

547/01

a cura di Silvio Celli

Presentazione di Luciano Sovenà

Nuove prospettive di ricerca di Silvio Celli

Divo in mare, in cielo, in terra di Pierre Sorlin

L'esperimento della Rivista Luce di Augusto Sainati

Il cinema ai Littoriali di Mino Argentieri

Carene d'acciaio di Adriano Aprà

L'impero di carta di Orio Caldiron

L'ICE e la politica estera del fascismo di Christel Taillibert

Condottieri all'ombra dell'Anschluss di Silvio Celli

Le due Littoria di Leonardo Ciacci

a cura di Silvio Celli *Presentazione*

Nel 2004 ricorre l'80° anniversario della fondazione dell'Istituto Luce. Esattamente ottant'anni fa il giornalista Luciano De Feo dava vita al Sindacato Istruzione Cinematografica: da lì partiva la lunga e avventurosa storia dell'Istituto Luce. È un grande onore che la gloriosa testata *Bianco e Nero*, fucina intellettuale del dibattito teorico, storiografico e critico sul cinema sviluppatosi all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia – Scuola Nazionale di Cinema, rinnovatasi nella veste editoriale e affidata alla direzione di uno studioso del valore di Leonardo Quaresima, abbia deciso di dedicare un significativo spazio del primo numero alla storia dell'Istituto. Ciò è dovuto non solo all'anniversario della fondazione, ma anche all'importante fondo archivistico di Paulucci di Calboli, depositato presso l'Archivio di Stato di Forlì, che comincia ad essere studiato con attenzione dagli storici del cinema e dagli studiosi dell'età contemporanea. Del resto, nel luglio dello scorso anno, noi stessi abbiamo riferito sul nostro giornale telematico (www.luce.it, sezione Archivio) di un preziosissimo documento individuato in quel fondo: la lettera di Luigi Freddi, responsabile della Direzione Generale per la Cinematografia, datata novembre 1934 e inviata al presidente del Luce, con l'ordine di produrre un breve filmato che celebrasse le imprese sportive di Mussolini, da realizzarsi su precise indicazioni ricevute dallo stesso capo del governo. Per anni abbiamo ritenuto inclassificabile quel filmato. Gli era stato attri-

buito un titolo erroneo e non potevamo stabilire con certezza né la data di realizzazione né l'autore della regia. Adesso, grazie al documento portato alla luce dallo storico del cinema Silvio Celli, curatore della presente sezione monografica sul LUCE, siamo riusciti finalmente a interpretare e catalogare correttamente uno dei documenti visivi più affascinanti presenti nel nostro archivio. Non a caso, dell'importanza di questo documento, dal titolo *Duce sportivo*, per la regia di Corrado D'Errico, con grande finezza interpretativa riflette nel presente fascicolo Pierre Sorlin, fornendo al lettore un'interessantissima e originale maniera di leggere le immagini come una fonte della storia.

L'anno in corso vedrà il LUCE impegnato in svariate iniziative celebrative, per le quali siamo certi di potere contare sulla collaborazione scientifica di *Bianco e Nero* e più in generale della Scuola Nazionale di Cinema. La prima iniziativa prevede la pubblicazione della nuova edizione aggiornata del volume *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce* di Ernesto G. Laura, quale secondo titolo della collana "Archivio Storico Luce". Lo studio di Laura è a tutt'oggi il miglior contributo d'insieme sulla nostra storia, e ci rende molto orgogliosi il fatto che Pier Marco De Santi, titolare della cattedra di Museologia del cinema presso l'Università di Pisa, abbia deciso di adottare questo testo per il suo corso monografico.

Il LUCE ha avviato inoltre una vasta ricognizione sui vari fondi archivistici, riguardanti la propria attività dalla fondazione ad oggi, promossa e coordinata dalle Direzioni Archivio ed Educational, e si avvale di un comitato scientifico presieduto dallo storico Piero Melograni, nostro consigliere d'amministrazione. Infine, il LUCE sta collaborando all'allestimento, previsto per il prossimo autunno, di una mostra fotografica, riccamente corredata di filmati conservati nell'Archivio Storico, dal titolo *La Roma del Luce*, curata da Nicola Caracciolo e promossa dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. La mostra avrà luogo presso lo spazio espositivo del Museo di Roma in Trastevere e sarà sede di un convegno internazionale di studi sulla fondazione del Luce, che stiamo organizzando in collaborazione con il Dipartimento di Storia contemporanea dell'Università La Sapienza di Roma.

Luciano Sovenà
amministratore delegato dell'Istituto Luce

Ringraziamenti

Desidero ringraziare l'ambasciatore Rinieri Paulucci di Calboli Barone che mi ha permesso la consultazione – presso l'Archivio di Stato di Forlì – dei documenti, appartenenti all'Archivio della famiglia Paulucci di Calboli, relativi all'attività cinematografica del padre, Giacomo Paulucci di Calboli Barone.

Rivolgo un vivo ringraziamento alla dottoressa Fiorenza Danri, direttrice dell'Archivio di Stato di Forlì. Le ricerche da me svolte in questi anni in quell'Archivio non sarebbero state in ugual modo piacevoli senza la gentilezza e la simpatia dimostratemi dai funzionari e dal personale tutto.

Ringrazio il dottor Giovanni Tassani, biografo della famiglia Paulucci di Calboli, per l'amichevole consulenza nella stesura delle note biografiche di Giacomo Paulucci di Calboli Barone.

La realizzazione di questa sezione monografica si giova della preziosa collaborazione dell'Istituto Luce. Tutte le fotografie, infatti, sono state gentilmente concesse dall'Archivio Storico del LUCE (gestione Alinari-LUCE). Voglio inoltre esprimere la mia gratitudine all'avvocato Luciano Sovenà (amministratore delegato), al dottor Edoardo Ceccuti (direttore dell'Archivio Storico), al dottor Luigi Oggianu (responsabile del Settore Fotografico), al professor Claudio Siniscalchi (direttore Area Educational) e ad Andrea Amatiste (Settore Fotografico).

Un sincero ringraziamento a Leonardo Quaresima che segue costantemente le mie ricerche.

Silvio Celli

B/n 547

bianco e nero

rivista quadrimestrale

del centro sperimentale di cinematografia

edizioni del centro sperimentale di cinematografia

fascicolo 547, inverno 2003

carocci editore, roma

Elenco delle abbreviazioni utilizzate

Archivi

ACS	Archivio Centrale dello Stato di Roma
PCM	Presidenza del Consiglio dei Ministri
SPD, CO	Segreteria particolare del duce, carteggio ordinario
SPD, CR	Segreteria particolare del duce, carteggio riservato
ASF	Archivio di Stato di Forlì
GPCB	Archivio privato Paulucci di Calboli – Fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone

b.	busta
f.	fascicolo
sf.	sottofascicolo
carte	corrispondenza non raccolta in fascicoli, ma ordinata alfabeticamente – all'interno della busta – secondo il cognome del mittente e/o del destinatario

CdA	Consiglio di Amministrazione
CICI	Commission Internationale de Coopération Intellectuelle
DGC	Direzione Generale per la Cinematografia
ICE	Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa
ENIC	Ente Nazionale Industrie Cinematografiche
GUF	Gruppi Universitari Fascisti
IICI	Institut International de Coopération Intellectuelle
LUCE	Istituto nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia "L'Unione Cinematografica Educativa – L.U.C.E."
(ma anche Luce o L.U.C.E.)	
ONC	Opera Nazionale per i Combattenti
PNF	Partito Nazionale Fascista
RICE	Rivista Internazionale del Cinema Educatore
SASP	Società Anonima Stefano Pittaluga
SDN	Società delle Nazioni
SNC/CSC	Scuola Nazionale di Cinema/Centro Sperimentale di Cinematografia

La pubblicazione dei documenti riprodotti nella sezione monografica è autorizzata dall'Archivio di Stato di Forlì (prot. n. 3449/V.9 dell'11-9-2003 e prot. n. 4175/V.9 del 21-11-2003).



