

3/04

photographica

IL PAESAGGIO



Bononia University Press



Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

L'Archivio Fotografico Nazionale dell'Istituto Luce (1928-1943)

Paesaggi e monumenti d'Italia nelle fotografie della "Serie L"¹

Sveva Mandolesi

All'origine di un "Archivio Fotografico Nazionale di opere d'arte e paesaggio"² in seno all'Istituto Nazionale Luce – ente autonomo parastatale creato per volontà del capo del governo e duce del fascismo nel 1925 quale "unico" organo tecnico dello Stato e del Regime per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia e, successivamente (dal 1929), della fotografia³ – vi è la stipulazione di una convenzione, firmata il 25 gennaio 1928, tra l'allora Ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele e l'allora presidente del Luce Filippo Cremonesi, che stabiliva la concessione in deposito presso l'Istituto Luce del materiale fotografico scientifico-istituzionale prodotto e accumulato dal Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN) della Direzione Generale Antichità e Belle Arti per lo sfruttamento commerciale e di propaganda culturale⁴ da parte di un ente dotato di potenzialità commerciali-impresariali, quale azienda di Stato, e di scopi educativo-propagandistici⁵.

Fermo restando il GFN quale organo esecutivo dipendente dalla Direzione Generale delle Belle Arti in quanto servizio fotografico essenziale, vitale e indispensabile all'attività amministrativa, scientifica e di tutela delle Belle Arti, l'Istituto Luce, stando agli articoli della convenzione pattuita, avrebbe ricevuto in deposito e in uso esclusivo temporaneo la ricca collezione fotografica ministeriale, costituita da migliaia di negative relative al nostro patrimonio artistico mobile e immobile, obbligandosi di conservarla, catalogarla e, in corrispettivo della concessione, di rifornire gratuitamente la Direzione delle Belle Arti delle positive che a questa fossero state necessarie per ragioni di servizio, e di rifornire il GFN dei mezzi materiali o finanziari indispensabili per la nuova produzione,

per le nuove campagne fotografiche come una convenzione aggiuntiva avrebbe chiarito e regolamentato⁶. Questo il tenore di un accordo di massima che, all'indomani stesso della firma, innescò una complessa e intricata vertenza tra le due parti contraenti, tra lo Stato da una parte, con il Ministero della Pubblica Istruzione d'accordo con il Ministero delle Finanze, e l'ente Luce dall'altra, circa i compensi finanziari dovuti da quest'ultimo in cambio della concessione in deposito e uso del materiale del GFN⁷. Effetto della controversia – che si è ricostruita analiticamente raccogliendo e relazionando la documentazione rinvenuta presso l'Archivio Centrale dello Stato e che vide coinvolti alcuni tra i più noti funzionari delle Belle Arti del tempo⁸ – fu quello di compromettere sin dalla nascita l'esperimento pubblico-parastatale di un ufficio fotografico nazionale su modello straniero⁹ specializzato nella raccolta, produzione e diffusione di un tipo di documentazione di soggetto culturale storico-artistico e paesaggistico che, sino a quel momento, aveva trovato nelle grandi ditte fotografiche private di tradizione ottocentesca il suo canale privilegiato di divulgazione e commercializzazione¹⁰. Soltanto nell'estate calda del 1943, allorché il materiale del GFN depositato presso l'Istituto Luce venne recuperato dal direttore del GFN, Bito Coppola, tornando al legittimo proprietario¹¹, la vertenza che si trascinava da tempo trovò definitiva e inevitabile risoluzione¹².

Per la presa in consegna, la tenuta e la conservazione delle serie di negative del GFN – delle 40.000 lastre previste ne furono trasferite nei locali dell'Istituto, a partire dall'aprile 1928 sino alla fine dello stesso anno, 25.000 circa¹³ – l'ente impiantò un reparto fotografico "speciale" denominato su suggerimento del Ministero della



Fig. 1. Altipiani di Arcinazzo (negativo L 44)

Pubblica Istruzione “Archivio Fotografico Nazionale”, distinto dal reparto fotografico delle attualità Luce attivo sin dal marzo 1927 – volto a scopi commerciali, divulgativo-culturali-artistici e, soprattutto, propagandistico – turistici nazionali all'estero¹⁴. Tale fototeca specializzata che, come si è ricostruito, funzionò a pieno ritmo nel “primo round” di vita e di attività dell'ente Luce, dal gennaio 1928 sotto la direzione del duo Cremonesi-De Feo e, quindi, sotto la presidenza di Alessandro Sardi sino al gennaio 1933¹⁵ – quando ancora l'Istituto Luce perseguiva accanto a scopi generici di educazione e propaganda politica anche, e soprattutto, scopi didattico-educativo-culturali-scientifici in collaborazione con i vari dicasteri e direzioni dello Stato attraverso la sue branche cinematografiche specializzate nei diversi campi disciplinari¹⁶ –, aveva le seguenti attribuzioni:

