Il film è visionabile in lingua originale su Internet Archive: <https://archive.org/details/TheSoutherner>.

24 F. Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, *Cronaca dei dieci anni dopo*, «Quaderni della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia», Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1956, pp. 16-17.

25 Si veda, nella banca dati dell’ASAC, la documentazione relativa: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?a=1947>. A questa prima Biennale ufficiale fu invitata anche la Germania che partecipò con il primo film tedesco del dopoguerra, *Gli assassini sono tra noi*, del regista Wolfgang Staudte, del 1946. Scheda film on line: <http://trovacinema.repubblica.it/film/gli-assassini-sono-tra-noi/118193>. Il premio al miglior film lungometraggio a soggetto andò a *Sirena*, di Karel Stekly, 1947, cecoslovacco. Il premio per il miglior documentario cortometraggio fu attribuito a *Piazza San Marco*, di Francesco Pasinetti, 1947. Il film è visionabile on line sul catalogo dell’archivio Luce: <http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=3683&db=cinematograficoDOCUMENTARI&findIt=false&section=/>.

26 F. Paulon, cit. pp. 17-18.

27 J.A. Gili, cit., p. 410. A proposito della salvaguardia del patrimonio cinematografico su pellicola, le prime cineteche nazionali sono nate, in Europa come negli Stati Uniti, all’indomani dell’avvento del cinema sonoro, soprattutto nel corso degli anni trenta, già con la finalità di raccogliere e scambiarsi informazioni sui materiali filmici rispettivamente posseduti, appartenenti a un’epoca appena conclusasi, quale quella del muto. Come ha sottolineato Paola Olivetti: “le prime strutture di tipo cinetecario si costituiscono per iniziativa di privati collezionisti agli inizi del ’900; più avanti, all’epoca della I guerra mondiale, strutture di conservazione dei film sono legate alle necessità militari: solo negli anni



In particolare nel nostro paese la Cineteca Italiana di Milano, seppure con fasi alterne, diventò il punto di riferimento per lo sviluppo della consapevolezza della necessità di garantire sedi, condizioni, attività finalizzate a una migliore salvaguardia delle pellicole. Uno dei primi film di “propaganda” delle attività di una cineteca è il *Museo dei sogni*, di Luigi Comencini, del 1949/1950, che per la prima volta mostra e diffonde i tesori raccolti dalla Cineteca di Milano, veri “incunaboli” del cinema, quindi le “celle” dove venivano conservate le pellicole sottratte alla distruzione, le attività di recupero e salvaguardia. La Cineteca Italiana ha avuto origine, come citato nella nota precedente, verso la metà degli anni trenta del Novecento, grazie alla raccolta di numerose pellicole, destinate al macero a Cinisello Balsamo, recuperate da un gruppo di giovani cinefili, collezionisti, tra cui Luigi e Gianni Comencini, Alberto Lattuada, Mario Ferrari<sup>28</sup>. La Cineteca Italiana venne poi ufficialmente istituita nel 1947. Gianni Comencini, in un’intervista di qualche anno fa, pubblicata su “la Repubblica”, a proposito della nascita della Cineteca di Milano raccontava:

La Cineteca Italiana, come tante altre, è nata dai film sottratti ai colpi d’ascia. Nata per salvare il cinema, è cresciuta per continuare a salvarlo, cioè per conservarlo. Nel dopoguerra, con mio fratello Luigi e il musicologo Rognoni, mi recavo nei maceri di Busto Arsizio e di Lambrate, come aveva già fatto Alberto Lattuada, allora studente di Architettura a Milano. Ci presentavamo con documentari di scarso interesse e li barattavamo con [...] pellicole del muto destinate al massacro. E’ così che siamo riusciti a recuperare ‘Femmine folli’ di Stroheim in edizione europea, una rarità rispetto a quella americana, e altre copie uniche di titoli considerati perduti, da Marnau a Pabst. [...] Lo scambio era senza formalità, l’unica regola era che il peso della pellicola sacrificale fosse lo stesso. [...]. La memoria cinematografica è [tuttoggi, sic! ndr] un’esigenza ancora poco sentita<sup>29</sup>.

La Cineteca Italiana e la Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, istituita nel 1949, come si vedrà più avanti, “si sono contese”, nel secondo dopoguerra, il ruolo e il compito di custodire, per conto dello Stato, copia dei film prodotti e distribuiti in Italia. Il Centro Sperimentale

---

Venti avremo delle strutture di tipo pubblico con l’apertura della General Film Library a New York, la costituzione dell’Archivio sovietico dei film e documentari e il progetto a Londra di un British Empire Film Institute. Le prime vere cineteche si svilupperanno a partire dagli anni Trenta, ma si può dire che sino agli anni ’60 avranno un carattere fortemente pionieristico [...] con uno scarsissimo intervento da parte delle istituzioni pubbliche e statali”, cfr. P. Olivetti, *Le nuove fonti: cinema e nastrovideo*, in *Gli archivi e la memoria del presente*, Atti dei seminari di Rimini, 19-21 maggio 1988, e di Torino, 17 e 29 marzo, 4 e 25 maggio 1989, Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1992. Nel quadro descritto da Paola Olivetti rappresentano una eccezione gli Archivi centrali di film olandesi, costituiti addirittura nel 1917. Nel 1933 a Stoccolma fu fondata la Svenska Filmfundet, nel 1934 a Berlino il Reichsfilmnarchiv, nel 1935 a Londra la National Film Library e a New York, nello stesso anno, la Film Library del Museum of Modern Art e, ancora nel 1935, a Milano, la collezione Mario Ferrari, poi Cineteca Italiana; nel 1936 a Parigi fu istituita la Cinémathèque Française e, sebbene con altri intenti, al 1925 risale l’atto di nascita dell’Istituto Nazionale Luce, specializzato nella produzione di non fiction. Nel 1938 venne costituita la FIAF – Federazione internazionale degli archivi di film. Cfr. A.Libertini, *La Federazione internazionale degli archivi del film e le sue attività*, in A. Giannarelli, O. Martini, E. Segna (a cura di), *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma 1995; *Une philosophie de l’archivistique audiovisuelle*, a cura di Ray Edmondson et des membres de l’AVAPIN, Programme général d’information et UNISIST, Unesco, Parigi, giugno 1998, nuova edizione, 2004.

28 Il film che racconta questa storia è custodito anche nell’archivio Luce ed è visionabile on line: *Il Museo dei sogni*, di Luigi Comencini, 1950, <http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=3829&db=cinematograficoDOCUMENTARI&findIt=false&section=/>.