Nuove prospettive di ricerca

Silvio Celli

«Gli elementi conoscitivi su quella fabbrica del consenso, che fu l'Istituto LUCE, sono pochi e difficilmente rintracciabili [...]. La pellicola ha avuto, all'Istituto LUCE, sorte migliore delle carte». Così annotava Mino Argentieri, nel 1979, nella premessa al suo celebre libro (*L'occhio del regime*, Vallecchi, Firenze 1979) sulla storia della "pupilla del regime" durante il ventennio fascista.

Ad indicare la distanza siderale, per lo storico del cinema, alla quale sembravano collocarsi le vicende del cinema "non fiction" italiano di quegli anni, con un facile gioco di parole, si sarebbe potuto attribuire il titolo *Gli anni luce* a qualsiasi studio che, sulla base della documentazione cartacea disponibile, avesse tentato di ricostruire la storia dell'Istituto dalla sua nascita alla fine del secondo conflitto mondiale.

Per cercare di ricostruire questa storia occorreva dunque indagare negli archivi pubblici italiani, soprattutto nell'Archivio Centrale dello Stato, cercando di recuperare documenti disseminati in vari fondi archivistici, in particolare nelle carte della Presidenza del Consiglio dei Ministri e del Ministero della Cultura Popolare. È ciò che fecero, ad esempio, Mazzoccoli e Cannistraro, consegnandoci alcuni studi tuttora validi¹. Di recente, Ernesto G. Laura ha dimostrato che, da ricerche condotte

con una certa sistematicità, possono ancora sortire risultati inediti di grande interesse². È pur vero, tuttavia, che l'autentico Archivio LUCE del ventennio nero non è stato rinvenuto e che vi sono fondate ragioni per temere che esso sia andato definitivamente disperso.

Eppure, le carte che esaminai per la prima volta nel 1997 avevano tutta l'aria di essere una cospicua porzione di un possibile Archivio LUCE, e non solo di esso. Consultando un numero della rivista *Memoria e Ricerca*, m'imbattei in un articolo di Stefania Cortesi dal titolo "Le carte dell'archivio privato di Raniero Paulucci di Calboli"³. Ora, non sapevo ancora chi fosse quel tal Raniero, ma quel cognome nobiliare mi era invece noto; conoscevo l'importanza, nella storia del cinema italiano, di Giacomo Paulucci di Calboli Barone, presidente, negli anni Trenta, dell'Istituto Nazionale LUCE e dell'ENIC: tanto bastava per intraprendere la lettura dell'articolo. Appresi che nell'Archivio di Stato di Forlì era stato depositato l'archivio privato della famiglia Paulucci di Calboli «costituito essenzialmente di 4 nuclei principali, uno del Marchese Raniero Paulucci di Calboli, un altro di suo figlio Fulcieri, un terzo dell'Ambasciatore Tornietti, ed un quarto, costituito da una percentuale quantitativamente più rilevante dei precedenti, di Giacomo Barone di Calboli, genero di Raniero⁴».

Giacomo Paulucci di Calboli

Cerchiamo di conoscere un po' meglio questo personaggio che, insieme a Luigi Freddi, Luigi Chiarini e Luciano De Feo, va annoverato fra i grandi funzionari del cinema di Stato nel ventennio fascista.

Giacomo Barone (Caltagirone, 12 ottobre 1887-Roma, 22 febbraio 1961) segue studi classici nella città natale, per trasferirsi poi a Roma, dove si laurea in giurisprudenza nel 1909. Frequenta corsi di perfezionamento nelle università di Berlino e di Oxford e consegue la laurea in Scienze sociali all'École des Sciences Politiques di Parigi nel 1911. Tra il 1912 e il 1915 è segretario di Giorgio Arcoleo e quindi di Luigi Luzzatti. L'incontro di Giacomo Barone con Luciano De Feo avviene probabilmente proprio in casa di Luzzatti, per il quale anche De Feo lavora come segretario.

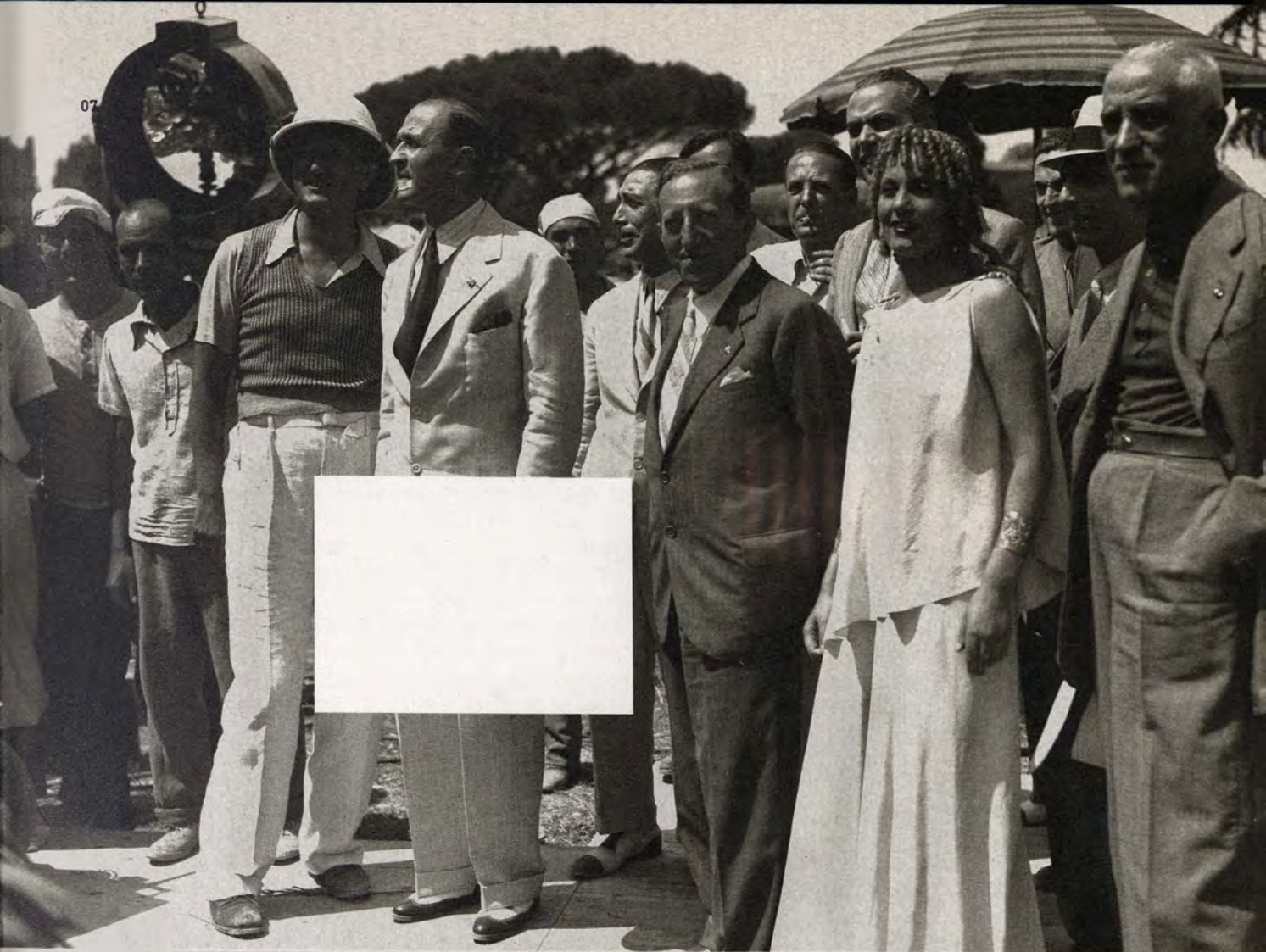
Nel 1915 Barone si avvia alla carriera diplomatica e viene dapprima destinato a Berna, quindi a Parigi con la delegazione italiana al Congresso della Pace. Nel 1919 è inviato a Tokyo come consigliere d'ambasciata. Rientrato in Italia, presta servizio al Ministero degli Affari Esteri in qualità di segretario di Gabinetto del ministro Pietro Tomasi Della Torretta, e poi del successore di questi, Carlo Schanzer. Giacomo Barone ha dunque questa mansione quando Mussolini assume la direzione del Ministero. Riconfermato nella carica, nel novembre 1922 viene nominato capo di Gabinetto del Ministero: ricoprirà questo incarico fino al marzo 1927.