- 1) conservazione e catalogazione delle varie serie di lastre del GFN ricevute in deposito, secondo le norme del Regolamento dell'agosto 1927 sulla custodia, conservazione e contabilità del materiale artistico, archeologico, bibliografico ecc.;
- 2) sfruttamento commerciale e di propaganda culturale-artistica del materiale del GFN, il che ebbe realizzazione nell'iniziativa editoriale Luce di una collana economica di piccole monografie artistiche intitolata *L'Arte per Tutti*¹⁷;
- 3) di arricchimento, integrazione, completamento del materiale fotografico ereditato dallo Stato – per lo più concernente particolari di manufatti artistici – curando la formazione di una collezione fotografica del “Paesaggio Italiano”, producendo cioè “nuo-

vi soggetti” paesaggistici, attivando un proprio servizio produttivo di ripresa monumentale-paesistico-turistica a livello regionale e provinciale, di rilievo fotografico della vita regionale nei suoi aspetti storico-urbani, monumentali, paesaggistico-naturalistici, ma anche “umani” e folcloristici, parallelamente a quanto si veniva facendo in campo cinematografico attraverso la produzione di pellicole geografico-regionali, sì da costituire un “atlante fotografico” del “Bel Paese” utile a scopi genericamente culturali-geografici e precipuamente propagandistico-turistici all'estero¹⁸;

4) di diffusione, distribuzione, fornitura di tale tipo di documentazione di monumenti e paesaggi caratteristici e peculiari delle diverse regioni italiane a case editrici estere, impegnate in pubblicazioni del “volto” geografico-paesaggistico-turistico d'Italia, a riviste italiane e a ministeri ed enti nazionali interessati – come l'ENIT – alla promozione turistica del paese¹⁹. Un consistente numero di foto “Luce” di monumenti e paesaggi d'Italia venne, infatti, fornito gratuitamente dall'Istituto, per assolvere ad alti fini di propaganda turistico-nazionale all'estero, alla casa editrice l'Edition de l'Horizons de France che se ne servì per illustrare i fascicoli regionali di un volume dedicato a *Le Visage de l'Italie* pubblicato nell'autunno del 1929 sotto gli auspici dell'ENIT²⁰.

Il frutto di tale lavoro di rilievo fotografico, compiuto, a scala regionale, provinciale e comunale, dagli operatori motorizzati dell'Istituto Luce e concentrato in un breve volgere di anni a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del Novecento, è confluito nella cosiddetta “Serie L” presentata nei sei cataloghi regionali dell'Archivio Fotografico Nazionale, pubblicati dall'Istituto Luce dal 1930 al 1933, come serie paesaggistica di negativi prodotta ex-novo dagli operatori Luce e così denominata per distinguerla dalle serie A-F, della collezione ministeriale ricevute in deposito²¹. Come viene riferito in un illuminante articolo del 1936, intitolato *Foto Luce*, redatto dal dottor Giampiero Pucci, all'indomani della firma della convenzione di concessione in deposito e uso della collezione fotografica ministeriale a favore dell'ente Luce, «l'Istituto ve ne aggiunse [di negativi] in fretta di suo altri quattro o cinque migliaia che, con-

siderate la brevità del tempo e la scarsezza del personale e dei mezzi impiegativi (due soli operatori e una sconquassata motocicletta non meno straordinaria), dettero dei risultati che ora sembrano incredibili»²². Come operatori Luce impegnati in campagne fotografiche-regionali di ripresa di paesaggi e monumenti sono indicati nella documentazione d'archivio consultata i nomi e cognomi di Renato Cartoni, Ernesto Sottili e Giuseppe Tommei²³.

Le foto "L" di paesaggi e monumenti – come si è scoperto e verificato – trovarono due principali canali di sbocco, di utilizzazione illustrativo-editoriale: oltre che in pubblicazioni straniere di propaganda turistica e in piccole guide turistiche nostrane, concepite con criterio regionalistico²⁴, anche in pubblicazioni scientifico-geografiche²⁵ e nelle voci regionali di quella grande impresa scientifico-culturale che fu l'*Enciclopedia Italiana* dell'Istituto Treccani²⁶. Ciò a conferma di una doppia valenza didattico-scientifico-geografica e propagandistico-turistica rilevata come peculiare della fotografia di paesaggio tra le due guerre impiegata, da un lato, quale ausilio didattico e sussidio illustrativo nel campo culturale-

scientifico-geografico, e dall'altro, quale efficace strumento in favore dell'industria turistica nazionale.