29 M. Serenellini, “Io, salvatore di Stroheim”, intervista a Gianni Comencini pubblicata sul quotidiano «la Repubblica», lunedì 14 agosto 2000, p. 39. Sullo stesso numero del quotidiano è comparso anche un articolo di Mario Serenellini, intitolato *Il cimitero dei film. Così si distruggono i sogni*, p. 38, dedicato al documentario *Due dollari al chilo*, ideato da Gianni Comencini e realizzato dalla Cineteca Italiana di Milano, presentato alla Mostra di Venezia di quell’anno, nella sezione “Passato Presente”. Il film testimonia l’attività di distruzione della pellicola, prima del riciclaggio, che avviene in un reparto degli stabilimenti Kodak a Cinisello Balsamo in provincia di Milano, e la sua realizzazione è ispirata a *Il Museo dei sogni*, realizzato da Luigi Comencini 50 anni prima. Gianni Comencini, tra i fondatori della Cineteca Italiana di Milano, suo Presidente per molti anni, è morto nel 2005.

di Cinematografia, come forse è noto, aveva iniziato a raccogliere e conservare, ad uso dei propri allievi, sin dalla sua costituzione, numerosi film italiani ed esteri, costituendo una cineteca importante. Durante la guerra quella prima collezione andò dispersa, a parte pochi film, trafugata dai tedeschi durante la ritirata. Se la vocazione della Cineteca Italiana fu subito quella della salvaguardia e del recupero dei film, in particolare del periodo del muto, il Centro Sperimentale di Cinematografia, già molto attivo e in parte autonomo prima della guerra, rispetto alle politiche culturali del regime, nel dopoguerra ebbe un nuovo slancio, e la sua importante rivista, «Bianco e Nero», promosse lo studio, la ricerca, il dibattito, nonché la storia del cinema e la critica cinematografica non solo nel e del nostro paese<sup>30</sup>; soprattutto, il CSC si qualificò come la scuola delle arti e dei mestieri del cinema più importante al mondo<sup>31</sup>.

### **Il governo e la ricostruzione dell'industria cinematografica: la legislazione e le istituzioni**

Parallelamente al rinnovamento del linguaggio del cinema italiano, del suo rapporto con la storia, con la società e la realtà, e alla diffusione della cultura cinematografica, si assiste, a conclusione della guerra, a una ricostruzione, o meglio, in buona parte a una restaurazione delle istituzioni e degli enti governativi, statali, nonché privati, del periodo fascista, preposti alla produzione cinematografica, alla gestione e al controllo dell'industria e del sistema cinematografici, accanto alle associazioni di categoria.

---

30 Nel sottolineare l'importanza della rivista «Bianco e Nero» ai fini dello sviluppo della storia e della critica del cinema, si segnala, per esempio, durante il fascismo e la guerra, il numero 10 dell'ottobre 1940, dove sono pubblicati un resoconto dell'edizione, in seguito "annullata", della Biennale cinema a Venezia, quindi una sintesi della tesi di laurea, tra le prime in Italia, sul cinema, di Antonio Covi, *Il cinema come espressione artistica*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, Università di Padova, relatore Prof. Giuseppe Fiocco, a.a. 1939-1940. La tesi, molto ben documentata, riporta le più avanzate teorie sul cinema in ambito internazionale, inoltre le interessanti e non convenzionali metodologie critiche e le riflessioni personali dell'autore. Nello stesso numero è pubblicata la proposta di realizzazione di un film da parte di Michelangelo Antonioni, ispirato a uno "Spunto per un romanzo" di Guido Piovene, pubblicato sul «Corriere della Sera» nel novembre 1937: M. Antonioni, *Terra verde. Spunto per un film*, ibidem, pp. 57-60. Inoltre, nella *Rassegna stampa* dello stesso Quaderno, sono anticipati i temi di un dibattito che si svilupperà in seguito, le cui istanze verranno recepite dalla stessa legge cinema del 1949, come la richiesta che i produttori cinematografici si avvalgano delle competenze professionali di ex allievi del Centro sperimentale di cinematografia. Si segnalano infine le riflessioni critiche sul progetto di legge, presentato quell'anno alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni, *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, divenuto legge l'anno successivo, la n. 633 del 1941, ibidem, pp. 102-104.

31 Per una storia sintetica del Centro sperimentale di cinematografia e delle sue attività dalle origini ad oggi, si rinvia al sito istituzionale: <http://www.fondazione-csc.it/>. Inoltre si suggerisce la visione dei seguenti film cortometraggi e di attualità, custoditi dall'Archivio Luce e visionabili on line, che propagandano il CSC e ripercorrono la rappresentazione delle sue attività dal 1935, nella sede di via Foligno a Roma: *Alfieri e il Direttore generale per la cinematografia visitano il Centro Sperimentale di Cinematografia, nuova creazione del Ministero Stampa e Propaganda*, 4 dicembre 1935,

<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=11207&db=cinematografi-coCINEGIORNALI&findIt=false&section=/>, al 1939 e 1940, quando viene inaugurata la nuova sede sulla via Tuscolana, *Tutti possono fare del cinema. Il Centro Sperimentale di cinematografia dipendente dal Ministero della Cultura Popolare è la scuola che offre ai giovani la possibilità d'intraprendere la carriera cinematografica*, 11 ottobre 1939,

<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=18227&db=cinematografi-coCINEGIORNALI&findIt=false&section=/>, *Il Duce inaugura la nuova sede del Centro Sperimentale di Cinematografia*, 19 gennaio 1940,

<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=18589&db=cinematografi-coCINEGIORNALI&findIt=false&section=/>. Interessante il fatto che nei cartelli iniziali di alcuni film compaiano il logo e la scritta dell'Official film war department. Si tratta di documenti sequestrati dagli Alleati, di cui il Luce è rientrato in possesso, a mano a mano, nel dopoguerra. I documenti relativi al CSC sul catalogo Luce on line sono molti. Se ne segnalano solo alcuni, ma basterà andare sul sito e proseguire la ricerca. In ultimo si vuole segnalare il film de La Settimana Incom, *Visita di Andreotti alla mostra organizzata dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*, del 30 luglio 1948. La mostra era la prima dedicata alla storia del Centro sperimentale, nonché al suo rilancio: <http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=24346&db=cinematografi-coCINEGIORNALI&findIt=false&section=/>.