Dal 1927 fino al maggio 1932 è sottosegretario generale della SDN, con sede a Ginevra. Nel 1932 rientra a Roma e il 18 agosto dell'anno successivo viene nominato presidente dell'Istituto Nazionale LUCE: la sua sarà la più lunga presidenza dell'Istituto durante il ventennio, poiché si protrarrà sino al febbraio 1940. Inoltre, stante la difficile situazione economica del LUCE, Paulucci di Calboli assume pure, fino al luglio 1936, le funzioni di direttore generale, seguendo personalmente tutta l'attività dell'ente parastatale.

Nel 1938 egli si vede costretto a trascurare, per quattro mesi, ogni incarico svolto in ambito cinematografico per guidare come ambasciatore – su incarico del ministro degli Esteri Ciano – la missione del PNF in Giappone e Manchukuo. Nel febbraio 1940 l'esperienza cinematografica di Paulucci di Calboli s'interrompe: è nominato, in giorni di viva apprensione in tutta Europa, ambasciatore italiano a Bruxelles. Nel corso della sua breve missione nella capitale belga – soltanto quattro mesi – assiste all'invasione del paese da parte delle truppe tedesche (maggio 1940). Richiamato a Roma, viene lasciato senza particolari incarichi per circa tre anni. È questo, secondo Paulucci di Calboli, il fio che il regime fascista gli imporrà per l'azione umanitaria svolta in Belgio, tesa ad alleviare le sofferenze della popolazione civile, e sviluppata malgrado le proteste ufficiali del governo tedesco. Nella primavera del 1943 è nominato ambasciatore in Spagna, paese neutrale, e dunque possibile terreno per cercare di avviare timidi approcci coi paesi nemici, al fine di condurre l'Italia fuori da un conflitto ormai perso. Infatti, come scrive De Felice, il sottosegretario agli Affari Esteri Bastianini «in vista di eventuali contatti con gli Alleati, aveva poi nominato rappresentanti italiani ad Ankara, a Madrid e a Lisbona rispettivamente Guariglia, Paulucci di Calboli e Prunas, tre dei migliori diplomatici a disposizione di palazzo Chigi e sui quali poteva fare, in caso di necessità, sicuro affidamento»⁵; De Felice precisa che dei «tre ambasciatori quello in cui Mussolini [probabilmente per la lunga consuetudine avuta con lui dal 1922 al 1927, quando Paulucci era stato suo capo Gabinetto a palazzo Chigi e perché lo sapeva di sentimenti fortemente antitedeschi] riponeva più fiducia doveva essere Paulucci. [...] e ancora il 2 aprile aveva convocato invece Paulucci a palazzo Venezia e gli aveva detto: "Siamo presi alla







gola dai tedeschi, vedete di trovare una via di uscita»⁶. Paulucci riuscì a stabilire un "ponte" con alcuni diplomatici americani, ma il rapido evolversi della situazione in Italia mal si conciliava con la lentezza e la cautela di trattative così delicate. L'azione di Paulucci per sganciare le sorti dell'Italia da quelle dello scomodo alleato tedesco non approdò a risultati. Dopo il 25 luglio 1943, come ambasciatore del re d'Italia, assicurò la fedeltà al governo Badoglio della rappresentanza diplomatica italiana in Spagna. La figura di Giacomo Paulucci di Calboli Barone accompagna, a vario titolo, tutte le vicende dell'Istituto Luce dalle sue origini fino ai primi mesi del 1940. L'azione di questo diplomatico fu, in special modo, decisiva in due fasi egualmente cruciali sia della vita dell'Istituto sia delle vicende del regime fascista.

Nel 1924 De Feo si fa promotore della costituzione del Sindacato Istruzione Cinematografica (sic), una piccola società anonima avente per scopo la diffusione di pellicole di carattere culturale, scolastico e scientifico, con sede in Lungotevere Castello 3 (l'indirizzo corrisponde all'abitazione di De Feo). È Paulucci di Calboli, al quale l'amico De Feo presenta il programma del sic, a perorare le ragioni del cinema educativo di fronte al capo del governo. Mussolini, fra i più avveduti statisti del suo tempo in quanto a capacità di comprendere le possibilità comunicative e propagandistiche dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, sollecitò l'evoluzione del sic nella società anonima "L'Unione Cinematografica Educativa" (LUCE), al cui capitale azionario concorsero il Commissariato Generale dell'Emigrazione, la Cassa Nazionale per le Assicurazioni Sociali, l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, la Cassa Nazionale per le Assicurazioni degli Infortuni sul Lavoro, la S. A. Assicurazioni d'Italia e l'ONC.

Meno di un anno dopo, il duce si fece promotore della trasformazione dell'anonima in "L'Unione Cinematografica Educativa – LUCE – Istituto nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia", questa la denominazione completa dell'ente morale autonomo creato con il R.D.L. 5 novembre 1925, n. 1985. In particolare, stante il ruolo decisivo, nella fondazione dell'Istituto, svolto da Paulucci di Calboli e da Giuseppe De Michelis (Commissario Generale dell'Emigrazione), si comprende facilmente il fatto che il LUCE sia, ai sensi dell'art. 17 del suddetto R.D.L., «sottoposto al controllo e alla autorità del Ministro degli Affari Esteri», che in quel momento altri non è se non Mussolini.