Un significativo banco di presentazione e promozione dell'attività Luce di ripresa fotografica del paesaggio italiano lo si è rintracciato nella partecipazione dell'Istituto alla "grande mostra fotografica del paesaggio meridionale" organizzata in occasione dell'XI Congresso Nazionale di Geografia inaugurato a Napoli nell'aprile 1930. L'Istituto vi partecipò esponendo una collezione di una quarantina di fotografie – per lo più vedute e panorami di località e tratti costieri campani, pugliesi e siciliani – esaltata dal recensore ufficiale della rassegna come frutto del lavoro, non di un solo, ma «di molti obiettivi operanti qua e là per le regioni meridionali intenti tutti ad un'arte semplice, vera e senza trucchi» degna della poetica verista dello scultore Vincenzo Gemito²⁷.

La "Serie L" – conservata presso l'odierno archivio storico-fotografico dell'Istituto Luce e in corso di catalogazione informatizzata – comprende attualmente, su supporti foto-sensibili rappresentati dalle tradizionali e fragili lastre di vetro alla gelatina bromuro



Fig. 2. Erice. Castello di Venere (negativo L 679)



Fig. 3. Passo Falzarego. Sasso di Stria (negativo L 1239)

d'argento, e dalle rigide e consistenti pellicole piane di celluloidi Kodak²⁸, circa 8000 e più negativi di formato uniforme 13x18 ancora oggi custoditi nelle originali buste intestate Istituto Nazionale L.U.C.E. - Archivio Fotografico Nazionale numerate progressivamente e corredate nella maggior parte dei casi dell'indicazione circa il *Soggetto* fotografato e in casi eccezionali della data precisa di esecuzione.

Sottoposto a un lavoro diretto e approfondito di ricognizione e studio, il fondo fotografico "Serie L" ha, però, rivelato una complessa realtà archivistico-fotografica al di là degli scopi e delle intenzioni ufficiali che ne furono alla base.

Nel contenitore "Serie L", se così lo si può definire, sono andati a confluire, plausibilmente, senza soluzione di continuità e senza possibilità di discernimento – se non in casi evidenti e suscettibili di essere delimitati e ricostruiti a livello ipotetico – secondo una progressione numerica di negativo, coincidente di regola con una progressione cronologico-temporale di ripresa, accanto al consistente patrimonio di negativi frutto dell'imponente e itinerante lavoro di ripresa

monumentale-paesistico-turistica effettuato a livello regionale, provinciale e comunale dagli operatori Luce nelle loro trasferte in sella a una "sconquassata motocicletta" – che, nelle forme di un sidecar, compare accidentalmente a lato di alcune inquadrature di piazze cittadine e di paesaggi – anche piccoli lotti di lastre e pellicole di diversa origine e provenienza, acquisiti per vie diverse, relativi al nostro patrimonio archeologico, storico-artistico e ambientale come portato di una politica archivistico-accentratrice. Nel contenitore sono confluiti anche gruppi rari e omogenei di negativi che, considerato il peculiare oggetto fermato dall'obiettivo – sale e opere d'arte contemporanea allestite in occasione di grandi eventi espositivi, manoscritti e documenti cartacei legati alla flagrante attualità storico-politica, riproduzioni di fondi storici di fotografie, rilievi fotografico-scientifici di complessi monumentali ripresi internamente a tappeto, di decorazioni o pitture rinvenute durante scavi o restauri, ecc. –, si possono definire "spuri" rispetto al materiale iconografico prevalentemente monumentale e paesaggistico-turistico che li ingloba e dovuti, plausibilmente,



Fig. 4. Valli di Comacchio. Casone da pesca (negativo L. 2145)

a peculiari esigenze di documentazione legate a occasioni speciali o a ordinazioni su committenza.