Si inserisce in questo contesto la legislazione elaborata nel secondo dopoguerra che iniziò a regolamentare il sistema cinema. I primi conflitti, evidenti nella stessa legislazione, sorsero in merito a due concezioni diverse: da una parte quella che riteneva il cinema una forma di espressione d'arte, le cui opere andavano tutelate e protette, secondo la legge del diritto d'autore, rimasta la medesima, la 633 del 1941; per altri soggetti, produttori e distributori, in particolare, si trattava innanzitutto di prodotti di un'industria destinata a diventare molto importante nel bilancio dello stato. Un conflitto non ancora risolto, che continua ad avere effetti anche sulla tutela e sulla concezione di bene culturale del film, nonostante sia stato riconosciuto tale alla fine del 1999 anche in Italia<sup>32</sup>. Se nel Decreto legislativo luogotenenziale del 5 ottobre 1945, n. 678, su pressione di interessi stranieri, degli alleati, ma anche su domanda culturale interna, venne sancito il principio secondo cui "l'esercizio dell'attività di produzione cinematografica è libero", con la conseguente abrogazione delle restrizioni nei confronti della libera circolazione di film stranieri, successivamente prevalse una legislazione protettiva, con la diffusione di un sistema di contributi ed agevolazioni a favore dell'industria cinematografica nazionale, sotto l'egida di specifici organi governativi e tecnici. Seguirono in tal senso le leggi n. 370 del 1947 e, soprattutto, la n. 958 del 1949. Leggi che non contemplavano alcun riferimento agli aspetti artistici e autoriali, della tutela e della valorizzazione culturale del cinema. Per alcuni di questi aspetti la normativa giuridica rinviò al diritto comune e alla citata legge sul diritto d'autore. Ci furono, in seguito, tendenze ancora più estreme, come emerge dalla lettura degli *Atti del 1° convegno di studi sui problemi giuridici della cinematografia*, svoltosi a Roma nel 1958, in cui in molti contributi si sottolineava la necessità che il produttore venga considerato autore, in pieno possesso dei diritti anche morali<sup>33</sup>.

Se da una parte il nuovo governo democristiano procedette a una regolamentazione legislativa dell'industria cinematografica, dall'altra consolidò le strutture cinematografiche governative (ricordiamo che non c'era ancora la televisione), con finalità di propaganda e di controllo.

Le istituzioni di cinema sorte nel periodo fascista<sup>34</sup>, dopo la "parentesi" alleata<sup>35</sup> alla fine della guerra, durante la quale era stato tentato il loro smantellamento, per affermare un libero mercato

---

32 In Italia sono considerati beni culturali, dal 1999, le fonti fotografiche e audiovisive (cinematografiche), sonore. [DECRETO LEGISLATIVO N. 490 del 29/10/99 – Testo Unico Disposizioni Legislative in Materia di Beni Culturali e Ambientali](#), e successivo [DECRETO LEGISLATIVO N. 42 del 22/01/2004 – Codice dei beni culturali e del paesaggio](#).

Ovvero, sono beni culturali anche:

“e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio”, art. 10;

e “f) le fotografie, con relativi negativi e matrici, gli esemplari di opere cinematografiche, audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni”, art. 11.

33 *Atti del 1° convegno di studi sui problemi giuridici della cinematografia*, (Roma, 10, 11 e 12 marzo 1958), Centro Internazionale Studi e Documentazione dei problemi giuridici dello spettacolo, Rassegna di diritto cinematografico, Roma, 1958.

34 Se nel dopoguerra l'uomo della ricostruzione del settore cinema, per conto dello Stato sarà Giulio Andreotti, nel periodo fascista, dal 1934, al suo rientro da un viaggio negli USA e a Hollywood, fino alla conclusione della guerra nel 1945, l'uomo chiave sarà Luigi Freddi. Fautore dell'intervento dello Stato in campo cinematografico, fu a capo della prima Direzione Generale per la Cinematografia, istituita nel settembre 1934, in seno al Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, dal 1935 Ministero della Stampa e propaganda, dal 1937 Ministero della cultura popolare (Minculpop). La Direzione era organizzata in quattro divisioni: Affari amministrativi, Controllo di produzione, Questioni culturali, Censura. Il riassetto da parte dello Stato fascista, nel settore cinematografico in Italia, era stato anticipato a livello europeo: “Nell'ottobre 1934, a Bruxelles, la Conferenza internazionale per le nuove forme di stampa riconoscerà, quanto al giornalismo e alla cinematografia, ‘il diritto del controllo da parte dei poteri statali’”, cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, editore, Firenze, 1979, p. 9. Il 1935, come anticipato, fu l'anno dell'istituzione del Centro sperimentale di cinematografia (non ancora la Cineteca Nazionale), dell'Ente Nazionale Industria Cinematografica (ENIC), e dell'incendio della Cines, dalle cui ceneri sorse Cinecittà, inaugurata nel 1937. Dal 1936 si assiste anche alla costruzione della nuova sede dell'Istituto Nazionale Luce sulla via Tuscolana, inaugurata anch'essa nel 1937, poco prima di Cinecittà, di fronte al Centro Sperimentale di Cinematografia. Alla fine del 1937 “la città del cinema” era già quasi ultimata. Luigi Freddi dal 1940 divenne direttore di Cinecittà, della cosiddetta “terza” Cines, Presidente dell'Enic e del Centro sperimentale di cinematografia. Si vedano le sue memorie,

