



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA
Tuscia

Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali

Tesi di laurea specialistica in
Gestione e valorizzazione dei beni cartacei e multimediali

**Il cinema documentario di militanza
L'ordinamento delle carte della sezione filmica
del fondo Unitelefilm**

Specializzanda

Lucia Rossana Carbone

Relatore

Dott.ssa Gilda Nicolai

Correlatore

Dott.ssa Letizia Cortini

ANNO ACCADEMICO 2014-2015

*A mamma, a papà
e a tutti quelli che mi
vogliono bene*

Indice

Introduzione	1
1 L'Unitelefilm	1
1.1 La politica cinematografica del PCI dalla fine degli anni '50 all'inizio degli anni '80: il quadro storico-politico-sociale	1
1.1.1 Il cinema nella nuova Italia repubblicana	1
1.1.2 La riscossa del cinema italiano	3
1.1.3 Il dibattito cinematografico nella sinistra...	4
1.1.4 ...e nel PCI	5
1.1.5 La legge n. 1213 del 1965	6
1.1.6 Il Sessantotto, per un cinema in grado di trasformare il mondo	8
1.1.7 Gli anni Settanta	10
1.2 La storia dell'Unitelefilm	12
1.2.1 Non solo propaganda	13
1.2.2 Il funzionamento della struttura Unitelefilm	13
1.2.3 L'attività di produzione	16
1.2.4 Gli anni di massimo impegno	17
1.2.5 La crisi	20
1.2.6 La nascita di Asamo	23
2 Il fondo audiovisivo dell'Unitelefilm	26
2.1 Il patrimonio dei documenti filmici finiti e non finiti dell'Unitelefilm e la loro descrizione archivistica	26
3 L'ordinamento delle carte della sezione filmica del fondo Unitelefilm	30
3.1 L'importanza dei documenti cartacei per l'archiviazione dei documenti filmici	30

3.2	Il contributo dell'Aamod al trattamento della documentazione cartacea storica correlata ai fondi audiovisivi	32
3.3	L'Archivio cartaceo dell'Unitelefilm	36
3.3.1	xDams e l'importanza del vincolo archivistico tra tipologie diverse di documenti	36
3.4	La scheda del fondo: Archivio Unitelefilm	37
3.5	Le serie dell'Archivio Unitelefilm	39
3.6	Scheda della serie <i>Film e programmi</i>	41
	Conclusioni	43
A	La piattaforma documentale xDams	44
B	Inventario analitico della serie <i>Film e Programmi</i> dell'Archivio cartaceo Unitelefilm	46
	Biblio e sitografia	47

Introduzione

Il patrimonio di cui mi sono occupata per l'elaborazione di questo lavoro di tesi è il consistente nocciolo documentario che ha dato vita – grazie all'intuizione di un gruppo di cineasti, operatori culturali, studiosi delle comunicazioni di massa, storici interessati al rapporto cinema/storia – all'AAMOD, l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Si tratta dei materiali audiovisivi, corredati dai relativi documenti cartacei, che erano stati raccolti e conservati, soprattutto a cura di Paola Scarnati¹, nell'archivio della società di produzione cinematografica che faceva capo al Partito comunista italiano, l'Unitelefilm.

L'Aamod che nacque alla fine degli anni Settanta, con la denominazione di Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (ASAMO), ed ebbe come primo Presidente Cesare Zavattini, acquisì, sotto la presidenza della Repubblica di Sandro Pertini, il riconoscimento di Fondazione e, conseguentemente, il riconoscimento del fatto che il suo patrimonio è da considerarsi patrimonio collettivo e sociale da tutelare e valorizzare².

Attualmente il patrimonio dell'Archivio audiovisivo è suddiviso nelle seguenti aree: Filmoteca, Audioteca/Nastroteca, Fototeca, Archivi cartacei, Archivi ospiti³. Tra i fondi presenti nell'area Filmoteca, quello del PCI (1921 – 1980)⁴ e quello

¹Paola Scarnati, oggi Segretario Generale dell'Aamod, è stata uno dei soci fondatori di ASAMO e uno dei primi collaboratori dell'Unitelefilm.

²Il patrimonio dell'Aamod è stato dichiarato di notevole interesse storico dalla Soprintendenza archivistica per il Lazio nel 1983, e successivamente nel 1996, in seguito al consistente incremento di materiali, singoli documenti, raccolte e fondi, con la motivazione di costituire “fonte preziosa per la storia politica e sociale dell'età contemporanea” (Aamod - Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, «Dichiarazione di notevole interesse storico», 30 aprile 1996 [in fase di riordino, non è possibile fornire indicazioni sul numero di busta e fascicolo]).

³Per la descrizione delle aree si rimanda al sito dell'Aamod: <http://www.aamod.it/patrimonio>

⁴**Fondo PCI** (1921–1980) Si tratta in parte di documentari e in parte di documentazione filmica di eventi di attualità, prodotti, a partire dal secondo dopoguerra, dalla Sezione Stampa e propaganda della Direzione PCI e commissionati a volte alla Unitelefilm o ad altre società di produzione. Del fondo fa parte, tra altri preziosi documenti, la serie di *Terzo Canale* (21 documenti). Sono inoltre presenti documentazioni filmiche provenienti da paesi esteri (Africa settentrionale e orientale, America Latina, Est Europa, paesi ex coloniali, Sud Est asiatico), frutto di scambi e contatti del PCI con organizzazioni politiche locali. Di particolare rilevanza alcuni documenti degli anni '20 e '30 del Novecento quali Gramsci a Mosca (1923, probabilmente le uniche immagini filmiche raffiguranti Antonio Gramsci), Capri 1926 e le immagini dell'invasione dell'Abissinia da parte dell'Italia (1935/36). Da <http://www.aamod.it/patrimonio/filmoteca>

dell'Unitelefilm sono i più vecchi.

Già a partire dal secondo dopoguerra, il PCI, sia come soggetto nazionale, sia attraverso le varie federazioni e sezioni sparse in tutta Italia, realizzò un certo numero di film documentari di propaganda, informazione, conoscenza, studio, e la decisione di dare vita, nel 1963, all'Unitelefilm, fu dettata soprattutto dall'esigenza di sistematizzare tutte quelle iniziative che fino ad allora erano rimaste autonome e scollegate e di coordinare e sviluppare l'uso del cinema come strumento di partito. Ben presto però, L'Unitelefilm, oltre alla produzione su committenza, cominciò una sua produzione autonoma, e anche se i grandi cineasti comunisti degli anni Quaranta e Cinquanta collaborarono poco con l'UTF, avendo ormai definitivamente abbandonato il documentario, considerato un genere minore e di formazione, per dedicarsi soprattutto al lungometraggio per il mercato cinematografico, collaborarono invece quelli che poi diventeranno i grandi registi negli Sessanta e Settanta, come Bernardo e Giuseppe Bertolucci, Ugo Gregoretti, Citto Maselli, Riccardo Napolitano, Elio Petri, Paolo Pietrangeli, Ettore Scola e i fratelli Taviani, che continuarono a farlo anche dopo il loro grande successo nel lungometraggio. In pratica, l'Unitelefilm diventò per l'area della sinistra cinematografica un punto di riferimento importante in cui presero a convergere film e materiali provenienti dai movimenti, ma anche dall'estero. Per esempio, per la campagna contro la guerra del Vietnam, fu prodotta una tale quantità di documentari, utilizzando anche materiali inviati dagli stessi vietnamiti, che oggi su quell'argomento l'Archivio audiovisivo forse più vasto in Europa.

L'UTF venne concepita come un'articolazione della Sezione stampa e propaganda del PCI, quindi molto vicina alla Direzione, e, pur costituendosi come società formalmente privata, dal punto di vista economico dipendeva quasi totalmente dal Partito. Per ovviare alla limitatezza dei finanziamenti e provare ad autosostentarsi, dopo la legge n. 1213 sul cinema del 1965, i film realizzati da UTF cominciarono a concorrere all'assegnazione dei premi di qualità previsti dalla legge, e di ciò c'è ampia documentazione cartacea quasi per ogni singolo film presente nel fondo. Non fu una decisione condivisa all'interno della Sezione stampa e propaganda, quanto piuttosto una necessità che comportò soprattutto un cambio di mentalità: non solo

propaganda, quindi, ma anche investimenti sul cinema documentario. Ciò fu possibile anche perché, dopo l'entrata in vigore della legge n. 1213, finalmente, non furono più escluse persone provenienti dalla sinistra dalle commissioni ministeriali che avrebbero dovuto decidere l'assegnazione dei premi.

A quel punto la maggiore difficoltà per i film "autonomi" prodotti da UTF non fu tanto la censura da parte del Partito – che pure ci fu, ma fu quasi sempre piuttosto contenuta – quanto la distribuzione di cui, tra l'altro, si occupava lo stesso PCI affidandosi alla "reti" delle federazioni e delle sezioni, dei circoli ARCI⁵, dei circoli del cinema, delle case del popolo, dei cineforum, dei gruppi studenteschi, dei circoli aziendali. Non si trattava, ovviamente, di un reale circuito cinematografico e, quindi, la diffusione si rivelò piuttosto disuguale.

Si tentò la costruzione di un circuito vero e proprio in vista delle elezioni del 1968, quando il PCI si impegnò a distribuire nelle sezioni una grande quantità di proiettori super/8: l'obiettivo era raggiungere 1000 apparecchi. Contemporaneamente, fu lanciato il progetto *Terzo Canale*, che anche nel nome si configurava come un tentativo di informazione periodica per contrastare il predominio dei due canali della RAI di allora. Si organizzava la raccolta del materiale di documentazione in tutta Italia; si girava e si cercava materiale di repertorio nell'archivio di UTF che veniva poi montato; le copie, stampate in super/8 e in 16 mm, venivano subito distribuite per alimentare il circuito di proiettori messo in piedi.

Dopo quella campagna elettorale, però, il PCI decise di abbandonare l'esperienza di *Terzo Canale*, ma ormai l'Unitelefilm era entrata a far parte di molte delle iniziative che scaturirono dal clima del Sessantotto, come, ad esempio, la produzione filmica legata alle lotte sindacali e alle 150 ore⁶ o la collaborazione con i Cinegiornali liberi, voluti da Zavattini. Tutte vicende che resero UTF più autonoma dal PCI.

A un certo punto però arrivò la crisi, sia di politica produttiva che economica. Aumentò il disinteresse da parte del pubblico del PCI verso un certo tipo di film che

⁵«L'ARCI - Associazione Ricreativa e Culturale Italiana è un'associazione di promozione sociale italiana fondata a Firenze il 26 maggio 1957. Nell'ambito della ricostruzione democratica nell'Italia liberata dal fascismo maturò l'idea di fondare una federazione di circoli, case del popolo, società mutualistiche che si riconoscevano nei valori della sinistra e segnatamente in quelli dei due principali partiti allora all'opposizione, il PCI e il PSI» dalla voce di Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/ARCI>.

⁶Cfr.: http://www.treccani.it/scuola/dossier/2010/150anni_istruzione/peppine.html

erano stati distribuiti negli anni precedenti, come i materiali sovietici o legati ad altri paesi del “blocco socialista”, e questo ebbe conseguenze economiche serie. Il Partito decise per un cambio nella dirigenza dell’Unitelefilm, ma in realtà erano i tempi che stavano cambiando ed era ormai la televisione a focalizzare tutta l’attenzione: una produzione audiovisiva di informazione e di propaganda autonoma non era più necessaria.

Così quando il PCI riuscì a conquistare il suo spazio all’interno del settore televisivo, organizzando e gestendo una rete di TV locali e mettendo suoi uomini in RAI, si decise di porre termine per sempre all’esperienza di UTF. A quel punto, la preoccupazione principale di alcuni fu quella di salvare l’enorme quantità di documenti cinematografici che erano stati prodotti e raccolti in venti anni, con le loro carte.

Questo importante patrimonio, insieme ad altro che si è aggiunto in periodi successivi, è attualmente, presso l’Aamod, in fase di riordino, catalogazione e inventariazione, e il contributo del mio lavoro di tesi è stato quello di descrivere, sulla piattaforma xDams utilizzata dall’Archivio, i fascicoli cartacei correlati ai film finiti e non finiti dell’Unitelefilm già catalogati, così da restituire, attraverso un percorso di rimandi e rinvii che permette la reciproca integrazione tra le schede descrittive, il vincolo archivistico esistente tra le diverse tipologie di documenti che danno vita a un film, riconsegnando al patrimonio audiovisivo la sua intrinseca complessità.

Capitolo 1

L'Unitelefilm

1.1 La politica cinematografica del PCI dalla fine degli anni '50 all'inizio degli anni '80: il quadro storico-politico-sociale

Negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, in Italia, ci furono importanti trasformazioni sociali economiche e culturali. In quel periodo, infatti, la nostra società visse il cosiddetto “miracolo economico”, assumendo le tipiche caratteristiche di un paese a capitalismo avanzato. Si trattò di una fase di transizione contrassegnata, come tutte le fasi di transizione, dalla compresenza di vecchio e di nuovo nelle strutture economiche, negli assetti politici, nel campo culturale e nella composizione sociale.

Nel cinema, tra il 1959 e il 1960, si inaugurò una stagione nuova e positiva che vide il Partito comunista italiano dare vita a una politica cinematografica che avrebbe avuto una funzione propulsiva sia all'interno del Partito che nei dibattiti politici del paese. In un quadro legislativo statico e ancorato al passato – considerato che le leggi riguardanti il cinema, approvate nel dopoguerra avevano mantenuto una sostanziale continuità con le leggi fasciste, almeno sul versante del sostegno pubblico e dell'esercizio della censura preventiva – il PCI rivelò un dinamismo notevole e, soprattutto, rivelò di essere «un'immensa rete di acculturazione e aggregazione: la prima cultura di massa libera dalla Chiesa»¹.

1.1.1 Il cinema nella nuova Italia repubblicana

Pochi anni dopo la fine della guerra, Giulio Andreotti, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri, con delega allo spettacolo, dal 4 giugno 1947 fino al 20 agosto 1953, si fece promotore della legge n. 958 del 29 dicembre 1949 sulla cinematografia. Con questa legge, da un lato, veniva dato un assetto organico alle

¹Rossana Rossanda, *La libertà della cultura*, in AA.VV., *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda*, Annali 4, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2001, p. 48.

provvidenze pubbliche per cercare di favorire la rinascita del cinema italiano (senza, però, urtare la “susceptibilità” americana), ma dall’altro venivano attribuiti poteri piuttosto ampi alle varie commissioni istituite dal Governo.