La nascita dell'Istituto Nazionale LUCE avviene così attraverso l'evoluzione, compiutasi mediante due distinti passaggi (da sic a S. A. LUCE e da questa in Istituto Nazionale), di una primitiva società privata in Ente morale autonomo controllato dallo Stato. Ebbene, se è vero che il riconoscimento, l'impiego e la valorizzazione, da parte dello Stato, delle potenzialità e delle funzioni della cinematografia didattica ed educativa rispondono effettivamente all'esigenza di mettere il più popolare strumento di comunicazione di massa al servizio della crescita sociale, culturale ed economica del Paese, è nondimeno indispensabile rilevare come l'azione svolta per anettere lo sviluppo della cinematografia propagandistica ed educativa nell'ambito delle funzioni assolute dallo Stato avvenga nel contesto di un processo, in corso proprio negli anni 1923-25, inteso a «rallier al fascismo i maggiori organi di stampa e dar vita ad alcuni importanti giornali fiancheggiatori»⁷. Per la stampa riottosa all'asservimento al fascismo, «lungo tutto il 1925 si protrasse un'intensa campagna d'intimidazioni, violenze, sequestri e sospensioni»⁸ che condusse all'estromissione, proprio nel novembre 1925 – mese di costituzione dell'Istituto LUCE – di Luigi ed Alberto Albertini dal "Corriere della Sera". Un'eco del clima nel quale sorse il LUCE si ravvisa persino in una pubblicazione dell'Istituto, nella quale si ricorda che «S. E. Mussolini volle, due anni fa, in un momento particolarmente delicato del suo Governo e carico di gravi problemi capaci di assorbire intera l'attività di tutt'altro uomo di Stato, pensare anche alla funzione educativa e culturale della cinematografia»⁹.

Il biennio 1924-25 è contraddistinto da una sorta di "offensiva mediatica" di un fascismo che trasmuta in regime dittatoriale: il controllo, diretto o indiretto, sulla stampa, sul cinema "non fiction", sulla neonata radio diventa essenziale per formare e organizzare il consenso. In questi anni cruciali, Paulucci di Calboli è, con De Feo, l'artefice della costituzione dell'Istituto Luce; egli è dapprima vicepresidente della S. A. LUCE e quindi membro del CdA dell'Istituto in rappresentanza del Ministero degli Affari Esteri.

Paulucci di Calboli è parimenti protagonista dell'altra svolta nella storia dell'Istituto che si realizza negli anni 1933-34, e anche in questo caso il rivolgimento interno al LUCE coincide con un significativo rinnovamento nell'organizzazione delle relazioni fra il regime ed il sistema dei media. La ricostituzione del CdA del LUCE e la nomina di Paulucci di Calboli alla sua presidenza (R.D. 18 agosto 1933, n. 1057), mirano a chiudere definitivamente la travagliata stagione di vita dell'Istituto durante la gestione di Alessandro Sardi ed il successivo periodo di commissariamento retto da Ezio Maria Gray. Dopo un paio di fascisti di provata fede, al capezzale dell'ente arriva un diplomatico di carriera al quale si chiede anzitutto di risanare i conti, di riorganizzare gli organi amministrativi, di rinnovare lo scarso, vecchio e in parte mal funzionante equipaggiamento tecnico, di salvaguardare il materiale filmico non inventariato.

Sul piano interno, l'inizio della direzione Paulucci si configura come una sorta di "anno zero" del LUCE. È il momento, per il personale, del *redde rationem*: si riesamina da cima a fondo l'organico dei dipendenti, e molte teste cadono, mentre nuovi elementi fanno il loro ingresso, contribuendo al rinnovamento del "Giornale" e dei documentari LUCE. Disciplina interna, severo controllo dei costi d'esercizio, stipula di numerosi contratti di scambio di attualità con case cinematografiche di tutto il mondo, riorganizzazione delle agenzie in Italia e all'estero, creazione di nuovi reparti tecnici: ecco i criteri e i risultati che contraddistinguono i primi tempi della gestione Paulucci.

Sul piano esterno, in coincidenza con la sua assunzione della presidenza del LUCE, si assiste all'ampliamento delle competenze attribuite all'Ufficio stampa della PCM: è l'inizio della parabola ascendente di Galeazzo Ciano, che di quell'Ufficio assumerà la direzione. Con il genere del duce, si pianificano il coordinamento e l'irreggimentazione di ogni settore della cultura. La rapida evoluzione dell'Ufficio stampa che, nel volgere di neppure due anni, diverrà dapprima Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, per elevarsi quindi in Ministero, testimonia l'accresciuto controllo dello Stato sui mass media.

Sulla modificazione del primitivo Ufficio stampa, e sull'estensione delle sue funzioni, agisce senza dubbio il modello rappresentato dal tedesco Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, sorto nel marzo 1933¹⁰. In campo cinematografico, si devono ricordare gli incontri di Paulucci di Calboli con Arnold Raeter, capo della "Sezione Film" del ministero tedesco e, poco dopo, col ministro Joseph Goebbels¹¹.

Senza disconoscere l'importanza della DGC, si può asserire che fra il 1934 ed il 1935 l'Istituto Luce costituisce uno strumento essenziale dell'intervento statale in ambito cinematografico, intervento inteso a salvare quel complesso di società facenti capo alla SASP. È questo un passaggio-chiave della storia del cinema italiano che presenta aspetti ancora in ombra – come ho potuto verificare esaminando le carte dell'Archivio Paulucci di Calboli – per la conoscenza del quale è oggi disponibile la documentazione inerente ai rapporti che in quel periodo intercorsero tra il LUCE e l'IRI.

Lo strumento legislativo predisposto per l'intervento del LUCE fu il R. D.-L. 21 gennaio 1935, n. 4, col quale si autorizzò l'Istituto ad assumere partecipazioni azionarie in aziende aventi per scopo l'esercizio cinematografico. Alla fine di un processo che non possiamo ripercorrere in questa sede, il LUCE pervenne alla costituzione, il 9 novembre 1935, della S. A. "Ente Nazionale Industrie Cinematografiche" (ENIC). Il capitale iniziale, di sole 80.000 lire, fu sottoscritto per lire 70.000 da «S. E. Giacomo Paulucci di Calboli nella sua qualità di presidente e legale rappresentante dell'Istituto Nazionale LUCE» (art. v dell'atto costitutivo). Dall'articolo 2 dello statuto sociale si evince che oggetto della società sono non solo la compravendita e il noleggio di pellicole cinematografiche e l'esercizio di cinematografi ed imprese teatrali, ma anche la produzione di pellicole cinematografiche (come avverrà con *Scipione l'Africano* e *Condottieri*).