anche a favore delle majors americane, furono quindi ripristinate. A cominciare dall'Istituto Luce<sup>36</sup>, che, alla fine della guerra, con la denominazione di Istituto Nazionale Nuova Luce aveva ripreso, solo per un anno, a produrre cinegiornali, anch'essi con nuova denominazione «Notiziari Luce Nuova». I trattati di pace vietarono poi al Luce di continuare a produrre cinegiornali<sup>37</sup>. Furono i cinegiornali realizzati da «La Settimana Incom», come si ribadirà più avanti, a svolgere il ruolo di informazione e propaganda delle attività del governo finalizzate alla ricostruzione del paese<sup>38</sup>. La vicenda riguardò anche la trasformazione della comunicazione di propaganda attraverso il cinema e gli organismi preposti, che da organi del fascismo si trasformano in organi del nuovo governo repubblicano. Per quanto concerne i «Notiziari Luce Nuova», il primo numero venne proiettato il 26 luglio 1945, dopo quattro mesi dall'ultimo della serie C dei «Giornale Luce» della Repubblica Sociale Italiana. L'Istituto Nazionale Nuova Luce tornò a produrre anche documentari, due in tutto nel 1945 e 4 nel 1946, tra cui il lungometraggio, film di fiction, *Umanità*, di sapore neorealista, per la regia di Jack Salvatori, realizzato in collaborazione col Ministero per l'Assistenza Postbellica e con l'U.N.R.R.A, ambientato nella Cinecittà dei profughi di guerra, subito dopo la liberazione di Roma<sup>39</sup>. La produzione del Luce restò comunque piuttosto limitata: dei Notiziari escirono 22 numeri in tutto, interessanti dal punto di vista della propaganda da parte del governo provvisorio, tra le poche testimonianze filmate che documentarono un periodo unico della storia dell'Italia del primo dopoguerra, quello dal 1945 al maggio 1947 (sebbene la produzione dei Notiziari si interrompa nell'ottobre 1946), espressioni e rappresentazioni, quindi, di quel clima e di quello spirito di solidarietà tra i partiti che avevano composto il Cln, che poi si perderanno con l'inizio della guerra fredda. I 22 numeri dei «Notiziari Nuova Luce» presenti in archivio, e visionabili on line, la maggior parte, girati a Roma e nel Lazio, documentano l'attività degli uomini politici dei governi di coalizione e le prime tappe della ricostruzione del paese. Alcuni spezzoni (tagli e doppi) dei «Notiziari Nuova Luce» si trovano all'interno della serie Repertorio40 Luce Venezia e del Repertorio Incom. Sono tutti fruibili sul sito dell'Archivio Luce.

La crisi economica del periodo postbellico investì naturalmente l'intero settore cinematografico italiano, compreso il Luce<sup>41</sup>. La novità in questo momento riguardò appunto la «Incom» che dal 1946 iniziò a produrre un proprio cinegiornale, «La Settimana Incom», più volte citata, oltre a continuare la realizzazione di documentari per la Presidenza del Consiglio, iniziata già negli anni

---

L.Freddi, *Il cinema*, L'Arnia, Roma, 1949, 2 voll. Nel catalogo dell'archivio Luce, on line, sono numerosissimi i film che propagandano e documentano le inaugurazioni e le attività degli enti citati e delle persone preposte.

<sup>35</sup> Il PWB, Psychological Warfare Branch ("Divisione per la guerra psicologica") del governo militare alleato anglo-americano assunse durante la campagna di liberazione in Italia il controllo di tutti i mezzi di comunicazione: stampa, radio, cinema, mantenendolo fino al 31 dicembre 1945. Dopo la Liberazione la commissione degli alleati anglo-americani aveva istituito nella capitale il Film Board che, abrogando la legislazione fascista sul cinema, favorì una nuova massiccia diffusione dei film americani, con l'apporto dell'AGIS – Associazione Generale Italiana per lo Spettacolo, costituita il 7 dicembre 1945 a Roma, portavoce, in quel momento, degli interessi soprattutto dei distributori e degli esercenti, presto coadiuvata dall'ANEC – Associazione Nazionale Esercenti Cinematografici, fondata il 31 gennaio 1947.

<sup>36</sup> Per una storia dell'Istituto si veda E.G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma, 1999.

<sup>37</sup> I suoi archivi, o meglio, magazzini, nel frattempo erano stati smembrati e le collezioni in buona parte disperse, come i Giornale Luce serie C, del periodo della guerra. Una parte del patrimonio migrò nel Cinevillaggio a Venezia, un'altra venne requisita dagli americani, poi recuperata a partire dagli anni sessanta, soprattutto presso i NARA. Tutt'oggi sono in corso collaborazioni per la ricerca e l'individuazione di ulteriori documenti filmici Luce, custoditi presso gli archivi statunitensi.

<sup>38</sup> Per una storia de «La Settimana Incom» si veda A. Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni 50*, Lindau, Torino, 2001.

<sup>39</sup> Il film è visionabile integralmente sul catalogo dell'Istituto Luce Cinecittà on line: <http://www.archiviolute.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=1334&db=cinematograficoDOCUMENTARI&findIt=false&section=/>.

<sup>40</sup> Per *Repertorio* all'Archivio Luce intendono i materiali girati, gli scarti e i doppi, i non montati.

<sup>41</sup> Si veda, E.G. Laura, cit., pp. 243-253-

trenta per il regime fascista<sup>42</sup>. La crisi finanziaria e produttiva dell'Istituto Nazionale Luce Nuova sfociò nel decreto legislativo del Capo Provvisorio dello Stato Enrico De Nicola, del 10 maggio 1947 n. 305, con cui l'istituto venne posto in liquidazione. Ma l'8 aprile 1948 il Consiglio dei Ministri trasformò il decreto di liquidazione in gestione commissariale. Tommaso Fattorossi, ispettore capo del Ministero delle Finanze, diventò il nuovo Commissario straordinario dell'Istituto Nazionale Luce (che nel frattempo aveva riassunto la precedente denominazione), a cui fu affidato il compito "di predisporre, entro il 30 giugno 1948, quanto è necessario per la definitiva riorganizzazione e sistemazione delle attività e dei servizi dell'Istituto". Il Consiglio dei Ministri decise dunque per il rilancio dell'Istituto, iniziando a stanziare somme considerevoli per il suo sviluppo. La produzione di documentari del Luce continuò a crescere e a propagandare le attività del governo, ma anche a rappresentare il nuovo spirito di ricostruzione economica, le imprese, le innovazioni tecnico scientifiche, industriali realizzate dallo Stato<sup>43</sup>. Tutti i film documentari prodotti dal Luce negli anni dalla ricostruzione al boom economico sono visionabili on line e per buona parte rappresentano la storia e le attività delle maggiori imprese di Stato<sup>44</sup>.

Relativi ai medesimi anni sono i film realizzati dall'United States Information Service – USIS: film documentari di informazione, istruzione e propaganda, nell'ambito e a sostegno del Piano Marshall, il cui nucleo principale riguarda proprio gli anni dal secondo dopoguerra ai primi anni sessanta. I film proponevano modelli di vita statunitensi, illustrando e lodando gli aiuti, il supporto organizzativo, formativo e didattico degli americani, narrando la ripresa dell'economia e della vita sociale delle nazioni alleate, uscite distrutte dalla guerra, sottolineano la differenza di vita sociale rispetto ai paesi del blocco comunista, ovvero la mancanza di libertà e di democrazia<sup>45</sup>. Si tratta di oltre 500 film, comprendenti documentari, cinegiornali, fiction e di animazione, prodotti in parte negli Stati Uniti, in parte in Italia<sup>46</sup>.