Nelle faccende del cinema ci fu quindi, in cambio del sostegno pubblico, un’ingerenza pesante del potere esecutivo, e in particolare alla Democrazia cristiana e degli ambienti clericali più retrivi, così da arrivare a forme di controllo tanto soffocanti che neanche nel periodo fascista. Il fascismo, inoltre, aveva lasciato in eredità ai governi repubblicani enti come Cinecittà, l’Istituto Luce, l’Enic e l’Eci (rispettivamente distribuzione ed esercizio pubblici, ben presto svenduti ai privati); istituzioni come il Centro Sperimentale di Cinematografia e la Mostra d’arte cinematografica di Venezia, il cui statuto fascista del 1938 riuscì a rimanere in vigore fino al 1973; la Sezione autonoma per il credito cinematografico, costituita presso la Banca Nazionale del lavoro nel 1935. La continuità era garantita anche da quei personaggi che durante il fascismo avevano ricoperto ruoli guida, per esempio nella Direzione generale dello spettacolo e nell’Anica (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini), e che ora, anche dopo la sua caduta, continuavano a farlo. A tutto ciò va aggiunto quel decreto legislativo luogotenenziale n. 678, emanato il 5 ottobre 1945 che, pur abrogando molte delle norme fasciste sul cinema, compresa la censura preventiva sui soggetti, aveva lasciato sopravvivere le disposizioni censorie «della legge di sicurezza e del regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche, approvato con il Regio decreto del 24 settembre 1923, n. 3287»². L’effetto combinato delle pressioni censorie e delle modalità con cui venne esercitato il sostegno pubblico fece precipitare sul cinema italiano, per tutti gli anni Cinquanta e oltre, una pesante cappa di divieti, “raccomandazioni”, impedimenti, pastoie, che non solo ebbero peso nello spegnere lo slancio neorealista ma furono di intralcio anche allo sviluppo commerciale del settore cinematografico.

²A. Medici, *Le possibilità impossibili del cinema italiano*, in *Il PCI e il cinema...* cit., p. 15 e n. 8 p. 32.

1.1.2 La riscossa del cinema italiano

Negli anni Sessanta, però, ci furono grandi novità sui due fronti delle maggiori battaglie della sinistra del decennio precedente – quello dell’opposizione all’uso politico-ideologico della censura e quello della denuncia della presenza schiacciante del cinema americano nel mercato italiano. La battaglia contro la censura preventiva fu vinta, almeno sulla carta, con l’approvazione della legge n. 161 del 12 aprile 1962 . Varata quando ormai il contesto sociale e politico andava velocemente modernizzandosi e laicizzandosi, la legge 161 aboliva il controllo preventivo per il teatro ma di fatto lo conservava per il cinema, nel senso che la legge prevedeva comunque il diniego del nulla osta di circolazione per quelle pellicole che si pensava potessero offendere il buon costume e il comune sentimento della morale, ma demandava alla magistratura il compito di ravvisare i reati specifici. Fu un grande passo avanti, per il quale il PCI e tutta la sinistra si erano battuti con forza e determinazione, coalizzando al proprio fianco il mondo della cultura.

L’altro fronte, sul quale gli anni Sessanta si presentarono con il loro carico di novità fu quello del mercato cinematografico, dove si registrò l’irresistibile ascesa del cinema italiano. Per la prima volta nel dopoguerra, la produzione nazionale raggiunse il primato degli incassi, rispetto alle produzioni americane, che mantenne per tutto il decennio fino alla fine degli anni Settanta.

Nel 1959, uscirono *La grande guerra* di Mario Monicelli e *Il generale Della Rovere* di Rossellini, ambedue premiati a Venezia; opere che fecero intravedere un rinnovato impegno su temi di carattere storico, politico e civile. In particolare il tema dell’antifascismo, a lungo congelato negli anni precedenti, ebbe di nuovo vigore, sia nel lungometraggio che nel documentario. Nella stessa direzione, del resto, si muovevano anche le forze sociali e politiche: basti ricordare le giornate del luglio del 1960 a Genova, dove i cittadini e operai scesero in piazza per impedire lo svolgimento del congresso del MSI di Almirante, ma anche per dare una risposta alla costituzione di un governo apertamente reazionario come quello tentato da Tambroni.

Nell’ambito del governo Tambroni esordì il Ministero del turismo e dello spettacolo, costituito il 31 luglio 1959.

1.1.3 Il dibattito cinematografico nella sinistra...

Il clima di euforia non era però condiviso da tutti. Nel PCI, in cui era prevalsa per gran parte degli anni Cinquanta la concezione della politica culturale come indirizzo estetico e poetico da fornire ad artisti e intellettuali, dopo le denunce di Nikita Chruščëv al XX Congresso del PCUS (14-26 febbraio del 1956) sulle violenze, le purghe e le limitazioni alla libertà imposte dal regime di Stalin; dopo i fatti di Ungheria del 1956, che determinarono l'allontanamento dal partito di molti intellettuali e la prima rottura con i socialisti; dopo l'VIII congresso del PCI, si cominciò a respirare molto lentamente un'aria nuova. Anche la società italiana stava cambiando, venivano modernizzandosi le strutture economiche e gli stili di vita; stava modificandosi il rapporto tra politica e cultura, tra intellettuali e potere; nel campo del cinema, si veniva trasformando l'assetto dell'industria e del mercato cinematografico, il ruolo degli autori, la composizione del pubblico, il rapporto con il cinema hollywoodiano, la concorrenza della televisione. Si cominciò a parlare di "industria culturale". Queste novità ebbero un lento e contraddittorio processo di maturazione nella cultura del PCI, tanto che, nei primi anni Sessanta, tali questioni vennero discusse – sia pure da militanti comunisti – in ambiti esterni al partito, come convegni e riviste. In questi ambiti aveva preso piede la constatazione che ormai il consumo cinematografico era diventato solo uno dei possibili impieghi del tempo libero nella realtà del neocapitalismo, e venivano sottolineate le miopie della produzione italiana, attardata alla ricerca di un prodotto medio, proprio quando il pubblico andava lentamente differenziandosi. Le scelte produttive nazionali, basate per lo più su prodotti standardizzati e di sicuro successo commerciale, determinavano una tendenza evasiva nel pubblico che si sarebbe ritorta contro la stessa industria; un'industria che continuava a godere delle provvidenze statali e che aveva inaugurato un nuovo tipo di censura, quella del mercato, che tendeva a soffocare la circolazione dei film non commerciali. Era, quindi, necessario intraprendere una battaglia antimonopolistica e decentratrice, ma anche richiedere un diverso intervento dello Stato, teso a sostenere il cinema di qualità e di ricerca e a ricostruire un circuito di sale pubbliche.

Fu appunto questo uno dei temi più controversi delle battaglie della sinistra degli

anni Sessanta e Settanta: il rapporto tra Stato e cinema, e, considerato che la storia della cinematografia è inestricabilmente legata alle provvidenze pubbliche, si trattò di una questione che divise sia le forze politiche e sindacali sia il mondo del cinema: era necessario definire fino a che punto e con quali finalità lo Stato dovesse intervenire nel settore cinematografico – problematica ereditata dai decenni precedenti e lasciata in eredità a quelli successivi. L’idea di un sostegno statale non indiscriminato, ma selettivo, idea di Mino Argentieri e del gruppo “Cinemasessanta”, comportava ovviamente e necessariamente il potenziamento del gruppo cinematografico pubblico e, quindi, una reale democratizzazione dei suoi apparati burocratici, unica garanzia contro i tentativi di controllo e di indirizzo.

1.1.4 ...e nel PCI

Tali questioni trovarono spazio sulla stampa di partito. Su «Rinascita», nel febbraio del 1964, uscì a puntate *Inchiesta sul cinema italiano* di Mino Argentieri che mise in luce le fragilità del sistema produttivo italiano e le pratiche clientelari legate ai sovvenzionamenti statali, ma fornì anche alcune proposte di politica cinematografica quali la ricostruzione di un apparato industriale solido, la qualificazione e la democratizzazione dell’intervento dello Stato a favore del cinema d’autore e di ricerca, il ripristino di un circuito pubblico dell’esercizio che potesse contrastare la censura del mercato. Tali proteste/proposte dibattute in vari ambiti, stampa, dibattiti politici, Parlamento, non erano state sufficientemente coordinate e, per questo, non riuscirono ad acquisire la necessaria organicità costruttiva, sia perché il PCI era un partito d’opposizione, sia perché il problema del cinema non era considerato un problema nazionale. Anche nel settore della televisione, secondo alcuni, l’intervento dei comunisti non ebbe organicità: di fronte allo scenario aperto dalla diffusione di questo *medium*, il PCI continuò a tenere separati l’ambito cinematografico e quello televisivo tanto nelle proposte, quanto nel lavoro di riflessione interna al partito. I problemi del cinema venivano dibattuti in una commissione che faceva capo alla Sezione culturale della Direzione, mentre della televisione si occupava la Sezione stampa e propaganda, a cui facevano riferimento anche le iniziative cinematografiche di tipo propagandistico e quindi l’Unitelefilm, struttura che era deputata a questo.

I dirigenti PCI, per la loro sensibilità e formazione, non riuscivano a prendere in considerazione un rapporto strutturale tra cinema e televisione: per costoro contava essenzialmente il “grande cinema”, il cinema d’autore, che fin dagli anni del dopoguerra aveva orientato una visione del partito a favore di opere con una loro precisa fisionomia culturale ma anche di respiro spettacolare. Da qui derivava un metodo di lavoro che finiva per confinare in una dimensione puramente strumentale, di propaganda, anche il cinema documentario³.

L’attenzione agli elementi strutturali dell’industria e del mercato cinematografico e televisivo, all’inizio degli anni Sessanta, fu propria di un piccolo gruppo di militanti che riuscì ad aprirsi un varco nel partito. Nel 1964, Rossana Rossanda (responsabile della Sezione culturale) chiamò alla guida della commissione cinema Mino Argentieri che diede impulso alla costituzione di una segreteria della commissione stessa, in modo da costituire un gruppo di lavoro stabile. Queste novità avevano avuto la loro premessa nell’ultima fase della segreteria di Togliatti, morto a Jalta, il 21 agosto 1964, ricordata come un momento di apertura del Partito. Nonostante le novità di quegli anni, però, la divisione del lavoro su cinema e televisione non fu mai abbandonata; anzi rimanendo separati, questi due ambiti finirono per entrare in concorrenza tra loro, tanto che nel decennio Settanta il PCI puntò decisamente sulla televisione, impegnandosi nella battaglia che avrebbe portato alla riforma della RAI, e abbandonò il settore della propaganda cinematografica alienando la proprietà dell’Unitelefilm (1981).

1.1.5 La legge n. 1213 del 1965

La questione del rapporto tra cinema e televisione non fu affrontato neanche con legge n. 1213, varata il 4 novembre 1965, dal titolo: “Nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia”, che, pur restando nel suo impianto generale nel solco delle leggi precedenti – conservando quindi quelle misure concepite nel

³Come ricorda Mino Argentieri: «Ingrao, Alicata ed altre personalità del PCI e della sinistra hanno amato il cinema come lo potevano amare anche gli intellettuali di formazione idealista. Da marxisti, sono stati consapevoli che il cinema è un’industria; però, la loro sensibilità è stata sempre quella di chi giudica un prodotto estetico, non un prodotto che è anche industriale. Insomma, erano ancora in debito verso un certo tipo di formazione», in *Un grande disegno riformatore, in Il PCI e il cinema...* cit., p. 68.

dopoguerra per risollevarne la nostra cinematografia dalle distruzioni e dall'atteggiamento dei paesi vincitori, quali: la programmazione obbligatoria nelle sale dei film di nazionalità italiana; un premio erogato dallo Stato a tutti i film ammessi alla programmazione obbligatoria, in proporzione all'incasso lordo registrato nell'arco di cinque anni di sfruttamento (il cosiddetto ristoro); premi annuali per i lungometraggi e i documentari di particolare valore artistico⁴ – apportò alcune importanti innovazioni.

La nomina del socialista Achille Corona a Ministro del turismo e dello spettacolo, avvenuta il 4 dicembre 1963, aveva suscitato aspettative a sinistra e preoccupazioni nei produttori che vedevano in questa nomina il pericolo concreto della statizzazione e il rischio che il cinema potesse essere il primo esperimento di concreta collaborazione tra comunisti e socialisti per prenderne il controllo ideologico. Si temeva che socialisti e cattolici di sinistra volessero istituire provvedimenti protezionistici e abbandonare l'assistenza generalizzata a tutta l'industria cinematografica. Ulteriore motivo di polemica fu poi la volontà espressa dalla commissione di studio costituita da Corona di concedere la programmazione obbligatoria, e quindi il ristoro, solo ai film che avessero "adeguati requisiti artistici o culturali o spettacolari". La questione arrivò in Parlamento e il Governo fu costretto a mettere la fiducia sul voto per l'approvazione dell'articolo 5 che prevedeva i requisiti minimi per godere delle provvidenze statali, visto che la destra democristiana aveva provato a reintrodurre su quell'articolo elementi di censura.

La nuova legge, se da un lato riconfermò il meccanismo dei ristori e della programmazione obbligatoria, dall'altro rafforzò il numero e la consistenza dei premi di qualità (estesi anche ai film europei), riconobbe e sostenne i circoli del cinema, prevede la ricostituzione di una società di noleggio pubblico, e consentì l'accesso a un fondo destinato alla realizzazione di quei film in cui produttori, autori e tecnici accettassero di compartecipare ai rischi di impresa. La legge 1213 non riuscì pe-

⁴Si trattava di norme tendenti ad aiutare l'industria cinematografica nel suo complesso. Attraverso l'ammissione alla programmazione obbligatoria (che poi gli esercenti non osservavano né lo Stato faceva rispettare), i produttori italiani acquisivano il diritto a incamerare somme erogate dallo Stato in proporzione agli incassi realizzati. Un meccanismo questo che fu al centro di molte polemiche dato che premiava i film già favoriti dal mercato, anche se di scarso valore culturale o spettacolare.

rò, nonostante i buoni propositi, a incidere su un panorama caratterizzato da una produzione qualitativamente piuttosto bassa, e costituì anche un banco di prova dei rapporti tra socialisti e comunisti, rapporti che nelle battaglie per il cinema, ben saldi negli anni Cinquanta, avevano tenuto anche quando il PSI era entrato al governo (1963). Ma la legge si rivelò il risultato di un compromesso tra le nuove istanze portate al governo dai socialisti e le resistenze democristiane, tanto che i comunisti accusarono il Partito Socialista di fornire un paravento alla DC che continuava nella sua vecchia politica di non arrecare alcuna preoccupazione all'Anica o all'Agis (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo, organismo di rappresentanza dei datori di lavoro del settore costituito con atto del 7 dicembre 1945) con un potenziamento del gruppo cinematografico pubblico.

