

Intervista a Patrizia Cacciani, Fabrizio Micarelli e Alessandro Giamminoni Archivio Storico Luce

Luogo: Sede dell'Archivio Storico Luce, Roma

Data: 30 ottobre 2025

Partecipanti: Patrizia Cacciani (PC), Fabrizio Micarelli (FM) e Alessandro Giamminoni (AG), Archivio Storico Luce; Simone Venturini (SV) e Serena Bellotti (SB), Università degli Studi di Udine / SAFE; Valentina Valente (VV), Università degli Studi della Tuscia / SAFE.

VV: Nella survey è indicata una quota di digitalizzazione compresa fra il 31 e il 40%. Qual è il dato di riferimento e come si rapporta alla consistenza complessiva dell'archivio?

FM: Il dato è confermato, con una possibile variazione di circa un punto percentuale. La consistenza complessiva del patrimonio pellicolare può essere arrotondata tra 120.000 e 125.000 rulli, ma la percentuale del 31-40% non è calcolata direttamente sull'intero patrimonio fisico. Il riferimento è un corpus di circa 21.249 titoli selezionati (25.701 rulli) a partire dagli elementi migliori e più completi. Il corpus, definito intorno all'anno 2000, comprende il nucleo principale della produzione Luce e alcuni fondi di particolare rilievo. Le acquisizioni successive non sono state aggiunte al denominatore, così da mantenere il dato confrontabile nel tempo.

AG: La differenza fra numero di rulli e numero di titoli dipende dalla molteplicità degli elementi conservati. Per un soggetto muto possono esserci, per esempio, un negativo scena e tre elementi *lavander*: uno stesso titolo corrisponde quindi a più rulli.

FM: È stato privilegiato soprattutto il patrimonio di proprietà dell'Istituto Nazionale Luce e dell'Istituto Luce S.p.A. Sono però inclusi anche fondi acquisiti di particolare importanza, come La INCOM (vedi La Settimana Incom) e altre testate come Sette G, etc.

PC: Fino agli anni Novanta, abbiamo proceduto prevalentemente attraverso il sistema fotochimico. In seguito, è iniziato il passaggio al digitale, dapprima con il telecinema; l'attività sistematica di scansione è cominciata nel 2009 ed è la pratica tuttora in corso da cui deriva la percentuale indicata. Una delle motivazioni per cui ci hanno dato il titolo di Archivio Storico di interesse nazionale è che avevamo già una doppia copia di sicurezza di ogni titolo.

VV: I finanziamenti dell'Archivio sono interamente pubblici? Si tratta di risorse continuative oppure anche di finanziamenti ottenuti attraverso bandi?

PC: Per le attività di conservazione, restauro, digitalizzazione e catalogazione, l'Archivio Storico Luce riceve un finanziamento annuale dalla Direzione Generale Cinema e Audiovisivo.

FM: Occorre distinguere fra il bilancio complessivo di Cinecittà S.p.A. e quello destinato alle attività dell'Archivio. Parlando strettamente dell'Archivio, in anni recenti il PNRR ha avuto un ruolo particolarmente rilevante.

AG: Nell'ambito di questo programma restano ancora da lavorare circa 13.000 pellicole entro la fine del 2026.

PC: Il finanziamento complessivo dell'azienda sostiene diverse attività istituzionali. Per l'Archivio, le parti che percepiscono il budget più consistente sono quelle legate a conservazione, digitalizzazione, catalogazione e, in parte, alla valorizzazione. Il settore commerciale, salvo progetti specifici, non è normalmente sostenuto dal finanziamento pubblico. Avendo un finanziamento fisso, non partecipiamo ai bandi della Direzione Generale Cinema e Audiovisivo per i progetti speciali sulle attività sopracitate. L'assegnazione delle risorse avviene sulla base di un progetto generale, con rendicontazione a consuntivo. Il budget può essere rimodulato per far fronte a criticità impreviste, come l'aumento dei costi energetici, garantendo comunque la continuità delle attività di conservazione e preservazione.

VV: Quando avete cessato la preservazione fotochimica e come si è svolto il passaggio al digitale?