Considerando, in una veduta d'insieme, le migliaia di negative che costituiscono il nucleo originario e fondante della "Serie L", e che ritraggono il "volto" storico-urbano, monumentale, paesaggistico-naturalistico, e qua e là agricolo-industriale ed etnografico-folcloristico della penisola italiana censita a livello regionale e provinciale, ad emergere è un atlante fotografico del Bel paese che, a livello formale, si presenta privo di omogeneità stilistica per il concorso di diversi obiettivi operanti qua e là per le regioni italiane fedeli tutti, però, a un concetto puro e semplice di tecnica fotografica lungi da ritocchi e manipolazioni²⁹, e che, a livello contenutistico, si offre privo, rispetto a una realtà territoriale ben più estesa e diversificata, di completezza e sistematicità sia a scala regionale sia a scala comunale, connotato da una differenziata qualità informativa, capillare, minuzioso, abbondantissimo di immagini per certe aree territoriali e per

certi nuclei urbani, discontinuo, lacunoso, frammentario per certi altri. Attraversando la galleria fotografica, costituita idealmente dalla "Serie L" per far meglio conoscere e apprezzare all'interno e, soprattutto, all'estero le regioni italiane non solo nei maggiori centri urbani, nei più noti monumenti architettonici e naturali, e nelle più conosciute e frequentate località storico-artistico-turistiche, ma anche in quel che «di caratteristico, di speciale, di artistico»³⁰ contengono i centri minori e negli aspetti storici e paesaggistico-naturalistici più remoti e sconosciuti, si incontrano grandi città, borghi, emergenze storico-architettoniche e naturali, panorami e vedute, laghi e riviere già fissati nei vasti e capillari repertori fotografici delle grandi ditte professionistiche di fama internazionale come gli Alinari e i Brogi³¹ – di cui ricorrono in alcuni casi, come per esempio per alcune sequenze paesaggistiche dedicate alla costiera amalfitano-sorrentina e all'area emiliano-romagnola, oltre agli stessi soggetti iconografici anche certi punti di vista, certi tipi di inquadrature

in una riproposizione di schemi di lettura, canoni visivi pienamente assorbiti – ma anche tutta una serie di nuclei urbani minori, ambienti extra-urbani, appenninici, montani, vallivi e fluviali che, non toccati dalle selettive campagne delle grandi case fotografiche internazionali, erano stati fissati sin dalla fine dell'Ottocento, in un ruolo complementare e integrativo, da squadre di fotografi professionisti locali e da dilettanti dell'obiettivo nelle loro escursioni di limitato raggio territoriale e d'interesse prevalentemente naturalistico³². Nelle immagini della "Serie L" si riscontrano, in sostanza, semplificando e schematizzando – senza contare le sfumature – due principali contributi: il frutto tecnicamente probato di un professionismo fotografico che, nelle tre principali categorie di riprese in esterni – rappresentate dalla veduta incentrata sul manufatto architettonico, dalla veduta d'ambiente urbano animata dalla presenza umana, e dalla veduta d'ambiente naturale – mette in pratica la lezione tradizionale delle grandi case fotografiche, codificata in regole nella manualistica del tempo e diffusa attraverso la cartolina illustrata, con una propensione per il modello iconografico-stilistico del tipo Brogi meno aulico e solenne, meno composto e bilanciato rispetto a quello classico-rinascimentale del tipo Alinari, più tendente ad una ripresa animata, pittoresca, scenografica del paesaggio e del monumento³³, colto quest'ultimo per lo più dal piano di terra in prospettive accidentali e scorciate, e vivacizzato dalla presenza di figure umane; e il prodotto istantaneo, nel senso più autentico della parola, fresco, ingenuo, pieno di spontaneità e di casualità, lungi da messe in posa dell'oggetto fotografato e da studi nella composizione dell'inquadratura di un dilettantismo "medio" da fotografo-turista intento a fissare sulla pellicola come su un taccuino di viaggio³⁴ quanto visto e attraversato lungo un itinerario turistico ispirato a quell'ideale commistione di arte, storia e natura proposta nelle contemporanee guide del Touring Club Italiano. È soprattutto in queste immagini, per così dire da reportage fotografico applicato anziché al flagrante avvenimento d'attualità, all'immobile realtà di un monumento o di un paesaggio naturale incontrati lungo vie e strade urbane o percorsi extra-urbani, e colti costantemente dal

piano stradale senza particolari messe a punto nella ripresa e senza particolari accorgimenti onde evitare distorsioni ed elementi inquinanti nell'inquadratura, che l'istantanea rivela il suo pregio di sorprendere attorno a una chiesa, a un palazzo, al rudere di un castello, lungo una via o attraverso una piazza storiche, sguardi, gesti, sorrisi di curiosi e passanti, di captare autentiche *tranches de vie* di un'Italia minore e quotidiana rivelatrici di una dimensione di vita penosa e stentata al di là di tutte le intenzioni turistiche³⁵. A volte si incontrano sequenze di immagini attraverso le quali è possibile rivivere l'itinerario soggettivo di visita di un viaggiatore fotografo che, vagabondando per le vie e le piazze di una città o di un antico e pittoresco borgo o di un complesso monumentale, ha bloccato disinvoltamente vedute, scorci, angoli "animati" dalla gente del luogo sorpresa ora nel suo guardare fissa e incuriosita verso l'obiettivo ora nel suo dedicarsi a umili, precarie occupazioni quotidiane ora nel suo inaspettato sopraggiungere a lato dell'inquadratura. In queste vivaci istantanee risulta fissato per sempre non soltanto lo stato di fatto di un monumento o di un contesto di edilizia urbana in un dato momento storico ma anche il modo di vivere quel monumento, quel contesto urbano da parte dei suoi abitanti in una contaminazione con lo spazio vissuto che arricchisce l'immagine di un valore documentale anche di carattere antropologico-sociale³⁶. Attorno a chiese, palazzi, rocche medievali di centri storici o di piccoli borghi, la cui *facies* si presenta ora in buono stato di conservazione ora restaurata ora degradata e fatiscente, sono spesso colte "situazioni"³⁷ umane da