1.1.6 Il Sessantotto, per un cinema in grado di trasformare il mondo

Di queste vicende si occuparono esclusivamente gli specialisti. La produzione cinematografica nazionale, pur non brillando certo per qualità – prevalevano infatti prodotti standardizzati e di facile consumo – deteneva saldamente la quota maggioritaria del mercato. Ma furono gli eventi, fu il Sessantotto, a portare in primo piano questioni che prima erano dibattute solo dagli addetti ai lavori. La contestazione studentesca e operaia, che prestò non poca attenzione al cinema e all'audiovisivo, portò a una radicalizzazione delle posizioni. Il PCI fu accusato di essersi integrato nel sistema. Sotto la spinta della contestazione, che chiedeva un rinnovamento radicale di uomini e strutture, vennero a galla molte contraddizioni che si annidavano nella sinistra istituzionale, di governo e di opposizione, e nel mondo del cinema.

Nella primavera del 1968, il PCI pubblicò un documento ufficiale intitolato *Per il rinnovamento del cinema italiano*, in cui venivano presentate le posizioni dei comunisti sulla questione. Il documento affrontava anzitutto la situazione in cui si trovava il cinema italiano: si puntava il dito contro il ritorno della censura; contro il carattere «mercantile e speculativo-finanziario» della produzione nazionale, ingente ma di bassissima qualità, veicolante l'ideologia più conservatrice e la standardizzazione delle forme; si denunciava la penetrazione del capitale americano, principale finanziatore della nostra produzione. Le responsabilità di questa situazione erano

addebitate oltre che ai governi democristiani, anche al centro-sinistra, e in particolare al ministro dello spettacolo Achille Corona che, rimasto in carica fino al 1968, non aveva preso alcun provvedimento di fronte all'inapplicazione della legge del '65 e alle denunce dei cineasti più accorti appartenenti a tutte le aree dell'arco costituzionale. Del resto, la legge "Corona" aveva dimostrato che la promozione della qualità artistica e culturale del cinema italiano non si risolveva con qualche premio in denaro. Ragon per cui sia i cineasti che il PCI si convinsero che la promozione della qualità dovesse essere il perno di una nuova legge e di un'azione politica complessiva, soprattutto, perché per il PCI e per il movimento operaio il cinema era «mezzo di evoluzione della coscienza critica ed estetica di milioni di uomini», e quindi i comunisti si sarebbero battuti «per una configurazione del cinema nei termini di un servizio pubblico, in ogni suo strato, autogestito dai propri artefici: gli autori, gli attori, i tecnici e i lavoratori». Si trattava di una concezione «inseparabile da una prospettiva socialista della società, per realizzare la quale operano le forze rivoluzionarie e progressiste» che, pur nel rispetto delle mediazioni artistiche e culturali, avrebbero dovuto schierarsi per un cinema in grado di «trasformare il mondo»⁵. Si tratta, dunque, di un documento dai toni e dai contenuti infuocati. L'analisi è la stessa degli anni precedenti, le soluzioni prospettano un ruolo preciso dello Stato che, attraverso le sue articolazioni, deve sostanzialmente garantire la produzione e la circolazione di un cinema che i normali canali commerciali non permettono di far nascere o di circolare. La novità è in fondo "l'ideologizzazione" della battaglia: si invoca non semplicemente un cinema di ricerca o d'autore, ma un cinema utile per trasformare il mondo. Si individuano anche i soggetti attivi della trasformazione, nella cui pratica c'è la novità dell'autogestione. In questo clima, il gruppo che operava nella segreteria della Commissione Cinema del PCI portò a maturazione, non senza tensioni e conflitti, un progetto coerente di politica cinematografica che costituì la base dell'azione riformatrice del Partito, almeno nella prima parte degli anni Settanta, con la proposta di legge di Giorgio Napolitano, che fu

⁵A. Medici, *Op. cit.*, p. 27. Tali forze, del resto, cominciavano già a emergere nelle molteplici esperienze che autori, operatori, critici, pubblico andavano conducendo nella direzione di un cinema libero, sia nelle forme che nei contenuti, a cui il PCI e il movimento operaio erano chiamati a dare tutto il loro appoggio.

responsabile della Sezione culturale del PCI dal 1969 al 1975, e la battaglia a fianco dell'Anac (Associazione nazionale Autori cinematografici, fondata nel 1950) per la riforma dello statuto fascista della Biennale di Venezia. Questa proposta di legge prospettava, inoltre, nel settore dell'esercizio un ruolo preciso anche per gli enti locali, dalle Regioni (che cominciarono a funzionare nel 1970) ai Comuni, sull'onda del dibattito sul decentramento che proprio in quegli anni ebbe il suo avvio. Si trattò della riforma più organica per il settore cinematografico, presentata in Parlamento nel 1970, che il PCI sia stato in grado di elaborare.

1.1.7 Gli anni Settanta

Dopo lunghissime battaglie, finalmente nel 1973, con la legge n. 438 del 26 luglio, fu finalmente varato il "Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia"; in quegli anni, però, lo stesso PCI aveva lasciato raffreddare il proprio impegno riformatore, sia sul versante della Biennale sia su quello più generale delle questioni del cinema. Le ragioni di questo mutamento furono molteplici e complesse: intanto, il drammatico clima politico del paese (stretto tra terrorismo, crisi delle istituzioni, tensioni sociali, crisi economica) che imponeva al PCI scelte più ponderate, lontane dalle eredità sessantottine per le quali non c'era spazio in un partito che, a cominciare dagli enti locali, andava assumendo responsabilità di governo, fino alla scelta della Solidarietà nazionale. C'era poi la crisi del cinema con il calo vertiginoso degli spettatori e la drastica riduzione dei piccoli esercizi nella metà degli anni Settanta. Infine, con la riforma della RAI (1975), i comunisti erano entrati nella stanza dei bottoni della televisione.

Il PCI, comunque, il 9 marzo 1979 presentò una proposta di "Nuovo ordinamento per la cinematografia italiana", il cui primo firmatario fu Aldo Tortorella, divenuto responsabile della Sezione culturale del partito nel 1975. Nella proposta, per quanto si sostenesse finalmente la necessità di integrare in una sola strategia mercato cinematografico e televisivo, la TV era considerata anzitutto concorrente del cinema (del resto, la RAI aveva una linea aziendalista che nulla concedeva al cinema), per cui si prevedevano misure come il contingentamento dei film da inserire nel palinsesto e l'obbligo per la RAI di investire nella produzione di film per le sale.

Nel complesso, la proposta cercava di favorire, da un lato, l'industria attraverso le agevolazioni fiscali e la protezione nei confronti della TV, dall'altro, la produzione e la diffusione del cinema come cultura e arte attraverso il decentramento, il sostegno all'associazionismo, la nascita di circuiti pubblici (demandata agli enti locali), la trasformazione del gruppo cinematografico pubblico in un fattore di propulsione.

Nella relazione introduttiva alla legge, si evidenziavano le difficoltà di consultazione con gli altri partiti democratici e, soprattutto con il PSI, nonostante le ampie convergenze sull'ipotesi riformatrice. Questo perché in quegli anni il PSI, con l'ascesa di Bettino Craxi alla segreteria del partito (1976), era profondamente cambiato e, con Claudio Martelli alla direzione della cultura, aveva sposato con piglio integralista la linea del mercato e dell'industria culturale. Linea che aveva trovato sostenitori anche nel PCI, tanto che nella seconda metà degli anni Settanta prevalse – spesso per ragioni più funzionali che culturali – quel filone di pensiero che sosteneva la necessità di modernizzare la cultura del PCI e reclamava un intellettuale pienamente inserito nei meccanismi dell'industria culturale quale costruttore di consenso⁶. Il gruppo della Commissione Cinema rimase quindi isolato; si cominciò a parlare, anzi Achille Occhetto, in un Comitato centrale dei primi anni Ottanta, disse che «i compagni socialisti non dovevano confondere la posizione culturale dei comunisti con quella dei piccoli “anfratti residuali” e patetici, che ancora resistevano nel PCI, ma che non avevano altro valore che di testimonianza patetica di un passato per fortuna superato dalla modernizzazione...»⁷. E in effetti in quegli anni, ci fu nel partito l'eliminazione delle commissioni, e quindi anche della stessa commissione cinema, sostituite da “gruppi di lavoro” privi di un vero peso. I comunisti si presentarono, dunque, divisi all'appuntamento con gli anni Ottanta e Tortorella ne prese atto: c'era una tale varietà di posizioni tra i compagni che tentare un'unificazione fu praticamente impossibile.

La ragione per cui il processo riformatore si inceppò è quindi da ricercare oltre che nelle divisioni della sinistra e dello stesso PCI e nelle oggettive difficoltà politiche, anche nelle divisioni del cinema italiano, o per meglio dire nel fatto che

⁶A. Abruzzese, *Arte e pubblico nell'età del capitalismo, forme estetiche e società di massa*, Marsilio, 1976.

⁷C. Maselli, *Le battaglie degli autori*, in *Il PCI e il cinema...*, cit., p. 103

la grandissima maggioranza degli autori italiani, floridi negli anni Sessanta e nella prima metà degli anni Settanta, non sentì la necessità di battaglie comuni e di riforme complessive. Nel frattempo quel ciclo di espansione economica basato sulla grande fabbrica e sui consumi di massa entrò in crisi e lo stesso quadro politico che aveva visto l'affermazione del centro-sinistra (1963) fino all'esperienza della Solidarietà nazionale (1976), con i comunisti nell'area di governo, si modificò: il nuovo decennio, infatti, si aprì con la marcia dei quarantamila quadri della FIAT (1980) – la sconfitta più pesante subita dalla classe operaia nel Novecento – e il ritorno del Partito comunista all'opposizione.

1.2 La storia dell'Unitelefilm

È possibile giungere a una comprensione più efficace delle trasformazioni avvenute nella società italiana dal secondo dopoguerra in poi, avendo come punto di partenza il rapporto tra politica e cinema, se non ci si affida al solo al punto di vista dei registi e alle loro poetiche, ma piuttosto all'uso che la sinistra, e in particolare il PCI, fece del mezzo cinematografico nell'azione politica e culturale.

Si tratta di un terreno di studio poco esplorato tant'è che in quasi nessuna delle poche opere sugli intellettuali comunisti degli anni Sessanta e Settanta, viene citata l'Unitelfilm. Eppure la storia della casa di produzione cinematografica del Partito comunista italiano, da una parte, rappresenta un capitolo della storia del cinema del nostro Paese, dall'altra parte, si intreccia con il rapporto che i comunisti ebbero con la società italiana, fornendo, grazie alla sua produzione audiovisiva, l'opportunità di esaminare tutto questo a vari livelli di indagine: quello della storia economica (la storia finanziaria, produttiva, della distribuzione); quello della storia del cinema (la storia del cinema documentario, l'analisi dei film prodotti ecc.), quello della storia politica (la storia del PCI e della sua macchina organizzativa e, più in generale, la storia dell'Italia repubblicana e il suo rapporto con le vicende dell'Unitelefilm); quello della storia sociale (il personale dell'Unitelefilm, la diffusione e la modalità di ricezione dei suoi film ecc.); quello della storia della propaganda e delle comunicazioni di massa; e così via.

1.2.1 Non solo propaganda

Tra i documenti del Partito Comunista Italiano conservati presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, l'Unitelefilm compare sotto la voce "Istituti e organismi vari" (e non prima del 1966), risultando così una delle numerose articolazioni organizzative del PCI. In realtà, la storia di questa struttura – come quella di molte altre del Partito Comunista – non è del tutto lineare. L'UTF, infatti, fu soprattutto un contenitore di tante correnti di pensiero della sinistra della seconda metà degli anni Sessanta e degli anni Settanta, cosa che viene fuori dai documenti, dalle testimonianze, e, soprattutto, dalla produzione filmica, tant'è che lavorando su questi materiali emergono quelle contraddizioni insite nella forma cinematografica che, talvolta, rendono impossibile un suo inquadramento rigido in un discorso di propaganda. Nelle produzioni dell'Unitelefilm si trova, quindi, non solo la propaganda del PCI, ma, in modo più o meno esplicito, si trovano anche tante altre suggestioni proprie della sinistra cinematografica e politica di quegli anni, come ad esempio, tracce proprie della contestazione del 1968 rispetto alla sinistra "storica", della crisi del Partito comunista successiva al 1976 o del movimento del 1977.

1.2.2 Il funzionamento della struttura Unitelefilm

La storia dell'UTF è strettamente legata, in un certo senso si può dire racchiusa all'interno del processo di sempre maggiore influenza che la televisione ebbe, quale principale mezzo di informazione, sul pubblico italiano. Venne, infatti, fondata per tentare di contrastare tale affermazione e venne sciolta perché giudicata uno strumento obsoleto nel momento in cui il PCI cercò di utilizzare direttamente il mezzo televisivo, in un primo momento mediante la creazione di un network di "televisioni libere" e poi, dopo la riforma RAI, attraverso i propri uomini all'interno del servizio pubblico televisivo.

Dopo il 1956, anno in cui si determinò l'allontanamento di molti esponenti del mondo della cultura dal PCI, quella che era la tradizionale impostazione del Partito nel rapporto tra politica e cultura entrò in crisi. Si assistette, così, nel corso degli anni Sessanta a una laicizzazione nella dinamica di questo rapporto: la stessa idea

di militanza politica si modificò ed entrò in gioco una «visione della vita basata sulla moltiplicazione dei beni di consumo». Il PCI, ormai, non «poteva più proporre una politica culturale imperniata sul reclutamento di scrittori, artisti e accademici quando la diffusione delle comunicazioni di massa stava accentrando su di sé molte delle funzioni di organizzazione dell'egemonia un tempo appannaggio degli intellettuali»⁸.

Per queste ragioni, il PCI avvertì innanzitutto la necessità di cambiare alcuni aspetti della propria organizzazione interna e di centralizzare le iniziative produttive in campo cinematografico. La società era in rapido mutamento e nel gruppo dirigente maturò la consapevolezza che per riuscire a dialogare con questa nuova realtà non fossero più sufficienti i vecchi strumenti di organizzazione e propaganda politica. Ha scritto Mario Benocci: «avevamo bisogno, per parlare con il maggior numero possibile di persone, di strumenti nuovi e diversi rispetto a quelli tradizionali usati dal partito. [...] Avevamo la necessità di non limitarci a fare soltanto i comizi, le riunioni al solito modo, ma di andare nelle sezioni che costituivano l'ossatura del partito, e dare notizie che altrimenti non si sarebbero potute dare»⁹.