FM: Non facciamo più preservazione fotochimica, perché preserviamo in digitale. Le ultime riconversioni fotochimiche risalgono indicativamente al 2000-2001. In seguito, si è proceduto per fasi: prima con il telecinema, appoggiandoci al settore Digital di Cinecittà Studios, poi con l'acquisizione del primo scanner cinematografico nel 2009. Da quel momento abbiamo avviato una scansione ad alta risoluzione, inizialmente in 2K, che ha consentito di mettere in sicurezza una parte del patrimonio.

SV: Nel vostro modello il digitale non rappresenta una frattura, ma una prosecuzione della preservazione fotochimica.

FM: Esattamente. Per noi il passaggio dalla preservazione analogica a quella digitale è stato percepito come una continuità operativa, un passaggio più naturale di quello che possa sembrare.

VV: Voi avete delle prassi per lo smaltimento dei rifiuti, quindi anche delle pellicole. Avete scritto che le ragioni per cui smaltite il materiale sono decadimento avanzato e copie in soprannumero. Ci interessava approfondire questi aspetti.

FM: Sì, lo confermo, e questo emerge dal nostro programma di digitalizzazione che parte proprio dal restauro fisico delle pellicole. Ogni smaltimento, poi, è accompagnato ufficialmente da un formulario di identificazione rifiuto collegato all'elenco dei materiali eliminati.

AG: A titolo di esempio, vi spieghiamo come gestiamo il soggetto muto. Dopo attenta analisi del tecnico del laboratorio che ha competenza, tra i tre lavander o controtipi positivi presenti in archivio, scegliamo la copia migliore: quella più lunga, che non ha righe o altri difetti fotografici, la più completa. Manteniamo almeno un esemplare per ogni elemento, così come anche per il materiale colore e cioè un negativo scena, un interpositivo, un internegativo. Poi certamente bisogna valutare caso per caso; ad esempio, valutiamo separatamente varianti significative, come i positivi in lingua straniera.

FM: La selezione è resa necessaria soprattutto dalla limitata disponibilità di spazio.

PC: Inoltre, il finanziamento che l'Archivio prendeva per la riconversione serviva anche a sostenere lo stabilimento di sviluppo e stampa di Cinecittà. Si stampavano pellicole anche per far sopravvivere il laboratorio. Per ironia della sorte, la cessazione di quel ciclo di lavorazione ha avuto conseguenze profonde sul laboratorio e sul personale: la mancanza della riconversione è stato l'elemento per cui il settore sviluppo e stampa è crollato, con conseguenti licenziamenti di quaranta persone, dall'oggi al domani.

FM: Pensa che di alcuni documentari muti, degli anni Venti, è stata fatta una prima riconversione fotochimica negli anni Settanta che risulta più o meno completa, ma si presenta pessima dal punto di vista fotografico. Dopodiché, negli anni Novanta si è provveduto a fare una seconda riconversione fotochimica su supporto poliestere, sempre partendo dal negativo originale, che a quel tempo, però, aveva già cominciato a colliquarsi. Per cui questa seconda riconversione ha una qualità di stampa fotografica migliore, ma risulta incompleta rispetto alle operazioni degli anni Settanta. Questo è il difficile lavoro che deve fare il tecnico nel selezionare quali elementi e quali copie tenere, perché non sono necessariamente identiche e intercambiabili. Ad esempio, un materiale meno completo potrebbe essere migliore dal punto di vista fotografico; in quel caso, vanno conservate entrambe le varianti, perché contengono informazioni complementari.

VV: In che modo i tempi di scansione e i vincoli di deposito incidono sulle decisioni operative?

FM: La sezione scanner preferirebbe talvolta lavorare rulli meno lunghi, intorno ai 250 metri, per ridurre il tempo macchina e il numero di fotogrammi prodotti. Dal punto di vista del deposito, invece, riempire maggiormente i rulli consente di ottimizzare lo spazio e di ritardare la necessità di nuovi magazzini.

VV: Quali sono i principali depositi e come sono distribuiti i materiali?

AG: Il deposito Lanna è un magazzino destinato al patrimonio fotografico.

PC: I principali depositi cinematografici sono i cellari di Cinecittà, il Vittori e il Cappa. Soltanto i cellari sono nati come deposito; Vittori e Cappa occupano spazi dell'ex stabilimento cinematografico Luciano Vittori, all'interno dello stesso perimetro industriale.

AG: Le vasche chimiche dell'ex stabilimento si trovavano nell'area oggi adibita al magazzino Cappa.