Accanto al Luce, Cinecittà e i suoi studi, depredati dai tedeschi, bombardati e poi occupati dai depositi e magazzini americani dal 1944, divenuti il rifugio per migliaia di profughi, furono oggetto

---

42 L'archivio della Incom è custodito nell'archivio fotocinematografico Luce.

43 A proposito dei rapporti tra Stato e industria cinematografica in Italia nel secondo dopoguerra e circa le committenze di cinegiornali e documentari da parte della Presidenza del Consiglio, ovvero del Centro di Documentazione sorto nell'agosto 1951 all'interno della Presidenza del Consiglio (trasformato poi nel Servizio Informazione e Ufficio della Proprietà Letteraria e della Divisione Cinematografica nel 1957), sorto con compiti analoghi al precedente Ministero della Cultura Popolare, e con una sezione apposita dedicata al settore cinematografico, la Divisione cinematografica, creata nel 1952, cfr. il saggio di M. A. Frabotta, *Il cammino dei cinegiornali italiani nel Paese e in Europa*, in A.A.V.V., a cura di G.P. Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996. Si veda anche il contributo di M. A. Frabotta, *Il ruolo delle Settimane Incom nella comunicazione governativa degli anni Cinquanta*, in A. Sainati, cit.

44 Il patrimonio dell'attuale Istituto Luce Cinecittà, è bene sottolinearlo, non si esaurisce con i film d'istruzione e propaganda del periodo fascista, come tuttora spesso si crede, ma è costituito da numerose altre collezioni, soprattutto testate di cinegiornali e documentari, acquistate dall'Istituto, che possiamo considerare comunque di propaganda, o meglio, di "comunicazione politica", per il periodo che va dalla conclusione della Seconda guerra mondiale alla fine del Novecento.

45 Il fondo di oltre 500 film dell'United States Information Service (USIS) di Trieste, venne "scoperto" nella seconda metà degli anni ottanta del Novecento dall'allora direttore dell'Archivio di Stato di Trieste, Ugo Cova, che inviò l'intero prezioso patrimonio, costituito da pellicole cinematografiche 16 e 35 mm., all'Archivio Centrale dello Stato, per un loro trattamento (identificazione, migrazione, visione, catalogazione, restauro).

46 Si veda il saggio di D. W. Ellwood, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in G. Barrera e G. Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del Fondo cinematografico (1941-1966)*, Roma 2007, pp. 25-40. Si veda anche F. Anania e G. Tosatti, *L'amico americano. Politiche e strutture per la propaganda in Italia nella prima metà del Novecento*, Binklin Editori, Roma, 2000. Grazie all'accordo tra l'Archivio Centrale dello Stato e l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, siglato all'inizio del 2013, è stato portato a termine un lavoro di revisione generale del Fondo USIS, che ha reso accessibili, dopo la loro digitalizzazione per il web, tutti i film in tre specifiche playlist sui canali YouTube dell'Archivio centrale dello Stato e della Fondazione Aamod, Playlist 1 (200 film): <http://www.YouTube.com/playlist?list=PLr4dgC14o5-wX5IL11cVR11k8-iRy84bt>; playlist 2 (200 film): <http://www.YouTube.com/playlist?list=PLr4dgC14o5-z58g5dTPIZHQ38VKq7FRV9>; Playlist 3 (109 film): <http://www.YouTube.com/playlist?list=PLr4dgC14o5-xRcxwP-stiRUyXv-lts5c>.



di una lenta progressiva ricostruzione e a mano a mano, sin dal 1945, di un nuovo uso. Dal 1949, grazie agli accordi di coproduzione con la Francia, a seguito dell'intervento del regista Alessandro Blasetti, quindi con l'arrivo delle società di produzione statunitensi, gli studi tornarono ad essere sistematicamente utilizzati per nuove produzioni cinematografiche. I profughi coabitarono, fino al 1955, con produttori, autori, attori, maestranze<sup>47</sup>.

Con la funzione, da una parte di protezione e sviluppo dell'industria cinematografica italiana, dall'altra di controllo, con lo strumento della revisione cinematografica, fu istituito nel 1947 il Sottosegretariato per lo Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, con a capo Giulio Andreotti. La storia e le fonti del Sottosegretariato, operante durante la I legislatura, dal 1947 al 1953, sono state studiate e valorizzate sul web, nell'ambito di un interessante progetto realizzato dall'Istituto Sturzo, con il sostegno dell'allora Mibac, tra il 2007 e il 2009:

Obiettivo principale è stato il recupero e la ricostruzione di dati ed informazioni per la definizione di un profilo del ruolo delle istituzioni e delle personalità coinvolte nelle scelte compiute per il settore cinematografico negli anni della prima legislatura. Obiettivo della ricerca è stato dunque l'analisi dell'apparato istituzionale, delle competenze che hanno investito il settore cinematografico, e delle modifiche apportate al sistema legislativo; la ricostruzione del percorso cronologico dell'intensa attività parlamentare fino alla emanazione della nuova legge e dei relativi provvedimenti anche in termini di risorse finanziarie, consente di mettere in evidenza le trasformazioni che ebbero luogo in quegli anni: l'incremento delle attività di produzione, la costruzione delle sale cinematografiche, la funzione della censura, il rapporto con la cinematografia estera, la nascita e lo sviluppo delle associazioni di categoria. La raccolta di queste informazioni e la loro consultazione integrata vanno a costituire un primo percorso di ricognizione del periodo fino ad ora mai compiuto e offrono nuove opportunità di interpretazione storiografica sul rapporto tra cinema e politica negli anni della ricostruzione<sup>48</sup>.