L'altro importante obiettivo alla base della nascita dell'UTF fu quello di contrastare il dominio esercitato dal Governo, mediante la RAI, nel campo della comunicazione audiovisiva. All'inizio degli anni Sessanta, infatti, come emerse nelle discussioni del gruppo dirigente del PCI, la sensibilità sulla questione della televisione crebbe, per quanto la riflessione fosse ancora ristretta a pochi. Infatti, prevaleva per lo più il disprezzo per il mezzo e l'ambizione di metterlo sotto controllo, piuttosto che un'analisi compiuta della trasformazione che esso introduceva nei meccanismi di una società di massa.

L'Unitefilm venne costituita nel 1963 come una derivazione della Sezione stampa e propaganda e quindi, nonostante l'assetto societario che le si volle dare, in totale dipendenza economica dal PCI. Infatti, l'UTF, malgrado i successi di vendite e di noleggi dei suoi film che pure ci furono in alcune annate, non riuscì mai ad autosostenersi, anche perché altrettanto importante era l'appoggio che l'organizzazione del Partito le offriva indirettamente mediante l'attivazione delle sue strutture

⁸S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, pp. 233-234.

⁹M. Benocci, direttore dell'Unitefilm dal 1963 al 1969, *Esigenze nuove*, in *Il PCI e il cinema...* cit., p. 149

periferiche: le federazioni e le sezioni, i circoli ARCI, le case del popolo ecc., affinché noleggiassero o comprassero i suoi materiali. Senza l'investitura del PCI, per l'UTF sarebbe stato molto più difficile riuscire a muoversi sia in Italia che all'estero (in particolare nei rapporti con i paesi dell'Europa dell'Est). Dato questo rapporto di dipendenza, il PCI esercitava, ovviamente, un ruolo di direzione politica su questa struttura, che si esplicitava anche in un'opera di censura preventiva sui prodotti che dallo stesso PCI venivano commissionati. Nonostante ciò, andando a vedere i film del catalogo dell'UTF, è possibile notare come molti documentari fuoriuscissero in modo più o meno marcato dai cliché della propaganda politica comunista. E questo fatto appare evidente soprattutto negli anni successivi al 1968; infatti, le immagini contenute nei film, e spesso non solo le immagini, comunicavano messaggi che frequentemente rompevano la linea comunista. Questo rapporto, però, non era a senso unico, perché il Partito comunista spesso accoglieva proposte che nascevano all'interno dell'UTF e si mostrò disponibile a innovazioni e sperimentazioni.

Il PCI aveva prodotto molti film documentari anche prima della fondazione dell'UTF, e i suoi operatori avevano girato in occasione di eventi particolarmente rilevanti. La stessa rivista del Partito, «Rinascita», ne aveva prodotto di importanti negli anni precedenti. Il compito prioritario assegnato, infatti, all'UTF al momento della fondazione, fu quello di raccogliere il lavoro svolto, nel campo della produzione e della distribuzione di film documentari di propaganda, da una serie di strutture centrali e periferiche del partito. Al nuovo organismo vennero attribuiti mezzi abbastanza limitati. La si fece costituire come s.r.l. con un capitale sociale di 900.000 £, distribuito in 1000 quote da 900 £, di cui 700 risultavano essere, come da atto costitutivo¹⁰ della società depositato presso il Tribunale di Roma, di Mario Benocci, a cui fu appunto affidata la direzione dell'UTF. Mario Benocci, ex partigiano, funzionario della Sezione stampa e propaganda, aveva lavorato anche a Praga e a Mosca nelle trasmissioni radiofoniche in lingua italiana. Nonostante la limitatezza delle attrezzature del personale e dei mezzi a disposizione la mole di attività sviluppata nei primi anni apparve subito di ampio respiro. Il film *L'Italia con Togliatti* (1964),

¹⁰Fasc. 1974/63 nel Reg. Soc. del Tribunale di Roma, oggi conservato presso l'Archivio Storico della Camera di commercio di Roma.

dedicato alla scomparsa e ai funerali del leader del PCI morto a Jalta nell'agosto del 1964, che venne distribuito in un gran numero di copie, segnò l'avvio effettivo del lavoro della struttura. Accanto a film di carattere più strettamente propagandistico, venne avviata la produzione di altri film documentari su varie tematiche e con una grande attenzione verso le questioni internazionali.

1.2.3 L'attività di produzione

L'attività di produzione dell'UTF era ripartita in tre settori: i film di propaganda per il PCI, i film per il circuito commerciale, i film in collaborazione con i "paesi socialisti". Accanto a questi settori, importante era anche la produzione delle cosiddette "attualità", e cioè materiali di ripresa che dovevano documentare fatti e realtà particolarmente significativi della situazione italiana, che venivano utilizzati per realizzare i film documentari o per essere venduti nel mondo (in particolare ai "paesi socialisti"). Questa ripartizione della produzione venne, però, rapidamente superata già alla fine degli anni Sessanta perché nell'arco di pochi anni, l'UTF diventò una realtà di produzione e di distribuzione molto importante nel campo del cinema politico. Naturalmente, l'attività principale fu sempre quella di produrre film per il PCI: sia in occasione delle più importanti scadenze elettorali (elezioni amministrative, politiche ecc.), e sia anche sulle principali battaglie portate avanti dai comunisti. Tuttavia, fin dai primi film si trova testimonianza di un'ampia articolazione di temi. Erano opere realizzate da persone di cinema molto qualificate che esprimevano comunque il loro punto di vista e il loro pensiero politico, a volte eterodosso rispetto alla linea del Partito Comunista. E, infatti, nelle produzioni della fine degli anni Sessanta sono presenti la maggior parte dei temi discussi dalla sinistra di quegli anni: gli scontri tra gli studenti; le mobilitazioni contro la guerra in Vietnam o contro il colpo di Stato in Grecia dei colonnelli; la questione meridionale ecc.; e intensa fu pure l'attività di distribuzione che fece UTF in Italia di film stranieri: non solo i classici sovietici o i film dei e sui paesi socialisti, ma anche i classici del cinema documentario e molti film di non fiction sui principali movimenti di liberazione, sui problemi dei paesi del Terzo Mondo ecc.

Le elezioni politiche del 1968 costituirono un importante banco di prova per l'a-

zione di propaganda del PCI: il problema del confronto con la televisione si era fatto pressante. La Direzione del Partito decise di puntare in modo più risoluto sul cinema. Al riguardo, infatti è possibile leggere la circolare di Achille Occhetto, responsabile della Sezione stampa e propaganda dal 1966 al 1969, del 13 novembre 1967 in cui scriveva: «in preparazione della campagna elettorale per le prossime elezioni politiche e in considerazione della decisione di impiegare su vasta scala per questa occasione i mezzi cinematografici (autocine da 16 mm, proiettori 8 mm sonorizzati, cinebox 16 mm e 8 mm) vogliamo esaminare insieme a un numero consistente di compagni delle varie regioni e federazioni la possibilità che alla produzione nazionale e all'uso di essa possa essere integrata una produzione a 8 mm su base regionale»¹¹. Nella circolare destinata alle federazioni si affermava appunto che accanto ai mezzi tradizionali si sarebbe utilizzato anche quello cinematografico. Questa linea registrò successi significativi e diretto fu l'impegno di UTF, così come ottima fu l'interazione tra questa e la Sezione stampa e propaganda. Al prevalere delle decisioni del Partito nella scelta dei temi politici da affrontare nella produzione cinematografica in vista delle elezioni (i rapporti tra l'Italia e la Nato, le specificità del PCI, il malessere della società dei consumi ecc.), si accompagnava anche l'accoglimento da parte del PCI di molte delle proposte che l'UTF aveva avanzato: cinemobili, cinebox, diffusione dei proiettori super 8 mm sonorizzati in sezioni e federazioni del Partito, ecc., senza dimenticare l'esperienza dei cinegiornali di *Terzo Canale*. Tutto ciò mette in luce come, acquisita una certa credibilità, l'UTF non fu mai – anche per il valore delle persone che ci lavoravano o che parteciparono alla realizzazione dei suoi film – un puro e semplice “megafono del PCI”.

1.2.4 Gli anni di massimo impegno

Gli anni compresi tra il 1968 e il 1971 furono quelli di maggior impegno dal punto di vista produttivo e distributivo nella storia dell'UTF: notevoli furono l'estensione della rete di collaboratori – operatori che da tutte le città d'Italia inviavano all'UTF materiali girati – e lo sviluppo di un circuito *ad hoc* per questo genere di cinema

¹¹Archivio del Partito Comunista, Commissioni, Microfilm 539, 1967, Commissione stampa e propaganda.

politico¹². Con la diffusione dei proiettori super 8 mm nelle sezioni del PCI (circa mille), con la nascita del circuito del cosiddetto “cinema militante”, con l’attivismo dei circoli dell’ARCI, dei circoli del cinema ecc. erano state gettate le premesse per una rete di distribuzione alternativa a quelle esistenti. Si voleva, come si può leggere in un documento dell’Unitelefilm del 1969, «puntare alla costituzione di un cartello libero alternativo. Arci, sindacati, UTF, Cinegiornali liberi, cooperative del cinema, Anac, critici cinematografici, riviste specializzate, Cineforum, Ficc ecc. Convogliare gli sforzi di ciascun organismo aderente al cartello in un programma di produzione articolato e concordato per affidare a ognuno una parte, o per collaborare in progetti comuni. [...] Obiettivo di tutti i componenti del cartello sarà il potenziamento e la disponibilità della rete alternativa di sale e proiettori a tutti i livelli (familiare, circolistica, politica, in una parola anticommerciale)»¹³.

In questo contesto, tra le tante iniziative dell’UTF, la realizzazione del ciclo di *Terzo Canale*, appare sicuramente come la più interessante e innovativa e quella attorno a cui questa rete poteva trovare una strutturazione. Alla base di questo progetto vi era, almeno in alcuni settori della “sinistra cinematografica”, la piena consapevolezza che ormai non si potesse più prescindere dal “problema della televisione” così come dall’uso del mezzo audiovisivo nella comunicazione politica. *Terzo Canale* era – come ricordava Ansano Giannarelli – «un’iniziativa che prevedeva una serie di “servizi” cinegiornalistici prodotti mensilmente e fatti circolare nelle sezioni del Partito, ma non solo, in vista della campagna elettorale del ’68. E a dimostrare l’interesse che c’era in questo altro tipo di cinema per l’aspetto televisivo, non a caso si chiamò *Terzo Canale*, ideale alternativa ai due canali della RAI»¹⁴. *Terzo Canale*, ideato da Gino Galli, viceresponsabile della propaganda del PCI, non doveva essere “controtelevisione”, ma uno strumento di conoscenza della realtà e di informazione. Dall’arco dei temi affrontati emergeva una sorta di “contro telegiornale”, con al centro la politica italiana e mondiale, ma con largo spazio agli approfondimenti per lanciare uno sguardo “oltre la facciata ufficiale della propaganda governativa”¹⁵.

¹²Vedi n. 18 in E. Taviani, *Cinema, politica e propaganda*, in *Il PCI e il cinema...cit.*, p. 146.

¹³Da un documento Unitelefilm citato in E. Taviani, *Op. cit.*, pp. 140-141

¹⁴A. Giannarelli, “*Altro*” cinema e decentramento, in *Il PCI e il cinema...cit.*, p. 126.

¹⁵E. Taviani, *Op. cit.*, p. 146.

La produzione di *Terzo Canale* prevedeva la realizzazione di un “numero” al mese, di circa 30 minuti: poteva essere un film monografico o composto da più servizi e si era costituita perciò, presso l’Unitelefilm, una piccola redazione composta da Riccardo Napolitano, Antonio Bertini, Paolo Bragaglia, Grazia Volpi, Gianni Toti e altri. C’erano anche collaboratori esterni e a volte erano gli stessi registi a proporre idee.

Il PCI, però, in poco tempo abbandonò questo progetto. La fine di *Terzo Canale* provocò una battuta d’arresto che, se nell’immediato non produsse molti danni, si rivelò decisiva negli anni successivi quando si creò una sorta di cortocircuito tra i vari aspetti dell’attività dell’UTF: politico, tecnologico, organizzativo; quando, inoltre, l’interesse nella società per un certo tipo di intervento politico con la macchina da presa e per un certo genere di patrimonio cinematografico incominciò a scemare. D’altronde anche i rapporti tra il Partito e UTF non furono sempre facili e talvolta furono le stesse strutture periferiche del PCI a esprimere critiche alla produzione di UTF, considerato il carattere sperimentalistico di molte sue produzioni e opere messe in circolazione. Nel frattempo, molte delle culture provenienti dai vari movimenti di protesta del Sessantotto permearono profondamente l’UTF. I titoli del 1970, ad esempio, mostrano la capacità dell’UTF di convogliare energie militanti (come ad esempio nel caso dei due film *Ipotesi sulla morte di Pinelli* e *Giuseppe Pinelli* a cura del Comitato dei Cineasti italiani contro la repressione) e di affrontare la maggior parte dei temi principali del momento, sia in campo italiano¹⁶ che internazionale¹⁷. Il clima politico-culturale del Sessantotto esaltò, infatti, l’internazionalismo, che fu uno dei caratteri peculiari dell’Unitelefilm fin dalla sua fondazione, sia per la rete di contatti che vennero costruiti a livello mondiale, sia per l’attenzione ai temi internazionali nelle scelte produttive, sia, infine, per la distribuzione in Italia di film prodotti all’estero. Questa ventata di aria nuova portò a un decisivo cambiamento delle aree oggetto d’interesse per quanto riguarda i temi di politica mondiale: andò,

¹⁶Cfr., tra i tanti titoli, *Contratto*, film documentario, per la regia di Ugo Gregoretti, sulla lotta e la trattativa che portò alla firma dello storico contratto dei metalmeccanici del 1970; *Battipaglia: autoanalisi di una rivolta*, per la regia di L. Perelli e G. Rambaldi; “C.R.” – *Carceri minorili*, per la regia di G. Vento; ecc.