FM: Il Cappa è un ambiente unico attrezzato con scaffalature e ha una capacità di circa 40.000 scatole. Per il Vittori la stima complessiva è di circa 36.000 rulli; nello stesso deposito sono conservati anche nastri magnetici su scaffalature mobili compattabili.

VV: Avete predisposto un *Disaster Recovery Plan*?

AG: Cerchiamo di distribuire gli elementi di uno stesso titolo in sedi diverse, per ragioni di sicurezza. Ad esempio, conservando la matrice infiammabile qui, il primo derivato al Vittori, il secondo derivato al Cappa, così da ridurre il rischio di una perdita totale. Quando rileviamo che due copie sono concentrate nello stesso luogo e manca una copia in un altro deposito, ne disponiamo lo spostamento.

SV: Uno dei grossi benefici del *Disaster Preservation Plan* è il fatto che vi obbliga a rifare i conti con l'originale e questo comporta sia la questione del soprannumero che il materiale di partenza da scegliere.

FM: Anche per il digitale manteniamo tre copie, collocate in sedi differenti e su supporti LTO separati. C'è stata una riflessione con la sezione scanner, perché per loro lavorare un rullo da 300 metri pieno significa impegnare per più tempo la macchina e produrre un numero maggiore di fotogrammi, dunque maggiore spazio di archiviazione. Come insegno anche ai miei studenti di Tor Vergata, l'Archivio vive sempre un compromesso tra quello che si può fare e quello che si dovrebbe fare.

VV: Quali accorgimenti attivi e passivi adottate per temperatura, umidità, ricambio e filtraggio dell'aria?

FM: Nei cellari sono presenti un impianto antincendio automatico e un sistema di aspirazione forzata, per rimuovere tutto l'acido nitrico che viene sviluppato. Questo ci tranquillizza, sia dal punto di vista della sicurezza che della conservazione delle pellicole. Sappiamo benissimo che il ricambio d'aria è necessario proprio per garantire la durata delle pellicole in nitrato di cellulosa; diversamente, accelererebbero il loro processo della degradazione fisica.

Per quanto riguarda il Vittori, dispone invece da tempo di temperatura e umidità controllate, con monitoraggio e regolazione da remoto. Il Cappa, invece, ha un impianto di trattamento dell'aria e un sistema di spegnimento, ma non ancora una regolazione termo-igrometrica completa; è un intervento che dovremo affrontare a breve.

SB: Che cosa conservate nel Cappa, considerate queste condizioni?

FM: Vi sono state trasferite soprattutto seconde copie delle matrici safety e terze copie delle matrici infiammabili, non i negativi originali. L'umidità relativa non supera generalmente il 35-40%.

AG: Il deposito è interrato e quindi rimane relativamente schermato dal caldo esterno. Non raggiunge valori ottimali, ma tende a mantenere una temperatura più bassa rispetto all'esterno e un ambiente piuttosto secco.

VV: Come monitorate il decadimento chimico dei materiali su pellicola e come stabilite le priorità di intervento?

FM: Generalmente, monitoriamo i materiali durante le lavorazioni seguendo il nostro programma di riconversione digitale. Il progetto PNRR in questo senso stabilisce una priorità anagrafica, partendo dalle collezioni e dai supporti più antichi; tuttavia, se attraverso controlli a campione o richieste esterne individuiamo materiali in condizioni critiche, questi assumono precedenza indipendentemente dall'età.

AG: Le normali etichette adesive applicate alle scatole, che riportano il codice a barre e i dati identificativi, possono fungere empiricamente da indicatori: quando una pellicola infiammabile inizia a degradarsi, i gas acidi fanno virare il colore dell'etichetta dal bianco al rosa o al rosso.

FM: Se entrando in una cella osserviamo questo cambiamento cromatico, sappiamo che è in corso un processo di decadimento. Se il materiale non è già programmato per una lavorazione ravvicinata, interveniamo immediatamente.

VV: I DPX sono il vostro master di preservazione. Prevedete di adottare altri formati e a quale generazione LTO siete arrivati?

AG: Siamo arrivati a LTO-9 e prevediamo il passaggio alla generazione successiva. Le librerie sono aumentate da una a quattro e anche per il digitale lo spazio fisico è diventato un problema crescente.

VV: Come è organizzato concretamente il backup digitale?

FM: Produciamo tre copie nello stesso formato. Non utilizziamo il cloud: una volta conclusa la scansione e l'archiviazione, i file vengono riversati su tre supporti distinti.