Fig. 5. San Giovanni in Fiore. Donne a una fonte (negativo L 2338)

cui trapela la realtà semplice, umile di un'Italia minore, relegata ai margini, non toccata dai grandi eventi, "altra" rispetto a quella ritratta nelle contemporanee immagini di attualità Luce.

Non mancano, poi, casi rari ed eccezionali di "quadri"³⁸ fotografici di paesaggio che denunciano chiaramente, nella ricerca di suggestivi effetti di luci al tramonto, in giochi di riflessi nell'acqua o nella messa in posa di pastori e greggi in controluce, la scelta del paesaggio come motivo pittoresco al di là di un intento puramente documentario³⁹.

Scorrendo in una carrellata immaginaria i fotogrammi della "Serie L" è possibile visionare sequenze monografiche dedicate a intere regioni all'interno delle quali è possibile discernere servizi circoscritti a un solo grande centro urbano o comprendenti una città e i suoi dintorni, gruppi organici di immagini che abbracciano una provincia o una ben delimitata zona storico-monumentale. I soggetti, gli aspetti riprodotti nelle pellicole e nelle lastre della "Serie L" sono vari e molteplici: riguardano, con una diversa incidenza quantitativa, innanzitutto e non soltanto l'Italia storico-monumentale delle grandi e piccole città d'arte, l'Italia dei siti archeologici, dei parchi, delle ville e dei giardini, l'Italia degli storici paesaggi agrari, delle bellezze naturali, delle future aree naturali protette, dei laghi, dei fiumi, delle valli appenniniche, dei massicci alpini, delle coste, delle marine, delle isole, delle spiagge e degli stabilimenti turistici, ma anche l'Italia delle piccole attività industriali e agricole peculiari di ogni regione, l'Italia etnografica dei tipi e dei costumi tradizionali, l'Italia delle abitazioni e dei tipi di coltura caratteristici di ogni contrada, l'Italia delle «opere dell'uomo nel paesaggio»⁴⁰ (infrastrutture, strade, ponti, impianti idroelettrici, bonifiche, dighe, bacini artificiali ecc.). In alcuni colpi di obiettivo gettati per le vie e da punti panoramici di grandi centri urbani – come ad esempio Napoli, Bologna e Roma – ci si imbatte, poi, inevitabilmente, nella testimonianza di un'Italia contemporanea e fascista della fine degli anni Venti impegnata in radicali interventi di trasformazione urbanistica, in lavori di restauro di antiche vestigia romane e in opere pubbliche di rinnovamento e di ammodernamento mentre in alcune vedute, panorami della bassa Pianura Padana,

dell'area ferrarese in particolare, il paesaggio rurale rivela i segni – impianti idrovori, canali irrigatori, campi coltivati strappati alle "zone umide" – di un programma di bonifica integrale iniziato tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento e proseguito tra le due guerre⁴¹.

Visionando le lastre e le pellicole della "Serie L" è possibile, dunque, ripercorrere virtualmente gli itinerari, le tappe di un viaggio interessante dal punto di vista storico-culturale, paesaggistico-naturalistico e antropologico-sociale, condotto nelle diverse regioni italiane in un ristretto arco cronologico tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta.