¹⁷Per esempio, *Al Fatah-Palestina e Campi profughi*, entrambi per la regia di L. Perelli, ma anche *Frelimo – Mpla*, per la regia di A. Melgar, e altri ancora.

infatti, riducendosi l'attenzione verso i "paesi socialisti", ma ciò comportò un forte calo nelle entrate del bilancio dell'Unitelfilm. I rapporti economici con quei paesi, in particolare con l'Unione Sovietica (in Italia vennero distribuiti molti classici del cinema sovietico), erano stati, di fatto, sia sotto il profilo finanziario che culturale, centrali nell'attività dell'UTF fino al 1969. Ad esempio, le cosiddette "attualità", soprattutto nei primi anni, venivano realizzate per essere vendute ai paesi dell'Est; così come la produzione del 1967 – in cui ricorreva il cinquantesimo anniversario della presa del potere dei bolscevichi – fu quasi interamente dedicata a celebrare la Rivoluzione d'ottobre, come si può desumere dal *Catalogo generale* dell'Unitelefilm (Roma, 1979), e dalla lettera di Achille Occhetto, del 22 settembre 1967 alle segreterie delle federazioni del PCI in cui spiegava come organizzare le celebrazioni di quell'importante anniversario utilizzando i film sovietici messi a disposizione dall'Unitelefilm (*Ottobre, La fine di San Pietroburgo, Sciopero, Kinopravda su Lenin, Arsenale, Tre canti su Lenin, La caduta della dinastia dei Romanov*)¹⁸.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, però, cominciarono a stringersi nuove relazioni anche con molti movimenti di sinistra e di liberazione di altri paesi. Tra questi, vennero stabiliti rapporti con gruppi di cineasti della sinistra statunitense. Su questo terreno, in definitiva, l'Unitelfilm mostrò, per molti versi un ampio margine di autonomia rispetto alla rete di rapporti e alla politica estera del PCI.

1.2.5 La crisi

All'inizio degli anni Settanta, la situazione dell'Unitelfilm appariva, però, in crisi sia sotto il profilo finanziario che sotto quello politico. Il PCI decise di cambiare il quadro dirigente della struttura. Alla direzione dell'Unitelefilm arrivarono Luciana Finzi e Ugo Gregoretti e, poco tempo dopo, Mino Argentieri. La presenza di Argentieri, che era stato uno dei principali esponenti della politica cinematografica del partito, compensò solo parzialmente al disinteresse che la Sezione culturale aveva mostrato fino a quel momento: forti erano i pregiudizi sul fatto che la produzione dell'Unitelefilm fosse qualcosa di più che "propaganda". L'impegno era stato rivolto verso il "grande cinema" («la nostra attenzione – ha ricordato Giorgio Napolitano,

¹⁸E. Taviani, *Op. cit.*, p. 142, n. 26 p. 147.

dal 1965 al 1975, responsabile della Sezione culturale del PCI – andava a un cinema civilmente e socialmente impegnato, che costituiva l’opzione del PCI, le cui radici venivano da lontano, prima della rinascita della democrazia in Italia»¹⁹) e verso le politiche che riguardavano i settori più importanti dal punto di vista artistico e produttivo: «non c’era comunicazione, ad esempio, tra chi si occupava di cinema e chi si occupava di propaganda cinematografica. Così come non c’era attenzione verso le strutture produttive più piccole e capillarmente diffuse, magari organizzate in forma cooperativa: la preoccupazione costante del partito era l’assenza di una struttura industriale del cinema italiano, concepita però sotto il profilo dell’industria culturale»²⁰.

L’intenzione di questo nuovo gruppo dirigente dell’Unitelefilm era, invece, quella «di affiancare la produzione a carattere propagandistico-elettorale con un’attività che avesse un più ampio respiro culturale e informativo-giornalistico che potesse concorrere ai premi di qualità contemplati dalla legge e interessare anche le emittenti televisive dei paesi dell’Est»²¹.

Era una linea editoriale che ebbe in Giorgio Napolitano, che fu anche Presidente del Consiglio di amministrazione di UTF da settembre 1972 ad aprile 1974²², un convinto sostenitore. In questo quadro si collocarono le produzioni sul fascismo, come *Resistenza, una nazione che risorge* (regia di Ansano Giannarelli, 1975-76); i cortometraggi di Massimo Mida sulla storia italiana dall’Unità nazionale alla dittatura; e altri film di grande impegno. Una grande mole di lavoro venne svolta dall’Unitelefilm, inoltre, in occasione delle campagne elettorali per le elezioni amministrative del 1975 e per le politiche del 1976.

In quegli anni, inoltre, crebbe progressivamente la consapevolezza del valore dell’archivio di film e del lavoro di documentazione all’interno della struttura. Proprio in ragione di questa nuova sensibilità verso i film come documenti, come memorie, si formò un gruppo di registi, collaboratori dell’Unitelefilm, che si diede come obiettivo proprio la salvaguardia e la valorizzazione di questo patrimonio di documenti

¹⁹G. Napolitano, *Qualità e pluralismo*, in AA.VV., *Il PCI e il cinema* cit., p. 51.

²⁰A. Giannarelli, *Op. cit.*, p.123

²¹M. Argentieri, *In grande disegno riformatore*, in *Il PCI e il cinema...* cit., p. 86

²²Vedi Fasc. 1974/63 nel Reg. Soc. del Tribunale di Roma, oggi conservato presso l’Archivio Storico della Camera di commercio di Roma.

di fronte alla prospettiva di una dissoluzione dell'Unitelefilm.

Tale prospettiva prese corpo nel periodo in cui a dirigere la Sezione stampa e propaganda arrivò Adalberto Minucci, il quale riteneva che in sostanza non servisse più una struttura di produzione cinematografica, visto che il Partito aveva ormai influenza all'interno della RAI e si accingeva a organizzare e a gestire direttamente una rete di TV locali. Si manifestò così nuovamente quella tendenza che si era già affacciata nel corso degli anni Sessanta, quando il PCI aveva puntato soprattutto a conquistare spazio nel settore televisivo, piuttosto che a creare un circuito cinematografico alternativo. Si cominciò appunto a parlare di televisioni private, anzi, di "televisioni libere" (come le chiamavano ormai anche nel PCI: «un'equazione tra privato e libero che faceva anche arrabbiare molti perché significava che stava prendendo piede la logica che "pubblico" corrispondesse a non libero»²³). Sulla questione delle televisioni ci furono discussioni lunghissime, ma la decisione era stata presa e con la decisione furono trovati gli investimenti miliardari necessari a quel progetto. In quella prospettiva, una struttura di produzione filmica come l'Unitelefilm non aveva più senso. Si cercò di spiegare ai dirigenti del PCI che l'idea di liquidare un'esperienza di competenze, di capacità organizzative, di aggregazione di forze era sbagliata, che rischiava di andare disperso un grande patrimonio umano e di documenti. Fu tutto inutile e si avviò quel processo che portò la trasformazione dell'Unitelefilm in una struttura di produzione effettivamente privata, com'è tutt'ora.

L'ultima importante campagna elettorale che vide l'impegno congiunto di PCI e Unitelfilm nella produzione di documentari di propaganda fu quella delle elezioni amministrative del 1980 per le quali fu elaborato un progetto ambizioso intitolato: "Un autore, una città". Scola girò il film su Torino (*Vorrei che volo*); Gregorette su Roma (*Comunisti quotidiani*); i fratelli Vergine con il coinvolgimento di Francesco Rosi su Napoli (*Un'eredità difficile*); Giuseppe Bertolucci su Milano (*Panni sporchi*). Il progetto aveva i suoi punti di forza nella libertà espressiva degli autori, in una concezione che privilegiava l'analisi, la critica e anche la ricerca stilistica: insomma una forte innovazione rispetto alla tradizionale concezione della propaganda. Si trattò di un progetto che creò non pochi problemi di censura, come raccontano

²³P. Scarnati, *Condizionamenti e autonomia*, in *Il PCI e il cinema...* cit., p. 198

alcune testimonianze, come quella di Paola Scarnati, ma anche le carte che parlano dei ricorsi fatti contro la decisione di vietare la visione ai minori di 14 anni, per es. per *Panni sporchi*, da parte delle Commissioni di revisione.

1.2.6 La nascita di Asamo

La decisione di procedere allo scioglimento dell'Unitelefilm, che cominciò a prendere corpo dopo il 1976 all'interno del gruppo dirigente del PCI²⁴, fu il risultato di una serie di fatti intrecciati fra loro. In primo luogo il PCI non riteneva più questa struttura funzionale alle proprie esigenze. Stava ormai prendendo piede il videotape e nel Partito era maturata l'aspirazione a costruire un network di televisioni "libere" in grado di competere con la concorrenza delle emittenti commerciali e con la RAI.

«Fu un'illusione o meglio una follia contro la quale inutilmente alcuni di noi insorsero. Ci si obiettò che come "L'Unità" aveva tenuto testa alla stampa cosiddetta indipendente e d'informazione, il network televisivo avrebbe portato la voce della sinistra di opposizione nell'etere. Invano tentammo di far intendere che il paragone tra stampa e TV era una scemenza. Invano provammo a far capire che anche la televisione più povera ha bisogno di energici sostegni pubblicitari. L'esperienza dell'Unitelefilm era in via di liquidazione ed esaurimento, mentre quella del network televisivo si rivelerà, dal punto di vista finanziario, disastrosa, con perdite di svariati miliardi, che hanno avuto non lievi ripercussioni sulla complessiva gestione del PCI»²⁵.

In secondo luogo l'UTF era diventata una struttura troppo costosa da sostenere, anche in relazione al fatto che il circuito di noleggio e distribuzione non si era rivelato sufficiente per far fronte in modo significativo alle spese. In terzo luogo, vi erano alla radice di questa decisione anche ragioni politiche – non sempre i dirigenti del PCI erano stati contenti del lavoro svolto dall'Unitelefilm, troppo libera rispetto a un'impostazione tradizionale della propaganda – ma anche culturali: dalla metà

²⁴ *Ivi*, p. 198.

²⁵ M. Argentieri, *Op. cit.*, p. 86. Poi ci fu la *deregulation* dell'etere, voluta soprattutto dal PSI di Craxi a cui il PCI non seppe [non volle?] opporsi in modo efficace. Fu quindi impossibile un dialogo con il PSI craxiano per ragioni diverse e insormontabili: una strategia che subordinava il cinema alla televisione; la collusione con gli affari di Berlusconi, che non permettevano di attuare il benché minimo controllo sociale sul processo di sviluppo dei mass media audiovisivi; una gestione degli strumenti pubblici legata mani e piedi al governo e alle sue logiche spartitorie e clientelari.

degli anni Settanta un certo tipo di documenti sulla storia del movimento operaio, dei movimenti di liberazione ecc. vennero disertati da parte di quelle fasce di pubblico che negli anni precedenti li avevano ricercati e apprezzati. La stessa macchina organizzativa del PCI conobbe un processo di modificazione e di ridimensionamento.

Tutte queste ragioni portarono alla fine dell'Unitelefilm, per quello che aveva rappresentato dal 1964 all'inizio degli anni Ottanta, ed alla nascita di due strutture distinte e diverse nelle funzioni. La prima, quella che ereditò il nome, era una società di produzione, oggi ancora attiva nel mercato audiovisivo, di proprietà di Luciano Vanni. L'altra fu l'associazione Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio, ASAMO, costituitasi il 29 novembre 1979, che ebbe tra i soci fondatori nomi importanti del cinema italiano e della storia politica e sindacale dell'epoca²⁶ e che ereditò, con un atto di donazione, l'intero patrimonio di documenti cinematografici del PCI raccolto nel corso di più di vent'anni dall'Unitelefilm.

La decisione di dare vita a un'associazione che si occupasse della memoria collettiva, attribuendo valore culturale autonomo ai documenti audiovisivi e, in particolare, a quelli riguardanti il movimento operaio, spesso ignorato dalla "storia ufficiale", dimostra la ferma intenzione di procedere in assoluta continuità sia nel lavoro che nelle scelte, ma soprattutto negli obiettivi politici tendenti alla trasformazione complessiva e al rinnovamento culturale del paese, con quella che era stata la realtà dell'Unitelefilm. Tale continuità scaturì ovviamente dai nomi che diedero vita a questa esperienza, e Paola Scarnati, oggi Segretario Generale dell'Aamod, socio fondatore di Asamo, è stato uno di quei nomi. Entrando a far parte dell'Unitelefilm, nel 1965, con mansioni di responsabilità nella conservazione dei materiali filmici, che venivano arricchiti anche attraverso ricerche in archivi italiani e stranieri, ebbe l'intuizione di catalogarli in modo funzionale cosicché potessero essere riutilizzati in altre produzioni. Si trattò di una novità assoluta nella tradizione archivistica

²⁶Alla firma per la costituzione dell'Associazione erano presenti: Antonio Andriani, Giovanni Arnone, Carlo Bernardini, Giovanni Cesareo, Giuseppe Chiarante, Ivano Cipriani, Benedetto Ghiglia, Ansano Giannarelli, Francesco Maselli, Fabio Mussi, Riccardo Napolitano, Franco Ottolenghi, Giuliano Procacci, Ettore Scola, Bruno Trentin, Luciano Vanni, Luca Pavolini (con procura per Giorgio Amendola), Paola Scarnati (con procura per Salvatore D'Albergo, Filippo Maria De Sanctis, Pietro Ingrao, Romano Ledda, Paolo Spriano, Cesare Zavattini), AAMOD, Asamo - Archivio storico audiovisivo del movimento operaio Roma 1979 - 1986, b. 3, fasc. 1, «Atto costitutivo», 20 novembre 1979.

della sinistra, attenta quasi esclusivamente ai documenti cartacei, che attribuiva ai documenti audiovisivi di propaganda una perdita immediata di interesse dopo la loro utilizzazione.

A questa intuizione si accompagnò, verso la fine degli anni Settanta, quella di un gruppo di registi collaboratori dell'Unitefilm che presero in considerazione l'ipotesi di «un'iniziativa che rendesse autonomo il patrimonio archivistico cinematografico raccolto fino a quel momento, per valorizzarlo e dargli una dignità anche simbolica (in quanto si trattava di materiali che documentavano la presenza e l'impegno nell'uso di un nuovo linguaggio da parte delle organizzazioni politiche delle classi subalterne) e anche per evitare qualsiasi futuro pericolo di dispersione in rapporto alle possibili evoluzioni della situazione politica»²⁷.