La correlazione esistente fra il LUCE e l'ENIC si manifesta quando si mette a confronto la composizione dei consigli di amministrazione dei due enti: ebbene, all'atto della costituzione dell'ENIC, i consiglieri del neonato ente sono esattamente gli stessi del CdA del LUCE, e Paulucci di Calboli è al vertice di entrambi. Finché si protrae la comune presidenza Paulucci di Calboli si realizza, fra i due enti, una proficua sinergia, addirittura con passaggi di funzionari da un ente all'altro. Lo stretto legame LUCE-ENIC si palesa ancora allorché, con R.D.L. 13 ottobre 1936, n. 1838, lo Stato autorizza l'Istituto LUCE a concedere al "Consorzio per il film *Scipione l'Africano*" (di fatto all'ENIC) un mutuo fino all'ammontare di 4 milioni di lire. Inoltre, va ricordato che nel reparto di sincronizzazione del Luce, in via Cernaia, si procede, sotto la direzione di Mario Almirante, al doppiaggio di numerosi film stranieri distribuiti in Italia dall'ENIC.

L'Istituto LUCE occupa dunque una posizione di grande rilievo nella politica cinematografica del regime fascista, dal momento che la sua sfera d'influenza supera i limiti del cinema "non fiction": in quegli anni un rappresentante del LUCE – quasi sempre Paulucci di Calboli, in qualità di presidente dell'Istituto – è presente negli organi direttivi della Corporazione dello Spettacolo, della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, del Comitato Tecnico Nazionale della Cinematografia. Lo stesso Paulucci di Calboli, per un paio d'anni, esercita le funzioni di commissario di giuria nei concorsi cinematografici ai Littoriali della Cultura e dell'Arte.

Nell'elenco degli incarichi cinematografici di Paulucci di Calboli rientrano inoltre la presidenza temporanea dell'ICE (dal novembre 1935, in sostituzione del defunto Alfredo Rocco) e quella del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film provenienti dall'estero, comunemente noto come Monopolio Film, istituito con R.D.L. 4 settembre 1938, n. 1389, la cui gestione è affidata all'ENIC.

Il fondo depositato a Forlì, che raccoglie meticolosamente ogni tipo di documenti, peraltro solo parzialmente riordinati, riflette in qualche modo il carattere di Paulucci di Calboli, un alto dirigente statale che si distingue, già agli occhi dei suoi contempo-



ranei, per le indiscusse capacità amministrative. Il rigore con il quale egli raccoglie gli atti prodotti nel corso della sua dirigenza negli organismi cinematografici è un tratto distintivo dell'accorto amministratore o, meglio ancora, del diplomatico, che comprende appieno il "valore d'uso" delle carte anche ai fini di una successiva ricostruzione storica e politica.

Le carte di Giacomo Paulucci di Calboli sono fondamentali per la conoscenza della storia dell'Istituto LUCE dalle sue origini al 1940 (con un'ovvia preponderanza di documenti relativi al periodo 18 agosto 1933-febbraio 1940): verbali del CdA, bilanci preventivi e consuntivi, relazioni, corrispondenza in entrata e in uscita (quest'ultima naturalmente in copia), rapporti – ad uso interno – dei più importanti funzionari, ordini di servizio ecc. Con quelle carte è possibile non solo ricostituire un nucleo di un possibile Archivio LUCE ma, col medesimo grado di dettaglio, e per lo stesso periodo, scrivere una storia del noleggio e dell'esercizio cinematografico pubblico durante il regime fascista a partire dalla liquidazione della SASP e dalla successiva costituzione dell'ENIC. Il valore dell'archivio di Giacomo Paulucci di Calboli è dato non tanto, o non solo, dalla scrupolosa accumulazione d'ogni carta prodotta dagli enti da lui presieduti – che consente una sorta di ricostruzione cronachistica della loro attività – ma anche dalla possibilità di indagare, finalmente, sul carattere e sulla qualità delle relazioni che si stabilirono fra uomini e apparati del potere politico (primariamente Mussolini, ma poi Galeazzo Ciano e Dino Alfieri, con i loro ministeri, la DGC, il PNF, l'organizzazione dopolavoristica ecc.) e la direzione di primari enti del cinema statale.

Una nuova stagione di ricerche sul cinema del ventennio fascista

Mi piace credere che, nel 1997, l'articolo di Stefania Cortesi sull'Archivio Paulucci di Calboli incontrò felicemente uno degli ideali lettori per i quali era stato scritto. Già dopo una prima, sommaria analisi della documentazione disponibile all'Archivio di Stato di Forlì, mi convinsi che un fondo archivistico così omogeneo e completo rappresentava una straordinaria opportunità per riesaminare tutta la storia del cinema italiano del ventennio nero, a partire, ovviamente, dalla storia del LUCE, dell'ENIC e del Monopolio. In fondo, si trattava "soltanto" di essere all'altezza dei documenti ritrovati; né volevo accontentarmi del favore della buona stella che mi aveva indicato quell'archivio, visto che anch'io, per dirla col Machiavelli, «iudico potere esser vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, o noi»¹². La netta convinzione che mi formai esaminando quelle carte si sintetizza nell'affermazione: non si riscrive una storia dell'Istituto LUCE – e, per estensione, del cinema di Stato in Italia durante il ventennio fascista – senza quei documenti, ma non si riscrive una storia del LUCE (e del cinema di Stato italiano sotto il fascismo) soltanto con quei documenti.

Iniziai allora una ricerca, in corso ormai da sei anni, che in primo luogo condusse alla compilazione di un inventario, ad uso personale, di tutte le carte relative al cinema custodite nel fondo Paulucci di Calboli; un'operazione vasta ed importante, considerato lo stato di parziale disordine del fondo; seguì una raccolta sistematica (in corso di completamento) di tutta la legislazione italiana riguardante la cinematografia dal 1913 al 1945, comprensiva di numerosi decreti e circolari ministeriali. Mi convinsi subito che una ricerca che si ponesse quale obiettivo un'ampia rivisitazione di un ventennio di storia del cinema italiano dovesse anzitutto fondarsi sull'esame, in via prioritaria, di fonti storiografiche primarie; fu così che mi trovai a frequentare, per circa otto mesi consecutivi, vari archivi statali italiani ed alcuni archivi notarili. I risultati furono superiori ad ogni attesa, talché oggi posso affermare che le più notevoli scoperte sull'Istituto LUCE prescindono dall'esame delle carte Paulucci di Calboli. Peraltro considero questo lavoro di perlustrazione degli archivi italiani non ancora concluso.

La frequentazione degli archivi mi ha anche rivelato, purtroppo, i limiti di una parte della storiografia cinematografica italiana. L'idea che si possa scrivere di cinema, con competenza, limitandosi a consultare, per fare un esempio, le sole e solite riviste (*Cinema*, *Bianco e Nero*, *Film* ecc.) è dura a morire. Occorre, invece, riprendere la via degli archivi, dove ancora giace – come "bella addormentata nel bosco" – tanta documentazione inedita sul cinema italiano. Il fatto che, al di là dei citati studi di Laura e Mazzocchi, la migliore guida alla consultazione delle fonti archivistiche sul cinema italiano sotto il fascismo sia sempre il libro di Cannistraro¹³ suona come un atto d'accusa nei confronti degli storici del cinema. Mi permetto di osservare che forse questo limite deriva dall'impostazione di vari DAMS che, incaricati anche della formazione dei futuri storici del cinema, non danno sempre (o non hanno dato in passato) adeguato rilievo ai corsi di storia contemporanea: si alimenta così una dicotomia fra storia ed estetica. D'altra parte non si comprende come si possa, ancora a titolo d'esempio, scrivere con cognizione del cinema degli anni Trenta senza conoscere a fondo l'organizzazione dello Stato totalitario¹⁴ o possedere precise nozioni sull'ordinamento degli archivi italiani. Inoltre vi sono tuttora, solo per limitarci al ventennio fascista, settori d'indagine scarsamente esplorati; mi riferisco, in particolare, al vasto e fondamentale tema della diffusione del cine-





ma didattico ed educativo nelle scuole del Regno e all'attività cinematografica promossa da alcune organizzazioni del PNF, come l'OND, la GIL e i GUF. C'è proprio da augurarsi che le carte Paulucci di Calboli inaugurino una nuova stagione di studi sul cinema del ventennio fascista.