Nel portale si trovano la cronologia di tutte le leggi relative al settore cinema dal 1944 al 1953, molte delle quali allegate in pdf (<http://www.sturzo.it/sottos/cronologia.html>); l'elenco con la descrizione delle carte contenute nei fascicoli relativi ai film realizzati e non, della Direzione generale per la Cinematografia, versati all'Archivio centrale dello Stato, Fondo Presidenza del Consiglio dei Ministri, relativamente al periodo 1947-1953 (<http://www.sturzo.it/sottos/ministri.html>); i fascicoli delle diverse unità archivistiche della Serie Cinema (dal 1946 al 2001), dell'archivio personale di Giulio Andreotti, con la descrizione dettagliata delle carte (<http://www.sturzo.it/sottos/andreotti.html>); un elenco di titoli di film, italiani e stranieri, di fiction e non fiction (cinegiornali), dal 1947 al 1953, con accanto riportate tutte le informazioni relative agli interventi "censori" dell'Ufficio della revisione cinematografica (<http://www.sturzo.it/sottos/revisione.html>); inoltre una selezione di articoli digitalizzati del quotidiano «Il Popolo» e una selezione di fotografie relative a interventi pubblici di Giulio Andreotti in quegli anni. Un lavoro notevole per quanto riguarda le fonti sulla ricostruzione e l'organizzazione del settore cinema in Italia nel secondo dopoguerra. A questo progetto si affianca il recente portale [www.cinecensura.it](http://www.cinecensura.it), inaugurato dalla Direzione Generale per il Cinema del Mibact, per i cento anni dell'istituzione della "censura" in Italia (1913-2013), con l'ambizione, attraverso una mostra virtuale permanente di rendere in buona parte accessibili sul web gli archivi

---

<sup>47</sup> Si veda F. Mariotti (a cura di), *Cinecittà tra cronaca e storia 1937-1989*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'Informazione e l'editoria, Roma, 1990.

<sup>48</sup> Sono tuttora consultabili on line le risorse e i risultati del progetto, la banca dati con gli inventari e la descrizione delle fonti, nonché molte delle fonti stesse digitalizzate in pdf dopo il loro reperimento presso l'Archivio storico della Camera dei Deputati, della Presidenza del Consiglio, l'Archivio personale di Giulio Andreotti, depositato all'Istituto Sturzo, l'Archivio Centrale dello Stato, l'Archivio del quotidiano Il Popolo, il fondo della Revisione cinematografica presso la Direzione Cinema, nonché presso numerosi altri soggetti, o desunte da altre metafonti: <http://www.sturzo.it/sottos/index.html>. L'Archivio privato di Giulio Andreotti è consultabile presso la sede dell'Istituto Sturzo a Roma.

della Direzione Generale per il Cinema, della Divisione della revisione cinematografica italiana. Sul portale si trovano, tra altri percorsi, una ricostruzione storica della censura cinematografica in Italia dal 1913 ai nostri giorni e, accanto ad essa, una storia del nostro cinema, con numerosissime fonti digitalizzate e consultabili, film, carte, saggi, manifesti, fotografie. Un portale unico nel suo genere, che non ha uguali in nessun altro paese per approfondimenti storiografici, risorse on line, percorsi di studio e didattici. Un lavoro che completa e sviluppa ulteriormente una lunga, precedente ricerca, a partire dalla metà degli anni novanta, che ha visto la realizzazione del progetto *Italia Taglia*, con la realizzazione di un sito web, dove il meccanismo della revisione cinematografica è illustrato dalle origini e dove è consultabile la banca dati relativa ai film esaminati dalle Commissioni, dal 1913 al 1960/49, con allegati i nulla osta che riportano, in molti casi, le indicazioni censorie<sup>50</sup>.

Nel 1995, in occasione della verifica di alcuni dati dell'Archivio del Cinema Italiano - lo straordinario progetto ideato e coordinato da Aldo Bernardini per conto dell'A.N.I.C.A. (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e multimediali) - Pier Luigi Raffaelli ebbe l'occasione di prendere visione dei fascicoli originali delle pellicole sottoposte alla revisione, a partire dal 1944, presso il Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Ne scaturì l'idea di catalogare in modo sistematico tutte le informazioni contenute nei 100.000 ed oltre fascicoli, dal 1944 in poi, relativi a tutti i film lungometraggi, cortometraggi, pubblicità ed attualità, italiani ed esteri, sottoposti alla "Censura"<sup>51</sup>.

La principale associazione di categoria del dopoguerra l'Anica – Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini, fu costituita nel luglio 1944 a Roma, sulle ceneri della FNFIS – Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo, ereditandone la rappresentanza degli interessi di produttori, distributori ed esercenti. Alcuni scopi rimasero in buona parte invariati e riguardavano la regolamentazione e la protezione del sistema cinematografico italiano, dal punto di vista industriale e commerciale. In seguito, la politica dell'Anica fu impegnata soprattutto a negoziare, prima con il governo di unità nazionale e con gli alleati, che avevano decretato l'inesistenza dell'industria cinematografica italiana, norme, leggi, sostegni, protezione, fino alla proposta, fallita, di una autoregolamentazione della censura da parte dei produttori. Tale politica proseguì con il Sottosegretariato nel decennio considerato. Il ritratto di questa associazione, a cura dello storico Gian Piero Brunetta<sup>52</sup>, è interessante e lucido nel mettere a fuoco luci e ombre della politica dell'Anica fino al suo massimo successo, quando la produzione cinematografica italiana

---

<sup>49</sup> Cfr. *Italia Taglia. Progetto di ricerca sulla censura cinematografica in Italia. La revisione cinematografica in Italia*: [http://www.italiataglia.it/la\\_revisione](http://www.italiataglia.it/la_revisione).

<sup>50</sup> Sul sito sono approfonditi alcuni casi celebri, con possibilità di consultare oltre i visti con le indicazioni di censura, le stesse sequenze tagliate, per esempio, nel caso del film *Totò e Carolina*, di Mario Monicelli, del 1955, Ibidem, [http://www.italiataglia.it/casicelebri/toto\\_e\\_carolina](http://www.italiataglia.it/casicelebri/toto_e_carolina). Le fonti e gli approfondimenti relativi ad ulteriori casi sono reperibili sul portale [www.cinecensura.it](http://www.cinecensura.it), cit., tra cui la storia di numerosi film del neorealismo, così poco apprezzati, come noto, dall'allora Sottosegretario Giulio Andreotti, a cominciare dal capolavoro di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, *Umberto D*, del 1951.

<sup>51</sup> *Italia Taglia. Progetto di ricerca sulla censura cinematografica in Italia. La cronistoria*: <http://www.italiataglia.it/cronistoria>. Le Carte della Direzione Cinema sono state oggetto di un primo censimento, nell'ambito del recupero degli archivi di deposito dei Ministeri, nel 1993, progetto promosso dal Ministero per i Beni culturali e ambientali, Direzione Generale per gli Archivi. Nel 2006 è stato realizzato il progetto "Carte di cinema" (ricognizione e inventariazione dell'Archivio della Direzione generale per il cinema), affidato alla Cineteca lucana e alla Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, sotto la direzione di un comitato scientifico composto da Pier Luigi Raffaelli, ideatore dell'iniziativa, Gian Pietro Brunetta, Barbara Corsi, Mariella Guercio, Gabriele D'Autilia. Cfr. G. Parisani, R. Righi, *Il progetto «Carte di cinema»: difficoltà incontrate, metodologie impiegate, risultati raggiunti*, in A. Torre (a cura di), *Le carte delle immagini*, Annali 10, Fondazione Aamod, Ediesse, Roma, 2007, pp. 107-121.