AG: Una copia è conservata al Cappa, una al Vittori e una nei Cellari del laboratorio.

SB: Che cosa accade ai supporti delle generazioni precedenti quandoigrate a una nuova generazione LTO?

FM: A ogni migrazione ricreiamo lo stesso numero di copie sulla nuova generazione. Conserviamo anche i supporti precedenti, pur avendo crescenti difficoltà di lettura, perché non disponiamo di una procedura semplice per il loro smaltimento; attualmente, sono depositati al Vittori.

SV: In termini di preservazione digitale, è possibile stimare il costo della digitalizzazione? Ora avete tutto l'hardware che vi serve, ma in futuro sarete in grado di sostenere questi ritmi?

AG: Per le lavorazioni finanziate dal PNRR possiamo ricavare un costo medio per rullo, conoscendo la cifra complessiva e il numero delle unità. Rimane però difficile includere tutte le voci di spesa.

PC: Il costo del personale a tempo determinato ed indeterminato, per esempio, non grava direttamente sul budget dell'Archivio ma su quello generale dell'azienda. Il budget dell'Archivio descrive soprattutto il costo delle attività, non l'intero costo aziendale.

SV: Come si articolano master di preservazione, metadati e copie di accesso?

FM: Come dicevamo, i DPX costituiscono il master di preservazione; insieme ai WAV, sono archiviati su LTO. I metadati di scansione, i report e le informazioni catalografiche risiedono invece nel DAM. Durante la catalogazione i contenuti vengono organizzati anche a livello di singolo servizio per quanto riguarda i vari cinegiornali, non soltanto in base al rullo fisico di provenienza.

FM: Una volta acquisiti i DPX, il DAM genera automaticamente un file ProRes in HD utilizzato per la visualizzazione, la catalogazione e l'accesso. La stessa copia può essere fornita agli utenti esterni o preparata per la pubblicazione sul sito e su YouTube.

PC: La scheda di catalogazione mantiene comunque una sezione dedicata ai supporti fisici, anche se alcune informazioni ereditate da precedenti supporti di consultazione, come le VHS, hanno ormai un'utilità ridotta e decisamente inadeguata.

SV: Poiché i contenuti d'archivio possono includere linguaggi e rappresentazioni sensibili, adottate forme di revisione o de-bias nella catalogazione?

PC: Il documento rimane integro e conserva il linguaggio originale. Adottiamo una terminologia e una semantica aggiornate e sensibili nella descrizione dei contenuti del documento. All'inizio della catalogazione, il mio presidente Angelo Guglielmi diceva di non intervenire sulle immagini, ma saperle descrivere e raccontare. Questo lo disse nel 1995.

SB: Questa attività di risemantizzazione della catalogazione la fate in modo sistematico periodicamente? Se c'è una catalogazione fatta agli inizi degli anni 2000, quella è valida ancora oggi?

PC: La revisione è costante, ma riguarda soprattutto la struttura del dizionario e dei vocabolari controllati. Le descrizioni archivistiche sono state formulate, per quanto possibile, in modo neutro e vengono aggiornate quando necessario.

VV: Utilizzate sistemi di intelligenza artificiale?

PC: Nella catalogazione interna dei fondi storici l'IA non è utilizzata abitualmente. Nel progetto PNRR affidato a Regesta è stata però sperimentata per la metadattazione del patrimonio fotografico, soprattutto per l'identificazione di luoghi e persone. In alcuni casi ha contribuito a proporre una datazione sulla base dell'abbigliamento o degli oggetti presenti nell'immagine. Il principale limite è la scarsità di banche dati di riferimento per il materiale fotografico compreso fra la fine degli anni Ottanta e il 2005 circa.

FM: Per il cinema è stata condotta anche una sperimentazione non ufficiale sull'audio. In un'intervista a Enzo Biagi, in presenza di due lacune e disponendo del testo, è stata campionata la voce del giornalista per ricostruire le parti mancanti. Il risultato era percettivamente convincente, ma poneva un problema etico: si trattava di un contenuto sintetico, quindi di un falso, se non adeguatamente dichiarato.

SB: Proprio per questo è essenziale documentare lo stato di partenza e dichiarare con precisione gli interventi eseguiti.

FM: In un restauro un'integrazione di questo tipo può avere una funzione esplicativa soltanto se viene resa trasparente e identificata come ricostruzione.