Nel trasferimento del patrimonio da UTF ad ASAMO avvenuto, come già detto, il 29 dicembre 1981 con un atto di donazione, si tramandò dunque anche la politica culturale, con gli scopi specifici della produzione cinematografica di militanza; il riconoscimento della dignità e del valore culturale autonomo e di conoscenza dei prodotti audiovisivi (principio base della costituzione e delle attività dell'Archivio); il coinvolgimento di registi già collaboratori della casa di produzione e di personaggi gravitanti intorno al partito e al sindacato; infine la scelta del punto di vista, quello del movimento operaio e democratico in Italia e nel mondo. Le attività dell'Asamo prima, quindi dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico – Aamod, diventeranno da allora in poi la raccolta e conservazione dei documenti audiovisivi e soprattutto l'attività di documentazione che consente di storicizzare «l'utilizzo dello strumento filmico da parte delle strutture organizzate del movimento operaio: partiti, sindacati e movimenti giovanili e sociali»²⁸ dando voce a eventi, classi e tematiche periferiche raccontate con occhio critico rispetto alle scelte e alle posizioni dominanti.

²⁷A. Giannarelli, *Vent'anni*, Annali 2, Aamod, 1999, p. 15

²⁸*Ivi*, p. 20

Capitolo 2

Il fondo audiovisivo dell'Unitelefilm

2.1 Il patrimonio dei documenti filmici finiti e non finiti dell'Unitelefilm e la loro descrizione archivistica

Il Fondo audiovisivo dell'Unitelefilm, attualmente conservato all'Aamod, cominciò a costituirsi al momento stesso della fondazione di UTF, visto che il Partito comunista italiano promosse la nascita di questa struttura con l'obiettivo primo di raccogliere e conservare la produzione dei film di propaganda realizzati dai suoi organi centrali e periferici. Si intuì sin da subito che conservare quel tipo di materiali significava poterli riutilizzare per nuove produzioni. E a quelle produzioni si aggiunsero ovviamente quelle che il Partito commissionò per le sue campagne elettorali e di propaganda politica, ma anche opere più autonome realizzate da persone di cinema molto qualificate che esprimevano nei loro film punti di vista e riflessioni politiche personali, a volte molto lontane dalla linea del Partito. Il patrimonio del Fondo, circa 2000 titoli, è costituito soprattutto da film documentari, film di fiction e non fiction, finiti e non finiti, prevalentemente di argomento storico, politico, sociale. I film riguardano il XX secolo, dagli inizi della storia del cinema ad oggi. Si riferiscono a tutti i paesi del mondo, anche se l'Italia ha una parte predominante.

Numerosi sono stati gli autori che hanno collaborato alla produzione documentaria della società: Bernardo Bertolucci, Mario Carbone, Giuseppe Ferrara, Carlo Lizzani, Citto Maselli, Massimo Mida, Riccardo Napolitano, Luigi Perelli, Elio Petri, Paolo Pietrangeli, Gianni Serra, Franco Taviani, Paolo e Vittorio Taviani, Wladimir Tchertkoff, solo per citarne alcuni; e tra le tante iniziative produttive della società, sono sicuramente da ricordare il film documentario dedicato a Pier Paolo Pasolini, realizzato nel 1967 da Carlo Di Carlo, e la serie intitolata "Un autore una città", realizzata nel 1980 da autori cinematografici famosi come Giuseppe Bertolucci, Ugo Gregoretti, Ettore Scola, Antonio e Aldo Vergine.

I materiali conservati documentano la storia del lavoro, del movimento operaio e sindacale, dei partiti della sinistra italiana, delle loro battaglie politiche e civili, delle mobilitazioni sociali e dei movimenti collettivi, delle lotte di liberazione nazionale in altri paesi. Il Fondo comprende anche numerosi documenti provenienti dall'estero, frutto di scambi con società di produzioni dei paesi dell'Est Europa (Defa; Soykinokhronika; Mafilm; Studi A. Sahia, ecc.), o da documentaristi che hanno ripreso momenti della lotta dei movimenti di liberazione in paesi esteri. Di particolare rilievo sono: la serie dei "classici sovietici", tra cui spiccano nomi di autori quali Dovženko, Èjzenštejn, Ekk, Kozincev, Kulešov, Pudovkin, Rajzman, Room; il nucleo di film realizzati da Dziga Vertov, tra il 1925 e il 1935; e il film a base integrale d'archivio *La caduta della dinastia dei Romanov*, di Ester Šub. Notevole è anche la raccolta speciale sulla guerra e la storia del Vietnam, forse la più consistente d'Europa. Tutti i film finiti dell'Unitefilm sono stati catalogati, mentre quelli non finiti lo sono solo parzialmente.

Relativamente alla descrizione archivistica dei documenti audiovisivi è importante sottolineare che si tratta di fonti complesse, la cui catalogazione deve tener conto sia delle regole stabilite dagli standard archivistici utilizzati per i documenti cartacei, sia di proprie regole legate espressamente al trattamento del materiale filmico. Quindi uno dei motivi della maggiore complessità della descrizione dei documenti filmici è che le unità archivistiche correlate hanno natura differente e spesso anche collocazioni in differenti fondi di appartenenza, per cui è necessario creare una rete di rimandi e riferimenti che permetta di ricostruire il vincolo archivistico tra le diverse tipologie di documenti. Questo è un aspetto purtroppo trascurato nella descrizione delle fonti filmiche che rimangono spesso slegate dalla grande quantità di documenti testuali prodotti durante la realizzazione di un film¹ e che sono invece una fonte di informazione impareggiabile per l'identificazione del documento filmico e per ricostruirne la storia e la genesi.

Per il trattamento della propria documentazione, sia audiovisiva che testuale,

¹A. Giannarelli, *I documenti cartacei nel processo produttivo filmico*, in L. Cortini (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, in *Annali* 14, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2011.

l'Aamod utilizza la piattaforma xDams² che consente l'archiviazione del documento filmico prevedendo aree specifiche per il trattamento dei dati identificativi, di accesso al contenuto, di descrizione fisica di ciascuna copia conservata. La maschera di descrizione del materiale audiovisivo è articolata nelle sette aree dello standard Isad (G)³ in accordo con le norme Fiaf sulla catalogazione dei film⁴. Le sue due banche dati, dei fondi cartacei e dei fondi audiovisivi, a differenza di quasi tutti gli altri istituti di conservazione del nostro Paese, sono collegate attraverso la piattaforma xDams e consentono di creare rimandi e riferimenti tra schede descrittive differenti permettendo l'individuazione dei legami tra i materiali documentari diversi, perché i software scelti per la descrizione archivistica⁵ sono predisposti sia per restituire, nell'elaborazione degli inventari, una rappresentazione dei fondi che rispetti la struttura gerarchica interna delle unità collegate tra loro, sia per descrivere ciascuna unità secondo il livello di appartenenza (fondo, serie, fascicolo, documento), sia per fornire il vincolo e i collegamenti orizzontali e bilaterali tra il documento audiovisivo e l'unità archivistica ad esso correlata⁶.

Purtroppo, però, nella catalogazione dei film dell'Unitefilm su piattaforma

²xDams è un content management system di archivi e risorse multimediali, open source e web-based, conforme agli standard e indipendente da piattaforme software e hardware. Utilizza il formato dati aperto Xml ed è conforme ad EAD (Encoded Archival Description), un modello dati per la codifica di strumenti di ricerca allo scopo di renderli consultabili online ed EAC (Encoded Archival of context) per la comunicazione e lo scambio di record d'autorità archivistici conformi alle ISAAR (CPF). Per approfondimenti: G. Bruno, L'adozione della filosofia open-source. Lo sviluppo di XDams, in *Archivi e computer*, 2012; <http://www.noteinarchivio.it/xdams-note/default/site/templateOne.jsp?hl=18>.

³ISAD(G) General International Standard Archival Description è un'iniziativa del Consiglio Internazionale degli Archivi, organizzazione internazionale dell'UNESCO. Essa ha lo scopo di definire uno standard, adottabile dai vari membri, per la descrizione di archivi destinati alla registrazione di documenti prodotti da organizzazioni, persone e famiglie. Prevede 26 elementi descrittivi, la cui combinazione permette di descrivere qualsiasi unità archivistica. Questi elementi sono ripartiti in 7 aree: identificazione, contesto, contenuto, condizioni d'accesso, fonti complementari, note, controllo della descrizione. La prima zona, che è la più importante, comprende il codice dell'unità descritta, la titolazione che ne riassume il contenuto, il soggetto produttore, le date estreme, il livello di descrizione scelto e le indicazioni sul volume dell'unità descritta (metraggio lineare, numero dei pezzi, ecc.).

⁴Fiaf (Fédération internationale des archives du film) Cataloguing rules for film Archives, 1991, <http://www.unesco.org/webworld/ramp/html/r9704e/r9704e0r.htm>.

⁵«La descrizione archivistica è l'elaborazione di una rappresentazione accurata di una unità di descrizione attraverso la raccolta, analisi, organizzazione, registrazione di informazioni che permettano di identificare, gestire, localizzare, illustrare il materiale documentario, il contesto, i sistemi di archiviazione che lo hanno prodotto», definizione dallo standard internazionale di descrizione archivistica Isad (G).

⁶F. Valacchi, *Archivi storici e risorse tecnologiche*, in *Archivi e informatica*, Civita editoriale, 2010.

xDams, pur essendo stati rispettati tutti gli standard e le norme di descrizione archivistica, non si è seguito né un ordine alfabetico né un ordine cronologico e le schede, oggi, si presentano secondo l'ordine casuale di inserimento dei dati. Per questa ragione la ricerca può risultare piuttosto faticosa e di grande utilità può ancora essere uno strumento di corredo come il *Catalogo generale* dell'Unitelefilm, pubblicato nel 1979, che presenta l'elenco alfabetico dei titoli dei film prodotti (con l'indicazione del titolo italiano; del nome dell'autore; del paese d'origine; dell'anno di produzione; della durata; dell'indicazione delle sezioni tematiche); quello cronologico (che raggruppa i film in ordine alfabetico dei titoli per ogni anno, indicando se si tratta di produzione o di distribuzione); l'elenco alfabetico degli autori; e l'elenco dei titoli dei film per sezioni tematiche. In quest'ultimo elenco i film sono raggruppati a seconda dell'argomento o degli argomenti prevalenti in ciascuno di essi, e quindi alcuni possono comparire anche in più sezioni tematiche. Ogni sezione tematica generale risulta suddivisa in sezioni tematiche particolari; all'interno delle sezioni, i titoli sono raggruppati in ordine alfabetico.

Altri strumenti che potrebbero essere molto utili alla ricerca sono le guide tematiche dei film. A tale proposito si segnalano oltre alle directory presenti nel sito dell'Aamod alla voce "Audiovisivo"⁷ delle "Banche dati", il lavoro pregevole di Angela Chiriatti che ha da poco concluso il suo lavoro di tesi dal titolo: *La rappresentazione del Meridione nel cinema documentario. I fondi e le raccolte della Fondazione Aamod*. Si tratta di strumenti che andrebbero valorizzati e da cui si spera possano molto presto scaturirne altri. In ultima analisi un modo per rendere più agevole la ricerca sulla piattaforma, allo stato in cui si trova attualmente, potrebbe essere quello di seguire il percorso che dal fascicolo cartaceo relativo al film – e quindi dalla sua scheda di descrizione archivistica – porta al documento audiovisivo correlato, visto che xDams garantisce questa correlazione e i fascicoli cartacei sono stati comunque inventariati seguendo l'ordine alfabetico dei titoli dei film.

⁷<http://aamod.archivioluca.com/archivioluca/aamod/>

Capitolo 3

L'ordinamento delle carte della sezione filmica del fondo Unitelefilm

3.1 L'importanza dei documenti cartacei per l'archiviazione dei documenti filmici

Dovendosi occupare di un fondo audiovisivo, non si può non tenere conto del fatto che contestualmente alla realizzazione di prodotti filmici vengono prodotte molteplici tipologie di documenti: materiali eterogenei che comprendono, oltre a soggetti e sceneggiature, anche fotografie, manifesti, scalette, contratti, autorizzazioni, preventivi, diari di lavoro, buste paga, certificati, ritagli stampa, bozzetti e molto altro. Si tratta di documentazione spesso sommersa, e poco utilizzata dai ricercatori che si avvalgono di fonti audiovisive, che invece può fornire indicazioni utili sia per una maggiore contestualizzazione del materiale a cui si riferiscono, in relazione a studi di sociologia e storia, sia per un'ulteriore valorizzazione dello stesso all'interno degli studi di storia del cinema e della televisione.

Qualsiasi film, ossia «qualsiasi registrazione di immagini animate, con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto, esistente – pellicola cinematografica, nastro, video, videodisco – o da inventare»¹, è concepito, girato, montato da persone che producono anche, inevitabilmente, una certa quantità di materiale scritto. Purtroppo però non essendoci nel nostro paese l'obbligo di versare alla Cineteca Nazionale di Roma – che ha il compito di preservare il patrimonio filmico nazionale –, insieme alla copia positiva di un film, tutti quei materiali di raccolta, di corredo e di complemento (ossia i numerosi e differenti elementi non finiti su supporti in pellicola e analogici, magnetici e digitali), né le carte prodotte durante le diverse fasi della realizzazione di un film, perché non considerate parte integrante e

¹Dallo Statuto Fiaf (Federation Internationale del Archives du Film), art.1, vedi: http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/Community/STATUTESandRULES_2015.pdf

fondamentale del patrimonio della storia del cinema del nostro paese, solo raramente e parzialmente tali fondi documentari cartacei vengono recuperati e fatti oggetto di studio e tutela.

Il problema ha forse a che vedere con la mentalità secondo la quale è importante recuperare, conservare, valorizzare un'opera, in questo caso filmica, in quanto prodotto finito, senza considerare pienamente l'importanza di quelle fonti che documentano le fasi di realizzazione del prodotto ultimato o le situazioni di contesto e di legame con altra documentazione, anche perché quel che conta sono appunto le immagini in movimento che con il tempo acquistano un crescente valore commerciale oltre che culturale, cosa che non avviene per i documenti cartacei. Tutto questo, però, non fa altro che mettere in evidenza la mancanza di un'ottica archivistica, ovvero della consapevolezza dell'importanza della provenienza di un documento, dei contesti e dei vincoli logici che lo legano alle diverse tipologie documentarie in un archivio; consapevolezza, invece, assolutamente necessaria per consentire il recupero e la valorizzazione di quei fondi cartacei storici che potrebbero trovarsi custoditi in locali e in condizioni non idonei, magari insieme agli audiovisivi. Non solo, ma una maggiore e diversa sensibilità nei confronti delle fonti cartacee di archivi audiovisivi consentirebbe di salvare un patrimonio notevole e di avviare su questo, nel nostro paese, un nuovo approccio, che non sia solo estetico, alla storia del cinema.