Reputando valida la regola per cui all'interno della serie la progressione numerica suggerisce quella cronologica⁴² – a parte l'eccezione rappresentata da gruppi di immagini acquisiti e inventariati in epoca diversa da quella in cui furono eseguiti e perciò sfuggenti a tale parametro temporale – si è tracciato un prospetto cronologico della "Serie L" come ragionata, puntuale e utile integrazione all'ampio e generico arco temporale [1927-1937] indicativamente e indifferentemente avanzato per l'intera "Serie L" nella base di dati dell'attuale archivio fotografico Luce. A tale risultato complessivo di inquadramento cronologico – lungi da pretese di completezza e di infallibilità – si è pervenuti attraverso i seguenti strumenti e il loro confronto: collazionando dati, cifre e notizie dalla documentazione cartacea rinvenuta e dalle relazioni ufficiali intitolate alla vita e all'attività dell'Istituto Luce⁴³; ricorrendo ai cataloghi a stampa dell'Archivio Fotografico Nazionale pubblicati a cura dell'Istituto dai quali si è potuto ricavare un indice *ante quem* per i gruppi di negativi "L" in essi elencati; ricavando utili riferimenti cronologici dalle varie pubblicazioni enciclopediche, geografiche, turistiche corredate con «Foto Luce» di paesaggi e monumenti; comparando fotografie della "Serie L" e fotogrammi cinematografici Luce datati prodotti sul medesimo soggetto; restringendo il lasso temporale quando "dati interni" all'immagine consentivano una più ristretta delimitazione cronologica; e utilizzando lotti fotografici "spuri" di cui si è individuata circostanza ed epoca in cui furono eseguiti.



Fig. 6. Recco. Veduta del borgo con la spiaggia (negativo L 4377)

Escludendo i piccoli lotti di lastre eccezionalmente datati, presumibilmente acquisiti e confluìti accanto al materiale prodotto *ex-novo* dagli operatori motorizzati dell'Istituto Luce, la "Serie L", quale contributo fotografico-paesaggistico "Luce" all'Archivio Fotografico Nazionale⁴⁴, risulta attestarsi entro un arco esecutivo ristretto e concentrato che va dai primi mesi del 1928, anno di istituzione dell'Archivio Fotografico Nazionale presso l'Istituto Luce, al 1932-1933 circa.

¹ Il presente articolo costituisce un estratto della tesi di specializzazione in Storia dell'Arte discussa dalla scrivente il 2 aprile 2004 presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza", relatore Prof. V. Curzi.

² G. PUCCI, *Foto 'Luce'*, «Lo Schermo», n. 7, luglio 1936.

³ Il RDL del 24 gennaio 1929 intitolato al nuovo ordinamento dell'Istituto Nazionale Luce, sancendo una situazione di fatto, venne ad estendere al campo fotografico le attribuzioni riconosciute all'Istituto, sin dal 1926, in materia cinematografica per cui l'Istituto fu dichiarato «unico organismo produttore e fornitore», oltre che «delle films», anche delle fotografie necessarie alle diverse amministrazioni dello Stato e alle organizzazioni del regime. Cfr. A. SARDI, *Cinque anni di vita dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.*, Roma 1930, pp. 17-29.

⁴ Cfr. *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, «Cine Mondo», 20 febbraio 1928, n. 10, pp. 31-32; A. SARDI, *Cinque anni di vita* cit., pp. 98-101; *L'Istituto Nazionale L.U.C.E.*, «La Rivista Internazionale del Cinema Educatore», marzo 1934, pp. 574-575; G. PUCCI, *Foto 'Luce'* cit.

⁵ E.G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*, Roma 1997, pp. 21-22.

⁶ ACS, MPI, Direzione Generale AABBA, divisione III (1932-1949), busta 197 *Gabinetto Fotografico*, fascicolo Roma - Convenzione con l'Istituto L.U.C.E.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Si cfr. la lettera, datata 18 giugno 1928, intestata *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, firmata dal presidente Filippo Cremonesi, indirizzata al ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele, in ACS, MPI, Direzione Generale AABBA, divisione III (1932-1949), busta 197 *Gabinetto Fotografico*, fascicolo Roma - Convenzione con l'Istituto L.U.C.E.; e l'articolo di E. MORPURGO, *L'ufficio fotografico dello Stato Austriaco*, «Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», Roma 1928, pp. 11-13.

¹⁰ Cfr. F. ZEVI, *Le altre città e il paesaggio italiano*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo a cura di W. Settimelli e F. Zevi, Firenze 1977, pp. 248-255; I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari 1986, pp. 48-52.

¹¹ Si cfr. la lettera del Direttore del GFN, Bito Coppola, al «Ministero dell'E.N. - Direzione Generale delle Arti - Div. IV» del 14 dicembre 1943; e il *Pro Memoria* del 19 aprile 1951 firmato dal Direttore del GFN, Bito Coppola, in ACS, MPI, Direzione Generale AABBA, divisione III (1932-1949), busta 197 *Gabinetto Fotografico*, fascicoli intitolati Roma - *Gabinetto Fotografico. Anticipazioni per manutenzione e Roma - Gabinetto Fotografico - Riordinamento*.