PC: Tuttavia, nel riuso commerciale il quadro è diverso: immagini d'archivio possono essere rimontate per rappresentare contesti non letteralmente presenti nei materiali originari. È accaduto, per esempio, che immagini generiche dell'Africa fossero impiegate in prodotti dedicati a El-Alamein; non abbiamo neanche un millimetro di pellicola effettivamente di El-Alamein, ma è tutta l'Africa che viene fatta "diventare" El-Alamein. Il prodotto di riuso che viene incluso in un documentario o programmato in televisione, ha un altro obiettivo. Il risultato è un'opera nuova, costruita per uno scopo narrativo, e non deve essere conservato o presentato come se fosse documentazione archivistica originale.

SV: Avete una *collection policy* formalizzata accessibile? Quali criteri orientano l'accettazione di nuovi fondi?

PC: Storicamente si è cercato di affiancare al patrimonio prodotto dallo Stato e dalle istituzioni governative un contraltare documentario. Da questa esigenza è nato un rapporto stabile con l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico: il Luce conserva soprattutto la produzione istituzionale e governativa, mentre l'AAMOD documenta in particolare i movimenti e le culture dell'opposizione. Le due istituzioni condividono la stessa infrastruttura di banca dati, pur mantenendo patrimoni e descrizioni distinti.

SV: Accettereste, per esempio, un fondo di film di famiglia appartenuto a un importante esponente politico?

PC: In linea generale no, perché non vogliamo entrare in concorrenza con archivi più piccoli e specializzati nei film di famiglia, ma non possiamo escluderlo a priori. Un fondo acquisito per altre ragioni può certamente contenere anche materiali familiari, ma questa non sarebbe la motivazione principale dell'acquisizione. Consideriamo parte del nostro compito anche sostenere le iniziative degli altri archivi, come UnArchive Found Footage Fest, promosso dall'AAMOD in collaborazione con Archivio Luce.

SB: L'Archivio accoglie attualmente tirocinanti?

FM: Sì, Il laboratorio ne ha accolti prima dell'avvio del PNRR e probabilmente tornerà a farlo al termine del progetto.

PC: La disponibilità non dipende soltanto dall'Archivio, ma dal numero complessivo di tirocinanti consentito a Cinecittà. L'azienda li distribuisce fra i vari settori in base alle necessità; per questo, in alcuni periodi, l'Archivio non ha potuto attivare tirocini.

SV: Le pratiche di valorizzazione, come residenza, mostre, edizioni particolari, documentari da un lato e d'altra parte l'attività didattica, sono un po' i due vettori principali. Volete parlarcene?

PC: In passato esisteva una struttura interna dedicata alla documentaristica, composta da un responsabile per organizzazione, riprese e budget e da un gruppo di montatori. Era orientata soprattutto alla produzione di documentari basati sul riuso di materiali d'archivio. Con la presidenza di Chiara Sbarigia l'impostazione è cambiata e l'attività si è spostata maggiormente verso la fornitura di footage a produzioni esterne. Le forme di valorizzazione più direttamente legate all'Archivio sono oggi mostre, pubblicazioni e attività didattiche. Sosteniamo inoltre iniziative come UnArchive Found Footage Fest e il Premio Cesare Zavattini e, in alcuni casi, festival che ospitano opere prodotte dal Luce.

VV: Ci parlate del progetto Luce per la Didattica?

PC: Luce per la Didattica è il portale che raccoglie e racconta esperienze di studio e formazione realizzate con il patrimonio cinematografico: lavori di docenti, filmmaker e studenti, tesi, documentari e progetti destinati anche alla circuitazione festivaliera. Abbiamo un rapporto consolidato con l'Università di Udine, anche attraverso il corso di formazione in Archivistica e Digitalizzazione legato al PNRR. Collaboriamo inoltre con Chiara Ottaviano e l'Archivio degli Iblei, con istituti scolastici e con l'ISIA, con cui è stato realizzato il progetto INCOMbenze, presentato ad Archivio Aperto a Bologna. Partecipiamo anche a Filmare la Storia, promosso dall'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino, mettendo a disposizione materiali per i documentari realizzati dalle scuole, che ci sembrano adatti per raccontare la storia attraverso i luoghi. E quest'anno c'è pure una pagina dedicata al Centenario.