Questo è anche ciò di cui si occupa l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, ospitando progetti e lavori di tesi sugli archivi cartacei, nella assoluta consapevolezza dell'importanza delle fonti d'archivio per una storia del cinema che sia orientata a ricostruire anche le storie particolari del cinema per esempio dal punto di vista delle società di produzione, degli stabilimenti cinematografici, della fruizione dei prodotti filmici in un determinato territorio e periodo, del rapporto con le autorità amministrative locali, con la censura statale ecc.

3.2 Il contributo dell'Aamod al trattamento della documentazione cartacea storica correlata ai fondi audiovisivi

Tra gli scopi statutari della Fondazione Aamod² ci sono la conservazione, la diffusione e la produzione di documenti audiovisivi, riguardanti in particolare la storia del movimento operaio, la storia del lavoro, la storia sociale e politica, la storia dei movimenti internazionali per l'indipendenza dei popoli, eventi e situazioni di cui, normalmente, non si occupa l'informazione ufficiale dei mass media.

Il patrimonio filmico e cartaceo – quest'ultimo di consistenza minore rispetto al primo – dell'Archivio riguarda soprattutto temi, eventi, personaggi del secondo dopoguerra e dei decenni successivi, fino ad oggi³, ma in esso è custodita anche documentazione filmica e cartacea più antica, riguardante sia produzioni di fiction, come quelle dei classici sovietici dei primi decenni del Novecento, che di non fiction, proveniente da paesi esteri (per esempio dalla Russia, dalla Corea, da diversi paesi slavi, africani, dall'America Latina) o da altri archivi, frutto di donazioni, depositi, scambi⁴.

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

Per il recupero, il riordino e l'integrazione dei dati dei materiali cartacei con quelli relativi ai materiali audiovisivi è stato studiato, ormai diversi anni fa, un

²<http://www.aamod.it/chi-siamo/Statuto.pdf>

³www.aamod.it

⁴In particolare, come viene indicato nella scheda informativa pubblicata in Internet nel sito www.aamod.it: la mediateca è articolata nella Cineteca (con un patrimonio di oltre 5000 ore di film); Videoteca (con 4000 ore); Nastroteca (3000 ore di sonoro in presa diretta); Fototeca (oltre 200.000 fotografie); Biblioteca (oltre 5000 volumi e testi di letteratura grigia su argomenti specialistici quali gli audiovisivi, il cinema, la comunicazione, i problemi del lavoro, il rapporto tra storia e fonti filmiche, archivistica e documentazione).

modello di scheda di descrizione che tiene conto del legame particolare di questi documenti con le opere filmiche, per riuscire a mettere in relazione nella stessa banca dati informatizzata tutte le tipologie documentarie appartenenti a un medesimo processo produttivo. A sottolineare l'assoluta necessità, nell'ambito delle attività di trattamento e di archiviazione dei documenti audiovisivi, di tenere conto dell'intero processo produttivo di un film, ovvero di tutte le fasi che lo caratterizzano, fu per primo in Italia Ansano Giannarelli.

Le diverse fasi⁵ che danno forma al processo produttivo di un film sono: la progettazione creativa/produttiva e la definizione delle risorse; la preparazione; le riprese; il montaggio; l'edizione; la diffusione. Ad ogni fase corrispondono altrettante funzioni/operazioni che determinano la produzione di documentazione cartacea e audiovisiva specifica⁶. Avere chiare le fasi di questo processo produttivo è fondamentale per l'organizzazione di un piano di classificazione relativo anche ai documenti di un archivio corrente audiovisivo. Una metodologia di ordinamento e classificazione dei documenti, all'interno dell'archivio audiovisivo di un ente produttore che adotti le fasi del processo di produzione dei film quale modello a cui far riferimento, consente quelle uniformità e semplicità di organizzazione che potrebbero preservare da dispersioni future. Non solo, ma tale modello potrebbe funzionare come efficace strumento per la classificazione e il trattamento della documentazione nel *record management* di una società di produzione cinematografica, con il risultato di garantire la salvaguardia del contesto e della provenienza del prodotto filmico e di ogni suo elemento.

Nel mettere a punto la scheda per la descrizione dei documenti cartacei legati

⁵A. Giannarelli, *Documentario e documentazione filmica*, in *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, Annali 5, Aamod, pp. 56-88.

⁶Tale documentazione può spaziare dal foglio contenente un'unica frase o un titolo – documento relativo all'ideazione di un film – al soggetto vero e proprio, al trattamento, alla sceneggiatura, alla scaletta, al piano di lavoro con la descrizione dei fabbisogni tecnici ed umani, ai vari preventivi, ai piani finanziari, alla corrispondenza di vario tipo prodotta durante l'intero processo produttivo, agli appunti per le ricerche, agli accordi, alle convenzioni, alle dichiarazioni, ai contratti, agli elenchi, alle raccolte di materiali, alla catalogazione degli stessi, all'*edit list*, alla trascrizione dei parlati, dei commenti, dei dialoghi, ai fogli *mixage*, ai quaderni di edizione, ai documenti per la diffusione (*depliant*, *brochure*, cataloghi, comunicati stampa, rassegne stampa, domande di partecipazione a festival e rassegne ecc.). Tutto questo solo parlando di documentazione cartacea, tralasciando dunque i vari elementi audiovisivi a mano a mano prodotti durante la realizzazione.

a quelli audiovisivi presso l'Aamod si è in parte fatto riferimento ai metadati del Dublin Core, trattandosi di uno standard efficace, semplice ed utile per la descrizione di documenti distribuiti in ambiente elettronico in rete, non dimenticando le regole ISAD(G)⁷. Allo stesso tempo, alcuni campi sono stati adattati o ampliati, ovvero "tarati" per la schedatura e il recupero dei documenti relativi al processo produttivo di un film.

Questo tipo di schedatura delle fonti cartacee è iniziata nel 2002 sul fondo di una società di produzione cinematografica italiana, la Reiac Film (Realizzazioni indipendenti autori cinematografici), il cui patrimonio, costituito da materiali audiovisivi, cartacei, fotografici e da attrezzature, è stato in parte depositato presso l'Aamod.

La schedatura informatica dei materiali cartacei ha riguardato e continua a riguardare anche il resto della documentazione presente in Archivio, relativa sia ai film conservati che a quelli realizzati dalla Fondazione stessa, in coproduzione, o provenienti da fondi diversi⁸. Si tratta di numerosissimi faldoni cartacei relativi alle diverse fasi di produzione di film di fiction e di non fiction. Altrettanto numerosi sono i materiali cartacei relativi in particolare alla fase finale del processo produttivo, quella della diffusione. Sono i documenti che più facilmente sopravvivono in un archivio cinematografico e che vengono spesso raccolti insieme⁹ per facilitarne il

⁷Vedi n. 40 in questo stesso volume, p. 32

⁸Come si legge in una brochure di presentazione dell'archivio: «La mediateca, nelle sue articolazioni cineteca-videoteca-nastroteca – a parte il nucleo originario del patrimonio – è suddivisa in fondi, che sono pervenuti alla Fondazione da parte di enti e persone o per acquisti e scambi, e hanno un diverso carattere: donazioni, acquisti, depositi; sono tutti consultabili e utilizzabili per motivi culturali e di studio. [Tra i fondi cinematografici e audiovisivi più rilevanti della mediateca: il fondo ACLI, il fondo Albedo Cinematografica, il fondo FLE (Fronte di Liberazione Eritreo), il fondo CGIL, il fondo FIOM, il fondo PCI, il fondo PDUP, il fondo REIAC]. A questi fondi provenienti da enti, nella stessa brochure vengono inoltre segnalati: «fondo Associazione Italia-Corea; fondo Camera del Lavoro Torino; fondo Centro di cultura popolare di Roma; fondo Cooperativa Bocca di Leone; fondo Enea; fondo Tecnomedia (Napoli); fondo Visnews (attualità anni '70)». Segue quindi un elenco dei fondi provenienti da persone (autori/produttori): «fondo Libero Bizzarri, fondo Annabella Miscuglio (femminismo, anni '70), fondo Riccardo Napolitano; fondo Piero Tartagni (America Latina)». Vengono infine segnalati «i materiali cinematografici e audiovisivi raccolti nel 1993 nel corso di una iniziativa nazionale di ricerca, promossa dalla Fondazione, tra cui: fondo Renato Ferraro, fondo Renzo Ragazzi, fondo Gianni Serra». L'Aamod, inoltre, come è noto, custodisce, anche numerosi fondi fotografici, affidandone la catalogazione, il riordino, la digitalizzazione, la valorizzazione a una società esterna specializzata nel trattamento archivistico delle immagini fisse, la *FotoArchivi & Multimedia*, diretta da Benedetta Toso (indirizzo web: <http://www.fotopromemoria.com/Default.htm>)

⁹Ovvero, estrapolati dalle loro pratiche, sono sistemati in genere cronologicamente o alfabeticamente per tipologia: i manifesti tutti insieme, così come le sceneggiature, i visti censura, i dialoghi, ecc.

rapido recupero a fini distributivi. Si tratta per esempio dei nulla osta alla proiezione in pubblico e dei libretti di circolazione di un film, dei manifesti, delle locandine, delle foto di scena, delle trascrizioni dei parlari, dei dialoghi e dei commenti, dei soggetti¹⁰, dei comunicati stampa, delle sceneggiature, delle schede, dei depliant, delle brochure, dei cataloghi commerciali, delle rassegne stampa.

Tra la documentazione cartacea più consistente c'è quella, ordinata in parte alfabeticamente e in parte cronologicamente, dei "Testi", conservata in faldoni che raccolgono le trascrizioni dei commenti degli *speaker*, delle interviste, dei dialoghi di quasi tutti i film finiti prodotti dalla Unitelefilm prima e dall'Archivio audiovisivo successivamente. Si tratta anche in questo caso di documenti che per motivi di uso corrente e di rapida consultazione, soprattutto nella fase della diffusione, sono stati aggregati in tal modo. Sono particolarmente interessanti per il fatto che spesso questi documenti sono presenti, nei singoli fascicoli, in più copie e versioni, con varianti e modifiche manoscritte e dattiloscritte. In questi fascicoli a volte si trovano anche documenti d'archivio appartenenti ad altre fasi della realizzazione del film, come lettere, promemoria, visti censura, libretti di circolazione, preventivi, soggetti, sceneggiature. All'Aamod il lavoro di censimento, riordino, descrizione, inventariazione, valorizzazione del proprio patrimonio storico cartaceo è in corso. A mano a mano che si procede, emerge una mappa sempre più fitta delle attività/funzioni dell'Archivio, dalla sua costituzione a oggi, che consentirà probabilmente di mettere a punto un piano di classificazione, fondamentale anche per una corretta gestione dell'archivio corrente. E poiché sono ancora tanti gli archivi e le strutture conservative cinematografiche in cui è necessario recuperare e rendere accessibile la documentazione archivistica cartacea esistente, sarebbe auspicabile che in tale settore, data la mole di lavoro e le problematiche che tali attività comportano, strutture simili collaborino per trovare criteri comuni e uniformi nel trattamento dei documenti cartacei, per il recupero e la valorizzazione di tutte le differenti tipologie di fonti presenti negli archivi cinematografici.

¹⁰Il *soggetto* di un film all'interno del processo produttivo può far parte sia della fase della progettazione creativa, ovvero dell'ideazione, che dell'ultima fase, quella della diffusione.

3.3 L'Archivio cartaceo dell'Unitelefilm

3.3.1 xDams e l'importanza del vincolo archivistico tra tipologie diverse di documenti

Il patrimonio documentario dell'Unitelefilm conservato all'Aamod non comprende, dunque, i soli documenti audiovisivi ma anche materiale sonoro legato alle immagini, fotografie e documenti cartacei che in gran numero, tipologie e supporti sono stati prodotti durante le fasi di realizzazione dei film. Si tratta di documenti che rappresentano una fonte indispensabile per la ricostruzione della storia del cinema e dell'industria cinematografica. Per le attività di descrizione e inventariazione di questo materiale si è puntato, ovviamente, al rispetto e alla valorizzazione del vincolo archivistico tra le diverse tipologie di documenti, attraverso un percorso di rimandi e rinvii che “connettono” le schede descrittive, al fine di integrarle a vicenda.

L'impegno per la descrizione e la conservazione a lungo termine di una tale varietà di supporti è chiaramente difficile e problematico, e questo vale per quasi tutti gli istituti preposti a tali finalità.

Nello specifico del trattamento del Fondo UTF, ma anche dell'intero patrimonio dell'Aamod, l'archivio utilizza, come già detto, il software di catalogazione xDams¹¹ per la descrizione sia dei documenti audiovisivi, filmoteca ed audioteca (la banca dati dell'archivio audiovisivo è, per ora, solo in parte consultabile dal portale dell'Istituto Luce¹²), che di quelli cartacei. Le due banche dati, dei fondi cartacei e dei fondi audiovisivi, sono collegate e consentono di creare rimandi e riferimenti tra le differenti schede descrittive, per permettere l'individuazione dei legami tra i materiali documentari e, inoltre, i software di descrizione archivistica sono predisposti per l'elaborazione di inventari che restituiscono una rappresentazione dei fondi archivistici, composti di unità collegate tra loro all'interno di una struttura gerarchica, in cui ogni oggetto può essere descritto secondo il corrispettivo livello (fondo, serie, fascicolo, documento).

L'Archivio cartaceo dell'Unitelefilm è costituito da faldoni, buste e cartelle per una consistenza di 5 m lineari.