Se è lecito scorgere un progetto nella scelta dei temi sviluppati in questa sezione monografica sul LUCE, si può dire che il progetto consiste nella capacità dei saggi di rendere evidente, nel loro insieme, l'opportunità offerta dal Fondo Paulucci di Calboli di illuminare, nel contempo, due diversi piani: un primo piano è quello delle relazioni fra l'Istituto LUCE e i vertici politici del fascismo, un secondo piano riguarda la vita propria, per così dire interna, dell'Istituto. Va da sé, tuttavia, che tale distinzione è puramente di comodo, esistendo un vincolo di dipendenza del secondo piano dal primo. Si è scelto, inoltre, di imbandire per i lettori una tavolata di sapori nuovi, sconosciuti. Fuor di metafora, quasi tutti i saggi arricchiscono la storia del cinema italiano di informazioni inedite, suffragate da documenti.

Sorlin lavora sul primo piano testé individuato, svelandoci, nel documentario *Duce sportivo*, un Mussolini intento alla costruzione del proprio mito. Commissionando al LUCE un documentario che lo ritragga «in mare, in cielo, in terra», il duce vuol proporre di sé un'immagine di uomo atletico, che ama vivere dinamicamente la propria vita, capace di domare con la stessa facilità macchine (secondo un modello mutuato dai futuristi), animali e, sottinteso, uomini. In questo suo proporsi come divo – nella doppia accezione di attore e di dio – Benito Mussolini, con la sua fregolistica, camaleontica trasformazione (via via cavallerizzo, schermitore, sciatore, aviatore, nuotatore, ma in altre occasioni anche automobilista e motociclista), finisce per rappresentarsi come una divinità dotata del dono dell'ubiquità, dell'onnipresenza¹⁵. Tuttavia sarebbe errato interpretare tutto questo come una mera forma di narcisismo del dittatore; ad agire è anzitutto il giornalista Mussolini, che sembra rivolgersi, ad un tempo, all'opinione pubblica straniera e al pubblico italiano; nei confronti della prima egli esalta un tratto che attrasse particolarmente la stampa popolare, specie di area anglosassone: l'originalità della sua immagine rispetto a quella della coeva classe politica europea e mondiale. Agli italiani, soprattutto ai giovani, il duce si propone come primo sportivo d'Italia, come modello per una gioventù attiva, vigorosa, la cui preparazione fisica è finalizzata all'addestramento militare. In questo senso *Duce sportivo* rivela una vocazione pedagogica nel volere illustrare i tratti dell'italiano nuovo.

L'articolo di Sainati sulla *Rivista Luce* si pone in un'ideale continuità con quello precedente poiché ci riferisce di un'altra iniziativa cinematografica voluta «per idea e suggerimento del Duce». Emerge dunque un ruolo estremamente attivo di Mussolini nel propagandare la propria immagine e quella del fascismo. La novità nella formula della *Rivista Luce* sta nel fatto che essa persegue i suoi fini di propaganda al regime seguendo – come scrive Sainati – «vie assai trasversali e indirette, puntando più a realizzare un collage spensieratamente edificante che a dar conto di questo o quell'evento». La propaganda, insomma, è tanto più efficace quanto meno si palesa come tale. Apparsi nello stesso periodo, fra l'ottobre ed il novembre 1934, *Duce sportivo* e la nuova *Rivista Luce* presentano due evidenti tratti comuni. In primo luogo, sottolineano la novità del «tempo di Mussolini» rispetto all'epoca prefascista. A proposito del primo numero della *Rivista*, l'anonimo recensore de *Il Messaggero*, scriveva che «questa Rivista si propone di illustrare, a forma di contrasto, rispetto a taluni fenomeni, ciò che fu la vita di ieri e quella di oggi. [...] c'è adesso quello che è il clima del Fascismo. Ammesso il dissidio di due epoche, è facile intendere come di esso la *Rivista-Luce* abbia tratto profitto per porre sotto gli occhi della folla l'istruttivo eloquente parallelo»¹⁶. L'altro tratto comune fra i due lavori cinematografici è il realizzatore: Corrado D'Errico. Nel 1995, dopo aver raccolto una discreta serie di indizi sull'attività di questo regista all'Istituto LUCE, formulai l'ipotesi secondo la quale «di fatto Corrado D'Errico agì come anello di collegamento fra l'Istituto Nazionale LUCE e il Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda»¹⁷. Che bella sorpresa quando, un paio d'anni dopo, lessi in un verbale del CdA del LUCE la dichiarazione di Paulucci di Calboli al Consiglio: «il signor D'Errico è quel funzionario della Propaganda che serve di collegamento tra il Sottosegretariato e la LUCE»¹⁸! Si comprende bene, dunque, perché D'Errico, anzitutto in virtù della sua «affidabilità politica», sia designato dal LUCE all'esecuzione degli incarichi più delicati, come l'attuazione delle direttive del duce.

Chi, considerando la produzione dell'Istituto LUCE fra la metà degli anni Trenta e gli anni Quaranta, volesse comprendere la trasformazione del linguaggio cinematografico nei «Giornali» e nei documentari, l'evoluzione della condizione professionale degli operatori cinematografici e lo sviluppo di una «politica degli autori» nel documentario – intesa come riconoscimento dell'apporto creativo del regista, il cui nome finalmente compare nei titoli dei testi – dovrebbe anzitutto considerare il contributo che il LUCE ricevette da una schiera di giovani provenienti dall'esperienza dei Cineguf e dei Littoriali.

Nel saggio di Argentieri, il lungo (e certo parziale) elenco di registi e operatori provenienti dai GUF che passarono per il LUCE, comprende i nomi della maggior parte dei migliori documentaristi di quegli anni. Oggi abbiamo le prove di una relazione diretta, for-





temente voluta dal PNF, fra la distinzione dei giovani gufini nei concorsi cinematografici dei Littoriali e l'assunzione degli stessi al LUCE. Trova così conferma quanto asserito da La Rovere:

Tramite i Guf, il regime intendeva non soltanto determinare il processo di socializzazione politica delle nuove generazioni, ma anche orientarne il sistema delle aspettative di status e di carriera offrendo loro una serie di opportunità che ne incentivasse l'integrazione consensuale all'interno della compagine dello Stato fascista. L'appartenenza al Guf doveva essere la condizione esclusiva e privilegiata per l'accesso alla vita pubblica¹⁹.