<sup>52</sup> G.P. Brunetta, *I cinquant'anni dell'Anica. Appunti per una storia dell'Anica*, in «Cinema oggi», Roma, 1994. Sul web: [http://www.anica.it/online/allegati/CINEMA\\_D\\_OGGI\\_50\\_ANNI\\_ANICA.pdf](http://www.anica.it/online/allegati/CINEMA_D_OGGI_50_ANNI_ANICA.pdf). Si veda inoltre P. Di Reda, *L'Anica e la censura: il nodo irrisolto dell'autoregolamentazione*, in *CINECENSURA. 100 anni di revisione cinematografica in Italia*, sul sito [www.cinecensura.it](http://www.cinecensura.it).

divenne la seconda al mondo, dopo quella americana, con un picco di 200 film nel 1954, in un quadro di accordi di coproduzione e scambio con i paesi europei innanzitutto, ma anche con gli USA e altri continenti. Ma da allora, con l'avvento della televisione, iniziò un'altra storia<sup>53</sup>.

La ricostruzione del settore cinematografico, nel periodo considerato, si può considerare definita con la legge cinema n. 958 del 1949, in vigore fino al 1954, i cui punti principali si possono riassumere come segue:

- accentramento delle competenze direttive con funzione di coordinamento, per l'erogazione di sostegni e agevolazioni, nel Sottosegretariato della Presidenza del Consiglio, coadiuvato da una Commissione consultiva, al cui interno erano rappresentate le categorie quali l'Anica, ma non le associazioni degli autori, e supportato da comitati tecnici di esperti (da cui sempre esclusi risultavano gli autori di cinema);
- ammissione di film nazionali agevolati alla programmazione obbligatoria nelle sale per un periodo minimo annuale;
- concessione di contributi alle società di produzione di film ammessi alla programmazione obbligatoria ( il 16% del guadagno lordo degli spettacoli nell'arco di cinque anni);
- attribuzione di premi di qualità a film di interesse artistico-culturale;
- istituzione del credit o cinematografico presso la BNL, per anticipare finanziamenti alle società di produzione, nonché agli esercenti;
- istituzione del Centro sperimentale di cinematografica per la diffusione della culturale cinematografica, per la formazione professionale nel settore, con l'obbligo di utilizzare le maestranze formati al CSC in determinate percentuali nelle produzioni cinematografiche, per poter ottenere sovvenzioni;
- mantenimento della revisione cinematografica, ovvero della censura, condizione necessaria per avere il nulla osta per la proiezione pubblica o l'esportazione dei film, affidata a specifiche commissioni di primo e di secondo grado, con criteri di valutazione che risalgono al regolamento del R.D. 24 settembre 1923, n. 3289;
- istituzione della Cineteca Nazionale presso il CSC, per il deposito di una copia dei film nazionali, da parte dei produttori<sup>54</sup>.

Quest'ultimo punto avrebbe potuto essere l'occasione per avviare una seria politica culturale di tutela della memoria del cinema da parte dello Stato, così come nella citazione in apertura del prossimo paragrafo, veniva delineata da un pioniere che ebbe l'intuizione, subito dopo la nascita del cinematografo, dell'importanza della conservazione delle fonti filmiche. Il suo era un punto di vista singolare e isolato, ma molto lucido, nel contesto delle origini del cinema, prima della nascita di figure quali il regista e il produttore, nonché di una vera e propria industria cinematografica di stato.

### **Una ricostruzione mancata: la tutela delle fonti filmiche in quanto beni culturali**

Si tratta di dare a questa fonte [cinematografica] forse privilegiata della storia la stessa autorevolezza, lo stesso statuto ufficiale, la stessa accessibilità che hanno gli archivi già esistenti. Nelle alte sfere dello Stato il problema è già stato posto, né sembra molto difficile trovare le strade e i mezzi per risolverlo. Basterà assegnare alle pellicole fornite di carattere storico una sezione dei musei , un braccio delle biblioteche, un armadio degli archivi. Il deposito ufficiale potrà avvenire sia alla Biblioteca Nazionale o a quella dell'Istituto sotto il controllo di una delle Accademie che si occupano di storia, sia all'Archivio di Stato o al Museo [...]. C'è solo da scegliere e decidere. Una volta fondata l'istituzione, gli invii gratuiti o anche a

---

53 L'archivio storico dell'Anica è depositato presso la Cineteca Lucana ed è stato oggetto in anni recenti di alcuni interventi di censimento, a cura dello studioso Andrea Torre. Necessiterebbe di un riordino vero e proprio.

54 La legge è consultabile sul web: <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1949:958>. E' possibile, grazie a link specifici, consultare le integrazioni e le leggi successive.

pagamento saranno immediati. Il prezzo della macchina da presa e quello della pellicola, molto alto nei primi giorni, diminuisce rapidamente, e tende a diventare alla portata dei semplici amatori [...]. Molti fra loro, senza contare i professionisti, cominciano a interessarsi all'applicazione cinematografica di quest'arte, e non domandano di meglio che collaborare a costituire la Storia. Quanti non consegneranno di persona una loro collezione, ne faranno oggetto di lascito. Un apposito comitato accetterà o rifiuterà i materiali proposti dopo aver misurato il loro valore storico. I negativi accettati saranno sigillati in apposite custodie, etichettati e catalogati: saranno i prototipi che non si dovranno toccare. Lo stesso comitato deciderà in quali condizioni i positivi saranno diffusi, e metterà da parte quelli che, per ragioni di particolare opportunità, non potranno essere resi pubblici prima di un certo numero di anni (è quanto si fa già per certi archivi). Un conservatore prenderà in custodia questa nuova raccolta, poco numerosa all'inizio, e si creerà un'istituzione aperta all'avvenire...”.