¹² La vertenza restò insoluta sino all'estate del 1943 per una volontà al vertice della piramide, mediante la tecnica dei tempi lunghi e della corrispondenza cartacea, di non risoluzione della questione denunciante un sistema di «totalitarismo imperfetto». Si cfr. ACS, MPI, Direzione Generale AABBA, divisione III (1932-1949), busta 197 *Gabinetto Fotografico*, fascicolo Roma - Convenzione con l'Istituto L.U.C.E.

¹³ ACS, MPI, Direzione Generale AABBA, divisione III (1932-1949), busta 197 *Gabinetto Fotografico*, fascicolo Roma - Convenzione con l'Istituto L.U.C.E.

¹⁴ Cfr. *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, «Cine Mondo» cit., pp. 31-32; A. SARDI, *Cinque anni di vita* cit., pp. 32-33; *L'Istituto Nazionale L.U.C.E.*, «La Rivista Internazionale del Cinema Educatore» cit., pp. 574-575; *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale LUCE*, Roma 1934, pp. 44-47.

¹⁵ M. ARGENTIERI, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze 1979, pp. 45-47.

¹⁶ Cfr. *Due anni di vita dell'Istituto Nazionale L.U.C.E. (1924-1926)*, Roma 1927, pp. 3-38; *Tre anni di vita dell'Istituto Nazionale L.U.C.E. (1924-1927)*, Roma 1927, pp. 49-51 e 84-89; A. SARDI, *Cinque anni di vita* cit., pp. 34-41 e 108-112; M. ARGENTIERI, *L'occhio del regime* cit., pp. 26-33; E.G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila* cit., pp. 30-33. Tra le cinemateche attive presso l'Istituto Nazionale Luce si ricordi la «Cinemateca di Cultura Nazionale» istituita con RDL 26 dicembre 1926 avente scopi didattico-scolastici di ausilio all'insegnamento e «generici di cultura per l'educazione e l'elevazione del popolo» in materia di antichità e belle arti, geografia, storia, scienze ecc.

¹⁷ Cfr. C. GAMBA, *L'Arte per tutti - Giotto*, n. 6, a cura dell'Istituto Nazionale LUCE, Bergamo 1930, prefazione di A. Sardi; *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale LUCE* cit., p. 48.

¹⁸ Cfr. A. SARDI, *Cinque anni di vita* cit., pp. 62-63, 72-73, 98-101; *Archivio Fotografico Nazionale (Opere d'arte - Paesaggio)*, Abruzzo e Molise, Puglie, catalogo

a cura dell'Istituto Nazionale L.U.C.E., Roma [1930], prefazione di A. Sardi.

¹⁹ Cfr. la lettera del presidente dell'Istituto Nazionale Luce, A. Sardi, a «S.E. Benito Mussolini Capo del Governo» del 16 gennaio 1929 in ACS, Segreteria Particolare del Duce (1922-1943), f. 509.797/1-2, busta 1251 Istituto Luce; A. SARDI, *Cinque anni di vita* cit., pp. 98-101.

²⁰ Istituto Nazionale L.U.C.E., «Cine Mondo», 5 marzo 1928, n. 11, pp. 27-28; *Le visage de l'Italie*, «Le vie d'Italia», maggio 1928, n. 5, p. 434; *Le visage de l'Italie*, «Le vie d'Italia», gennaio 1930, n. 1, p. 80; A. SARDI, *Cinque anni di vita* cit., p. 100.

²¹ Cfr. i sei cataloghi a cura dell'Istituto Nazionale Luce, conservati presso la Biblioteca Nazionale di Roma, intitolati *Archivio Fotografico Nazionale (Opere d'arte - Paesaggio)*, Abruzzo e Molise, Puglia, Roma [1930]; *Roma - Gallerie e Musei I*, Roma [1930]; *Marche*, Roma [1931]; *Toscana*, Roma [1931]; *Umbria*, Roma [1931]; *Roma II*, Roma 1933.

²² G. PUCCI, *Foto 'Luce'*, «Lo Schermo», luglio 1936, n. 7.

²³ ACS, MPI, Direzione Generale AABBA, divisione III (1932-1949), busta 197 *Gabinetto Fotografico*, fascicolo *Roma - Convenzione con l'Istituto L.U.C.E.*

²⁴ Cfr. *Italy*, editor M. Saponoro, Milano 1933, prefazione ENIT.

²⁵ In particolare risultano corredate di «foto Luce» di paesaggi e monumenti alcune delle monografie regionali della collana, riedita nel 1931, di *La Patria. Geografia d'Italia*. Si vedano, ad esempio, i volumi intitolati *La Campania*, a cura di V. Epifanio, n. 9, II edizione, Torino 1931; e *Il Lazio*, a cura di E. Caputo, n. 11, II edizione, Torino 1931.