¹¹Per approfondimenti sulla piattaforma xDams vedi Allegato1 e <http://www.xdams.org/>

¹²<http://aamod.archivioluce.com/archivioluce/aamod/>

3.4 La scheda del fondo: Archivio Unitelefilm

Struttura gerarchica

Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

Area dell'identificazione

- *Identificazione dell'unità*

codice fondo IT IL TABELLA.00002

- *Denominazione*

titolo **Archivio Unitelefilm**

- *Cronologia*

estremi cronologici 1963 gennaio 01 - 1997 novembre 21

data topica Roma

- *Descrizione fisica*

consistenza e aspetto del materiale cartaceo

- *Collocazione*

sala lettura Aamod, armadio B, in attesa
di ricondizionatura

Area delle informazioni sul contesto di provenienza

- *Provenienza*

soggetto produttore: ente Unitelefilm

- *Storia istituzionale*

L'Unitelefilm venne fondata nel 1963 e la sua costituzione fu promossa dal PCI, mentre la sua struttura venne pensata all'interno del gruppo dirigente del partito di allora, in particolare della Sezione Stampa e propaganda, anche se il principale ideatore fu Luciano Romagnoli. Il compito assegnato alla Unitelefilm, al momento della fondazione, fu quello di raccogliere, conservare e continuare a realizzare la produzione dei film di propaganda del PCI. La società iniziò a lavorare a pieno regime nel 1964. La prima direzione venne affidata a Mario Benocci (1963-1970), ex partigiano, funzionario della Sezione stampa e propaganda. Dal 1965 Paola Scarnati vi iniziò a lavorare come segretaria, con compiti anche di conservatore, quindi recupero e raccolta di film anche esteri e loro riuso in nuove produzioni. Successivamente fu diretta dal regista Ugo Gregoretti (1970-1974), quindi dal giornalista Dario Natoli (1974-1977). Negli anni 1977-1981 Paola Scarnati e Luciano Vanni hanno diretto insieme la società. Nel 1979 nel frattempo nasceva, su intuizione di Paola Scarnati già negli anni 1973-74, l'Associazione Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (Asamo) con Paola Scarnati Segretario Generale, con il compito di 'ereditare' (venne fatta una donazione, quindi seguirono diversi accordi a seconda delle tipologie documentarie filmiche), custodire e valorizzare il patrimonio della Unitelefilm. Fino al 1968 la Sezione stampa e propaganda del Pci esercitò un controllo stretto sulla produzione dell'Unitelefilm, società a responsabilità limitata. Il Pci si caratterizzò come il committente diretto. Però la società "era riuscita anche a costruirsi alcuni spazi di relativa autonomia, soprattutto in occasione di iniziative non condizionate dall'utilizzo contingente di tipo elettorale." (P. Scarnati, 2001). Infatti, molta della produzione documentaria della società fuoriuscì dai cliché della propaganda politica comunista. Oggi la Unitelefilm è una struttura produttiva del tutto autonoma, essendone stata alienata dal Pci la proprietà dal 1979.

- *Modalità di acquisizione*

In trattative per il deposito presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico dell'archivio cartaceo dell'Unitelefilm, attualmente custodito dalla Unitelefilm, società di post-produzione audiovisiva, che non ha più a che vedere con la storica Unitelefilm.

- *Condizioni di riproduzione e copyright*

diritti parziali

- *Lingua della documentazione*

italiano

- *Unità di descrizione collegate*

I film prodotti dall'Unitelefilm o acquisiti dalla società e depositati e custoditi presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

- *Documento audiovisivo collegato*

IL8000000006 INFO Fondo Unitelefilm

- *Riferimenti bibliografici*

citazione bibliografica

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979, Annali 4, Roma 2001 citazione bibliografica Vent'anni, Annali 2, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1999, Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979, Annali 4, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2001

3.5 Le serie dell'Archivio Unitelefilm

L'Archivio Unitelefilm è diviso in quattro serie:

Film e programmi

Proposte di lavoro

Estero

Attività organizzativa interna

Nelle quattro serie sono contenuti i documenti cartacei prodotti dall' *Unitelefilm s.r.l.* nel corso della sua attività. La serie *Proposte di lavoro*, da riordinare, si compone di buste e faldoni che contengono le carte relative a progetti proposti, ma mai realizzati (1963-2000).

La serie *Estero*, in fase di riordino¹³, è composta da cartelline semirigide contrassegnate dalle lettere dell'alfabeto che contengono al proprio interno documenti riguardanti i rapporti, tenuti da Unitelefilm con paesi stranieri, per la distribuzione dei film all'estero e per la distribuzione dei film esteri in Italia (1963-2000). Si segnala che anche seguendo un percorso che parta dallo studio dei fascicoli cartacei di questa serie è possibile risalire sia ai documenti audiovisivi, a seconda della loro distribuzione, che alle singole unità archivistiche ad essi correlate.

La serie *Attività organizzativa interna* si compone di buste e cartelle che contengono documenti, ancora da riordinare, relativi alla gestione della società. Tali carte, incomplete, dovranno assolutamente essere studiate quanto prima, tenendo conto di quelle attualmente conservate nell'Archivio cartaceo dell'Unitelefilm, depositato presso l'attuale società Unitelefilm, e nell'Archivio del Partito comunista italiano, serie "Istituti e organismi vari", presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma.

La serie *Film e programmi*, di cui si propone di seguito la scheda, è composta dai faldoni, contrassegnati alfabeticamente sulla costa, che contengono i fascicoli con le pratiche relative a ciascun film, quasi tutti realizzati e finiti. Le carte sono sedimentate in base alle fasi di produzione del film e ricoprono un arco temporale che va dal 1964 al 1997.

Per questa serie è stato organizzato l'inventario che si propone in appendice. Si è scelto di dare la precedenza all'inventariazione di questa serie prima di tutto perché l'Archivio è custodito in un istituto di conservazione audiovisivo, ma anche e soprattutto per dare completezza alla catalogazione dei documenti filmici già compiuta, integrando a essa il riordino, la schedatura di quei documenti cartacei relativi ai singoli film schedati. Si è puntato insomma a fornire un ulteriore strumento di studio, di riflessione e di approfondimento per quegli studiosi che intendono occuparsi dei singoli film presenti nel Fondo Unitelefilm; dei periodi storici in cui tali produzioni filmiche sono avvenute, valutando anche la "fatica amministrativa" che tali produzioni richiedevano e che non sempre garantiva il compimento finale del film; delle personalità che hanno contribuito con le carte a realizzare il documento

¹³La dott.ssa Angela Chiriatti si sta occupando in questo momento del riordino e dell'inventariazione della serie *Estero*.

filmico, basti pensare a tutti gli amministratori delegati e legali rappresentanti di UTF, spesso registi e fini intellettuali (Dario Natoli, Mino Argentieri, Ugo Gegoretti, Citto Maselli ecc.).

3.6 Scheda della serie *Film e programmi*

Area dell'identificazione

identificazione dell'unità

Serie

denominazione

- Titolo: **Film e programmi**

cronologia

- estremi cronologici: 1964 ottobre 21 - 1997 novembre 21
- data topica: Italia

segnature

- unità di conservazione: faldoni-buste 22

descrizione fisica

- consistenza e aspetto del materiale: carte

Area delle informazioni sul contesto di provenienza

provenienza

- soggetto produttore: Unitelefilm s.r.l.

Area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura

descrizione del contenuto

- I faldoni, dalla A alla Z contengono i fascicoli con le pratiche relative a ciascun film, quasi tutti realizzati e finiti. Le carte sono sedimentate in base alle fasi di produzione del film.

Area delle informazioni relative alle condizioni di accesso e utilizzazione
condizioni che regolano l'accesso

- consultabile

lingua della documentazione

- italiano

Area delle informazioni relative alla documentazione collegata e complementare

documento audiovisivo collegato

- IL80000000180 info Unitelefilm - Film finiti Film e programmi realizzati

Conclusioni

Lo studio e l'inventariazione della serie "Film e programmi" dell'"Archivio cartaceo dell'Unitelefilm" è solo l'inizio di un'operazione che si spera giunga presto a completezza. L'importanza di una struttura come UTF all'interno non soltanto della storia cinematografica del nostro paese, ma anche di quella dei partiti politici o della società italiana nei decenni Sessanta e Settanta, richiede la ferma volontà di rendere quanto prima completi l'ordinamento e l'inventariazione di tutte le sue carte, sia quelle correlate ai film, ma anche e soprattutto quelle relative all'istituto. Una ricognizione di queste ultime sarebbe auspicabile, come auspicabile dovrebbe essere la loro imminente consultabilità mediante le piattaforme informatiche che dovrebbero proporre una possibilità di implementazione di dati provenienti anche da istituti di conservazione differenti, come nel caso proprio di UTF, le cui carte per così dire di "gestazione e nascita" andrebbero "scovate" all'interno dell'Archivio del PCI conservato alla Fondazione Istituto Gramsci di Roma.

Del resto uno degli obiettivi programmatici dell'Aamod/Asamo dichiarati sin dal momento della sua costituzione è quello di stabilire protocolli d'intesa, anche sottoforma di consorzi, con altri archivi nazionali; di stringere accordi più organici con archivi stranieri; di dare il proprio contributo a organismi importanti come il Fiaf, per una migliore conservazione e una maggiore valorizzazione di un patrimonio culturale che per sua stessa natura richiede di essere diffuso e socializzato in modo permanente nei confronti di un'utenza che non sia solo specialistica ma la più ampia possibile.

Appendice A

La piattaforma documentale xDams

La piattaforma¹ si articola in tre sottoinsiemi:

- Un comune ambiente di archiviazione per il trattamento di banche dati XML multimediali e dei relativi allegati digitali
- Un ambiente di *backoffice* Intranet per la gestione dei contenuti, degli utenti e delle operazioni di pubblicazione
- Una piattaforma di pubblicazione Internet/Intranet, che offre al singolo utente la possibilità di integrare il proprio sito istituzionale e il portale di accesso agli archivi e alla documentazione

È un sistema **multiutente**, in grado di offrire un accesso differenziato all'utenza, prevedendo privilegi di accesso, utilizzazione di servizi e funzionalità diversi.

È un sistema **multiarchivio**, in grado di gestire e consentire ricerche in modo integrato risorse documentarie eterogenee e allegati digitali multimediali.

È un sistema **multimediale** che, oltre a offrire la descrizione di documenti d'archivio, consente di associare a essi, o di ordinare autonomamente, altre tipologie di documenti, come immagini fotografiche, documenti audiovisivi, file musicali.

Le caratteristiche principali del sistema sono:

- L'utilizzazione del canale Internet e di una modalità di lavoro *Web-based* per l'accesso ai dati
- L'adozione di un formato dati aperto come XML, per garantire l'esportabilità e l'intelligibilità nel tempo dei dati
- Il rispetto dei principali standard di descrizione e codifica delle risorse archivistiche nei diversi campi applicativi per una piena leggibilità delle informazioni.

L'architettura della piattaforma di backoffice è generalmente strutturata per ogni singolo account in due sottoinsiemi descrittivi:

- una o più banche dati per la descrizione archivistica: ogni fondo archivistico inserito nel sistema risiede su un'autonoma banca dati XML
- una serie di Authority file comuni a tutte le banche dati documentali esistenti, che servono a garantire il controllo e la normalizzazione dei dati immessi per alcune tipologie di campi informativi (access point) e che si configurano come specifiche banche dati atte a fornire le informazioni di contesto (identificative, anagrafiche, biografiche, bibliografiche, ecc) per specifici elementi descrittivi: temi, nomi di persona, nomi di luogo, enti, società

¹Da www.noteinarchivio.it

L'ancoraggio ad un unico authority centrale e la condivisione della struttura informativa di descrizione del contenuto consentono una immediata integrazione di archivi eterogenei con la disponibilità di indici comuni e di strumenti di ricerca condivisi.

Le modalità di utilizzazione del sistema sono:

- **modalità di gestione** (*management mode*): permette di definire e controllare la lista e le proprietà degli archivi, la struttura, gli utenti e i loro privilegi, i livelli di accesso alle informazioni, le relazioni e i *workflow* operativi;
- **modalità operativa** (*staff mode*): consente di accedere agli archivi con privilegi di inserimento e gestione dei dati, oltreché di aggiungere descrizioni e allegati digitali;
- **modalità di navigazione** (*user mode*)

Appendice B

Inventario analitico della serie *Film e Programmi* dell'Archivio cartaceo Unitelefilm

Biblio e sitografia

Alberto ABRUZZESE, *Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, forme estetiche e società di massa, Marsilio, 1976.

AA.VV., *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, Annali 5, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2002.

AA.VV., *Le carte e le immagini. I documenti cartacei e iconografici nel processo produttivo degli audiovisivi. Uso e conservazione* (a cura di Andrea Torre), Annali 10, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2007.

AA.VV., *Propaganda, cinema e politica. 1945-1975*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2008.

Giovanni BRUNO, *L'adozione della filosofia open-source. Lo sviluppo di XDams*, in Archivi e computer, 2012.

Paola CARUCCI, *Il documento contemporaneo*, Carocci, 2003.

Angela CHIRIATTI, *La rappresentazione del Meridione nel cinema documentario. I fondi e le raccolte della Fondazione Aamod*, tesi di laurea, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 2014-2015.

Letizia CORTINI, *Il trattamento delle fonti audiovisive e cartacee negli archivi cinematografici*, in «Archivi e cultura», "Cinema in archivio", Il centro di ricerca editore, 2002.

Letizia CORTINI (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Gianarelli*, in Annali 14, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2011.

FONDAZIONE ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO (a cura di), *L'audiovisivo è un bene culturale? Il bene culturale audiovisivo nell'epoca della*

sua riproducibilità di massa, Roma, 27-28 novembre 1991, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1992.

Ansano GIANNARELLI, Paola SCARNATI (a cura di) *1999 – Vent'anni*, Annali 2, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1999

Ansano GIANNARELLI, Silvia SAVORELLI, Il film documentario. Forme, tecniche e processo produttivo, Roma, Dino Audino, 2007.

Linda GIUVA, Maria GUERCIO (a cura di), *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche*, Carocci, 2014.

Maria GUERCIO, *Archivistica informatica. I documenti in ambiente digitale*, Carocci, 2010.

Stephen GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1997)*, Giunti, 1995.

Antonio MEDICI, Ermanno TAVIANI (a cura di), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, Annali 4, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2001.

Roberto NEPOTI, *Il documentarismo militante*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, vol. XI, Roma-Venezia, Scuola nazionale di cinema-Marsilio, 2002.

Andrea TORRE (a cura di), *Le carte delle immagini. I documenti cartacei e iconografici nel processo produttivo degli audiovisivi: uso e conservazione*, Annali 10, Ediesse, 2007.

UNITELEFILM, *Catalogo generale*, 1979.

Federico VALACCHI, *Archivi storici e risorse tecnologiche*, in *Archivi e informatica*, Civita editoriale, 2010.

Roberto ZACCARIA, *Cinematografi e cinematografia*, I Disciplina amministrativa, in *Enciclopedia giuridica*, Istituto della Enciclopedia Italiana,

6° vol., Roma 1988 (e Aggiornamenti 2002), ad vocem (come da sito:
http://www.treccani.it/enciclopedia/legislazione_%28Enciclopedia_del_Cinema%29)

www.aamod.it

<http://www.xdams.org>

<http://www.noteinarchivio.it/xdams-note/default/site/index.jsp?hl=>

http://en.fondazionefeltrinelli.it/dm_0/FF/FeltrinelliCmsPortale/0090.pdf