La citazione è tratta dalla traduzione di un opuscolo di Boleslaw Matuszewski, fotografo, quindi cineoperatore polacco, pubblicato nel 1898, a tre anni dalla nascita ufficiale del cinema<sup>55</sup>. Le sue riflessioni pionieristiche, per certi versi “ingenue” oggi, sull'importanza del film come documento storico con carattere di verità assoluta, quindi della necessità di un istituto di conservazione per le pellicole cinematografiche, di cui delinea un vero e proprio regolamento, dalle modalità di deposito (non obbligatorio, fiducioso nell'interesse che comunque avrebbero avuto tutti nel contribuire a costituirlo), alla conservazione dei negativi, dei “prototipi” da non toccare, dall'uso dei positivi, alla necessità della loro classificazione, collocazione, catalogazione, saranno ignorate, nel nostro paese, per oltre cento anni.

Vogliamo confrontare la sua riflessione, in modo certamente un po' forzato e provocatorio, con gli articoli 33 e 33 bis della legge del 1949 che, come già scritto, istituisce la Cineteca Nazionale presso il Centro sperimentale di cinematografia, con il deposito legale dei film<sup>56</sup>. Vediamo come:

Il produttore di film nazionali, dopo un anno dalla data di prima proiezione in pubblico del film stesso, è tenuto, su richiesta della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ad inviarne gratuitamente copia nuova alla Cineteca nazionale istituita presso il Centro sperimentale di cinematografia.

Tale obbligo si trasferisce anche a carico dei successivi titolari dei diritti di sfruttamento economico del film.

Il Centro sperimentale di cinematografia non può avvalersi di tale pellicola per pubbliche programmazioni, prima che siano trascorsi dieci anni dalla prima visione, e limitatamente a spettacoli retrospettivi a scopo culturale.

Nell'articolo 33 bis si precisa inoltre:

Il produttore del film nazionale lungo e cortometraggio, ammesso alle provvidenze della presente legge, è tenuto a porre a temporanea disposizione, su richiesta della Presidenza del Consiglio dei Ministri, una copia nuova del film stesso per la proiezione in manifestazioni nazionali ed internazionali in Italia e all'estero non aventi finalità commerciali, promosse o debitamente autorizzate dalla stessa Presidenza del Consiglio dei Ministri.

In caso di inadempienza sarà disposta la sospensione del versamento dei contributi statali sino a quando il produttore non avrà ottemperato a tale onere.

---

<sup>55</sup> G. Grazzini, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci, Roma, 1999, pp. 66-67.

<sup>56</sup> E' opportuno ricordare che le attività delle cineteche istituite dai governi, come quella nazionale a Roma per quanto riguarda l'Italia, inizialmente, e forse tuttora, non erano finalizzate alla sola tutela, conservazione e restauro di quello che oggi si definisce un “bene culturale”. Il deposito dei film nelle cineteche di molti paesi era strumentale anche al controllo e alla censura sulle attività cinematografiche, come abbiamo avuto modo di anticipare a proposito della storia della censura nel nostro paese.

La legge n. 1213 del 1965 estese il deposito legale ai cortometraggi, ai cinegiornali e alle attualità (art. 43)<sup>57</sup>. Con il decreto n. 28 del 2004 furono abrogate le leggi precedenti ma ribadito l'obbligo del deposito, come meglio specificato in nota<sup>58</sup>.

Bisognerà inoltre attendere la Legge Deposito Legale, n. 106 del 2004 e il suo regolamento, Decreto del Presidente della Repubblica n. 252 del 2006, per vedere meglio definiti anche i compiti degli istituti di deposito in merito al trattamento dei documenti ricevuti:

“Raccolta e conservazione dei documenti

1. Gli istituti depositari sono obbligati a raccogliere, conservare e catalogare i documenti depositati in adempimento degli obblighi di deposito legale. 2. In particolare gli istituti sono tenuti a: a) acquisire e catalogare i documenti, secondo le norme definite dagli standard nazionali per le diverse categorie; b) assicurare, ognuno per le proprie competenze e specificità, non appena concluse le procedure gestionali, l'accesso ai documenti, nel rispetto delle norme sul diritto d'autore e sui diritti connessi; c) assicurare la conservazione dei documenti nella loro integrità; d) effettuare, ove necessario, copie a fini conservativi dei documenti depositati e raccolti, nel rispetto delle norme sul diritto d'autore e sui diritti connessi; ...” (Art. 5)<sup>59</sup>.

Iniziamo nel 2006 ad avvicinarci alla consapevolezza dell'importanza delle fonti filmiche per la storia e della necessità della loro conservazione, del loro trattamento e della loro valorizzazione attraverso l'accesso ad esse, come aveva indicato Boleslaw Matuszewski nel 1898.

---

<sup>57</sup> La legge è on line: <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1965:1213>.

<sup>58</sup> Art. 24. Cineteca nazionale

1. Ai fini dell'ammissione ai benefici del presente decreto, l'impresa di produzione, ad ultimazione del film, salvi gli oneri di cui all'articolo 11, comma 1, ultimo periodo, deposita presso la Cineteca nazionale una copia positiva nuova conforme al negativo del film, che non abbia effettuato passaggi in sale cinematografiche. Il mancato deposito rende priva di efficacia l'iscrizione già eseguita ai sensi dell'articolo 23.

2. Per i film riconosciuti di interesse culturale, l'impresa di produzione consegna alla Cineteca nazionale una copia negativa del film. La mancata consegna rende priva di efficacia l'iscrizione già eseguita ai sensi dell'articolo 23.

3. Per proiezioni a scopo culturale e didattico, organizzate direttamente o in collaborazione con i circoli di cultura cinematografica o con altri enti a carattere culturale, trascorsi tre anni dall'avvenuta consegna, ed al di fuori di ogni finalità di lucro, la Cineteca nazionale si avvale delle copie di cui ai commi 1 e 2 o di altre copie stampate a proprie spese, in deroga a quanto previsto dall'articolo 10, comma 2, e dagli articoli 46 e 46-bis della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni.

4. La Direzione generale competente può avvalersi della copia acquisita dalla Cineteca nazionale, ai sensi del comma 3, per proiezioni e manifestazioni cinematografiche nazionali ed internazionali in Italia ed all'estero, non aventi finalità commerciali.

5. Il patrimonio filmico della Cineteca nazionale è di pubblico interesse.

<sup>59</sup> Non si entra nel merito, in questa sede, delle contraddizioni e della mancanza di chiarezza nelle diverse normative giuridiche che disciplinano la tutela, il deposito, il trattamento, la definizione stessa dei documenti audiovisivi, nonché fotografici.