²⁶ Si vedano, ad esempio, le «foto Luce» che corredano le seguenti voci dell'*Enciclopedia Italiana*, edizione Istituto G. Treccani: *Caccamo*, *Campli*, *Canosa di Puglia*, V.VIII, Roma 1930, p. 206, 611-612, 763; *Emilia*, V.XIII, Roma 1932, pp. 898-913; *Puglia*, V.XXVII, Roma 1935, pp. 505-523; *Romagna*, V. XXIX, Roma 1936, pp. 928-937; *Sicilia*, V. XXXI, Roma 1936, pp. 654-697.

²⁷ F. GENTA, *Il paesaggio meridionale. Mostra fotografica dell'XI Congresso geografico*, II ed., Napoli 1930, pp. 9-11, 63-64.

²⁸ Si ricordi che il passaggio dal supporto foto-sensibile in vetro a quello in celluloido avvenne lentamente tra il 1920 e il 1930 e che lastre e pellicole di formato cm 13 x 18 – ritenuto il formato più adatto per la fotografia di paesaggio – venivano montate su apparecchi fotografici di grande o medio formato. Cfr. R. NAMIAS, *Il paesaggio fotografico artistico*, edizione a cura de «Il Progresso Fotografico», Milano 1942, pp. 58-59, 87-88; I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana* cit., pp. 103-104; I. INSOLERA, *Roma*

fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce, Roma 2002, p. 16.

²⁹ F. GENTA, *Il paesaggio meridionale* cit.; *Mostra fotografica dell'XI Congresso geografico* cit., pp. 63-64.

³⁰ Istituto Nazionale L.U.C.E., «Cine Mondo», n. 10, 20 febbraio 1928, p. 31.

³¹ Cfr. *Gli Alinari fotografi a Firenze* cit., pp. 150-154; P.L. CERVELLATI – F. FARINELLI – C. GENTILI – M. FERRETTI, *L'immagine della regione. Fotografie degli archivi Alinari in Emilia e in Romagna*, Bologna 1980, pp. 248-309.

³² M. FERRETTI, *Memoria del luoghi e luoghi della memoria nella riproduzione d'arte*, in *L'immagine della regione* cit., pp. 40-51.

³³ Cfr. F. ZEVI, *Le altre città e il paesaggio italiano*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze* cit., pp. 248-250; M. PICONE PETRUSA, *Linguaggio fotografico e generi pittorici*, in *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Napoli 1981, pp. 38-43.

³⁴ Cfr. M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, volume II, Torino 1981, pp. 487-495.

³⁵ Cfr. M. PICONE PETRUSA, *Linguaggio fotografico e generi pittorici* cit., p. 50.

³⁶ Cfr. P.L. CERVELLATI, in *L'immagine della regione* cit., pp. 10-11; *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra a cura di G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier, Bologna 1983, pp. 17-18.

³⁷ M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana* cit., pp. 493-494.

³⁸ Cfr. R. NAMIAS, *Il paesaggio fotografico artistico* cit., pp. V-VI.

³⁹ Si veda, ad esempio, all'interno della «Serie L», la piccola sottoserie abruzzese di panorami e vedute del Gran Sasso e la sequenza dedicata agli acquedotti nella campagna romana.

⁴⁰ Cfr. *Notizie ed Echi. Fotografia: mostra fotografica del paesaggio (Milano, 6-26 settembre 1927)*, «Le Vie d'Italia», aprile 1927, n. 4, pp. 477-478.

⁴¹ Cfr. P. BEVILACQUA, *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma 2002, pp. 7-21.

⁴² Cfr. *Appendice Per la cronologia delle fotografie del G.F.N.* a cura di A. Grelle, in *Gabinetto Fotografico Nazionale. I dipinti della Galleria Borghese*, con prefazione di P. Della Pergola, Roma 1966; *La Fototeca Nazionale*, a cura di P. Callegari, M.T. Contini, F. Ferrante, S. Papaldo, A. Pratolini, II ed., Roma 1986, pp. 15-29.

⁴³ In particolare nella relazione ufficiale di A. SARDI, *Cinque anni di vita* cit., p. 99, a proposito dell'attività dell'Archivio Fotografico Nazionale, si riporta la quantità di «n. 4234 negativi di nuovi soggetti» prodotta «a tutto il primo semestre 1929-VII».

⁴⁴ *Archivio Fotografico Nazionale (Opere d'arte - Paesaggio)*, *Toscana* cit.