In effetti, questo documentato libro, che in qualche modo rovescia una, sino ad ora, quasi monolitica valutazione dei GUF e dei Littoriali intesi quale terreno di coltura di una fronda politica al regime – una valutazione, peraltro, quasi sempre interessata perché espressa da ex gufini – offre una straordinaria opportunità per una seria e profonda rivisitazione di tutta l'esperienza dei Cineguf e dei Littoriali. Ancora oggi, come mi è accaduto di constatare, in molti articoli sul cinema gufino si rilevano vistosi errori e inesattezze circa la partecipazione e i risultati conseguiti da futuri registi ai Littoriali. Spiace doverlo ribadire, ma se non si vuole ribaltare l'ordine logico, la sistematica raccolta di documenti (anzitutto gli elenchi dei partecipanti ai Littoriali e le classifiche dei vari concorsi) e la verifica negli archivi pubblici e privati dei film sperimentali (uso un termine caro al gufino Domenico Paolella) ancora conservati devono necessariamente precedere qualsiasi giudizio storico.

Il saggio di Aprà mostra il tortuoso iter produttivo di *Aldebaran*. L'idea di un film sulla Marina Militare risale probabilmente al 1930, allorché Stefano Pittaluga, inaugurando, alla presenza del ministro delle Corporazioni Bottai, gli stabilimenti Cines-Pittaluga per la produzione sonora, spiega agli intervenuti che la Cines intende procedere alla realizzazione di *Navi*, «soggetto che illuminerà di tutto il suo splendore l'opera del Fante del mare»²⁰. Già nei primi mesi del 1933 l'ex progetto Cines rientra nei piani di lavoro dell'Istituto LUCE: «L'on. Gray penserebbe, come primo soggetto da mettere in studio, a un film sulla nostra Marina da guerra. Un film sulla Marina era stato già preannunciato dalla "Cines" come naturale seguito all'*Armata azzurra*»²¹. Dalle vicissitudini produttive del film, ripercorse da Aprà, si evince come il LUCE optasse, con la designazione a soggettista di D'Errico, per una soluzione "interna", politicamente gradita. Tutto il dibattito sul film da realizzare, svoltosi in seno al CdA dell'Istituto, oscilla fra due esigenze difficilmente conciliabili: la ferma volontà di produrre un film spettacolare, in grado di competere con i migliori prodotti stranieri (con un occhio particolare al cinema d'ambientazione militare statunitense: non stupisce, dunque, che si pensasse a Frank Capra come regista) e che si sentisse la necessità di contenere al massimo i costi di produzione: il ricordo della lievitazione nelle spese di lavorazione di *Camicia nera* era ancora troppo recente perché qualunque amministratore potesse ignorarne la lezione.

Caldiron, dopo aver dato alle stampe articoli e libri sulla rivista *Cinema*, allarga la conoscenza su quel comitato direttivo cui fu affidato il controllo unico sulla stessa *Cinema* e su *Lo Schermo*. Nel 1936, auspice il Ministero per la Stampa e la Propaganda, si attua un riordino nella stampa cinematografica vicina al regime. Dopo la cessazione, alla fine del 1935, della rivista mensile "Intercine" – organo dell'ICE – De Feo si mette al lavoro per dare un seguito alla rivista. Egli trova in Carlo ed Ulrico Hoepli gli editori disposti ad impegnarsi in un progetto mirante a creare una rivista cinematografica capace di coniugare la discussione dei problemi estetici, tecnici, sociali, economici e legislativi del cinema con uno stile divulgativo in grado, nello stesso tempo, di interessare, istruire e divertire il lettore: insomma, *Cinema* nasce ereditando la formula di successo del periodico Hoepli *Sapere*. Tuttavia, *Intercine* e *Sapere* non furono i soli predecessori di *Cinema*; ad essi si deve infatti aggiungere *Cineomnia* ("Notiziario quindicinale del cinema", come recita il sottotitolo), una rivista dalla vita breve poiché fu edita dal 20 settembre 1935 al 30 aprile 1936. Direttore responsabile di *Cineomnia*, pubblicata dalla Società Editrice Novissima, è Luciano De Feo; la redazione e l'amministrazione sono in via Lazzaro Spallanzani 1-A, nella sede dell'ICE. Il numero di pagine del periodico varia dalle venti alle ventiquattro, arrivando eccezionalmente a Trenta. Nel corso del 1935 la rivista riporta una doppia numerazione per cui, ad esempio, il fascicolo del 20 dicembre corrisponde all'anno III, n. XIX (anno I, n. 7 della nuova serie): si può supporre che una rivista dell'ICE, non sappiamo se con lo stesso nome, fosse pubblicata già nel 1933. Rispetto ad *Intercine*, che inizialmente si pubblicava in cinque edizioni, *Cineomnia* è da subito concepita per il solo pubblico italiano, ed esprime in modo evidente l'allineamento di De Feo e dei suoi collaboratori italiani alla politica coloniale del fascismo. La rivista ospita infatti numerose fotografie che documentano la guerra in Africa Orientale. Il punto di forza di *Cineomnia*, come di tutte le riviste dell'ICE, è la possibilità di avvalersi del più importante osservatorio sul cinema mondiale presente all'epoca in Italia: la sala della biblioteca e dell'emeroteca dell'ICE formano, secondo Taillibert, il più grande centro mondiale di documentazione in materia cinematografica²².

La rivista, una sorta di "sorella giovane e sbarazzina" di *Intercine*, esibisce senza modestia questo suo privilegio:

Cineomnia, affermatasi, ormai, la più ampia e sicura documentazione della vita cinematografica mondiale, trae la sua materia redazionale dalla revisione dei giornali che le pervengono da ogni paese e, nella sua maggior parte, da comunicazioni dirette e da studi dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa.

Le pagine di questa pubblicazione modesta costituiscono, per gli studiosi ed anche per i profani, una aggiornata e seria rassegna delle varie attività del mondo cinematografico internazionale: da ben 72 paesi essa trae il suo notiziario [...]»²³.

Sebbene non indicati, si può ritenere che i redattori e i collaboratori di *Cineomnia* siano gli stessi di *Intercine*. *Cineomnia* si rivolge ad un pubblico più ampio e popolare di quello di *Intercine*, un pubblico interessato soprattutto al cinema di fiction (si pubblicano molte fotografie di grande formato, relative a film americani ed europei e le foto di copertina sono spesso tratte da film della MGM); la maggiore "leggerezza" e la "popolarità" della rivista si evincono anche dal prezzo: l'abbonamento annuo a "Intercine" costa settanta lire, quello a *Cineomnia* soltanto trenta. La rivista, nonostante l'evidente adesione di De Feo e soci alla politica estera del fascismo, non rinuncia ad aprirsi alle più interessanti esperienze della cinematografia mondiale, comprese quelle del cinema sovietico: nel primo numero appaiono un estratto dallo scenario di *Aerograd* (1935) di Dovženko ed il soggetto di *Krestiane* (t. l. *I contadini*, 1935) di Ermler. L'articolazione delle rubriche di *Cineomnia* – come accade per *Intercine* – se da un lato mostra quali siano gli ambiti nei quali si svolge il lavoro dell'ICE, dall'altro prospetta soluzioni poi adottate da *Cinema*. Si ritrovano rubriche sul cinedilettantismo (in *Cinema* si chiameranno *Fotografia a passo ridotto* e *Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto*), sul cinema educativo, sulle cinematografie dei vari paesi, sul cinema politico e militare, sul cinema scientifico, sul diritto cinematografico, sull'estetica cinematografica, si ospitano scenari e soggetti cinematografici e, come avverrà per *Cinema*, vi si trovano una rubrica sulla tecnica cinematografica e una sulla televisione. Su *Cineomnia* compare uno dei primi scritti di un futuro collaboratore di *Cinema*, Giuseppe Isani. Nel numero del 31 marzo 1936, nella rubrica Cinedilettantismo, si legge infatti:

Siamo lieti di pubblicare Ragazzi, soggetto cinematografico che ha ottenuto il primo posto nella classifica dei Littoriali per l'anno XIV nel settore "soggetti". Ne è autore Giuseppe Isani, un giovane studioso e valoroso, del guf di Roma. Cineomnia che, come la sua sorella maggiore Intercine, ha sempre seguito con la maggiore simpatia il movimento dei giovani, vivaio sicuro di fresche energie, che il Regime Fascista ha saputo nettamente inquadrare e porre in valore, non commenta Ragazzi, lavoro di pregio e di nitida aderenza alla vita, che si commenta da sé, ma si augura che il soggetto possa al più presto, essere tradotto, da un regista, in film»²⁴.

Fondamentale, ai fini del nostro discorso sulle riviste cinematografiche, è osservare come *Cineomnia* chiuda le sue pubblicazioni annunciando la ripresa di "Intercine" [oggi sappiamo che si tratterà di *Cinema*]:

Col presente numero cessano le pubblicazioni di Cineomnia. Risorge Intercine, la Rivista dell'ICE, in veste tipografica e di contenuto assolutamente nuova, che sarà dedicata a tutti i problemi di volgarizzazione dello schermo, ricca di illustrazioni, di notizie, di commenti. Il primo numero di Intercine uscirà il 1° luglio p. v.

Da questo punto in poi cominciano le vicende descritte da Caldiron, che iniziano con la lettera del 12 maggio 1936 di Carlo Hoepli a Paulucci di Calboli, con la quale si annuncia il lancio della nuova *Intercine*.

Taillibert, autrice di un bel libro sull'ICE²⁵, ci svela l'utopia, e al tempo stesso i limiti, che presiedettero alla costituzione dell'Istituto; utopia e limiti congeniti alla doppia natura dell'ICE: organismo posto sotto il controllo della SDN, ma finanziato dallo Stato italiano. Questo singolare incontro tra afflato universale e solidaristico – ch'era proprio dei principi ispiratori della SDN – e nazionalistica volontà di affermare una preminenza italiana nel campo della cinematografia educativa fece dell'ICE un sensibillissimo termometro capace di rilevare, ad ogni istante, lo stato delle relazioni fra il regime fascista e la SDN. In campo cinematografico, il governo italiano si servì dell'ICE per diffondere la conoscenza dell'attività dell'Istituto LUCE sul piano internazionale e per favorire le relazioni dell'ente con altre case cinematografiche; sarebbe però oltremodo ingiusto e riduttivo interpretare l'attività di De Feo alla direzione dell'ICE alla luce dell'allineamento al regime verificatosi in occasione del conflitto etiopico. Lo slan-





cio utopistico col quale De Feo sospinse l'ICE a considerare la cinematografia secondo una pluralità di aspetti e punti di vista (legislativo, tecnico, istruttivo, educativo, estetico, politico, economico, scientifico, culturale, sociologico ecc.), se valse all'Istituto il plauso internazionale, si concretizzò peraltro in almeno due notevoli risultati: l'approvazione della Convenzione stipulata a Ginevra l'11 ottobre 1933 per facilitare la circolazione internazionale delle pellicole cinematografiche aventi carattere educativo²⁶; l'unificazione del formato ridotto, nel 1934, con il riconoscimento del 16 mm come formato substandard mondiale; vi si arrivò con l'opera di mediazione dell'ICE, richiesta e riconosciuta dai vari Stati e dai vari produttori di pellicole e apparecchi di proiezione a formato ridotto.

Condottieri (1937) di Luis Trenker poteva essere il film più adatto a consacrare, anche sul piano cinematografico, l'asse Roma-Berlino. Si risolse, invece, in una pellicola che mise a nudo le differenze ideologiche fra il regime nazista e quello fascista, soprattutto in materia di rapporti con il mondo cattolico. Il film non solo non fu sostenuto dalle autorità tedesche, ma il regista Trenker fu accusato, in Germania, di aver realizzato un film filoclericale: grave accusa in un regime che formulava una "religione della razza". All'opposto, nella cattolica Austria, percorsa da disordini interni provocati da nazisti miranti a dar vita ad una Grande Germania, la pellicola fu inizialmente censurata perché ritenuta denigratoria del sentimento religioso e per alcune frasi che si ritennero inneggianti all'*Anschluss*. *Condottieri*, nonostante si proponesse come «una libera rievocazione del tempo e dello spirito dei Condottieri italiani», fu interpretato da fascisti, nazisti e austriaci come un film coniugato al presente.

Oggi possiamo dare un nome agli operatori di *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria*, uno dei migliori documentari prodotti dal LUCE nel ventennio fascista; non ci stupiamo, perciò, se fra questi nomi ritroviamo Otello Martelli e Giuseppe Caracciolo, due fra i più validi direttori della fotografia del cinema italiano; in verità Caracciolo, nei primi anni Trenta, fu impiegato soprattutto quale fonico esperto del sistema di registrazione RCA Photophone, e si può ritenere che partecipasse alle riprese del documentario con questa mansione. La lettera inviata a Paulucci di Calboli da Martelli, Rufini e Caracciolo rivela una loro pervicace difesa del lavoro compiuto e una matura coscienza circa la dignità conquistata dalla professione di operatore cinematografico. Negli anni 1934-35 si afferma, anche al LUCE, una linea "autorale" nel documentario, nata soprattutto in seguito all'ingresso nell'Istituto di giovani colti, talvolta laureati, formati nei Cineguf. Del resto, che si dovesse riconsiderare la posizione professionale dei fotografi e degli operatori, fu chiaro anche alla dirigenza dell'Istituto. In un appunto riservato del 9 ottobre 1933, il segretario generale del LUCE Giuseppe Croce scriveva a Paulucci di Calboli:

Gli operatori ed i fotografi della "L.U.C.E." compiono un servizio squisitamente giornalistico, tanto che possono essere considerati dei veri e propri redattori di cronaca di un giornale specializzato nella documentazione fotografica degli avvenimenti. A conforto di questa tesi cito il fatto che il "Sindacato dei giornalisti" considera i fotografi dei quotidiani giornalisti professionisti e li iscrive regolarmente all'albo professionale che dà loro diritto a tutte le concessioni giornalistiche. [...] Ritengo che questo criterio dovrebbe essere adottato anche nel nostro Istituto che edita regolarmente un grande giornale, e dove, come sopra ho detto, gli operatori ed i fotografi non sono che veri e propri redattori di cronaca²⁷.

Nella sua analisi sulla nascita delle "città nuove" del fascismo, Ciacci mostra come la bonifica dell'Agro Pontino si risolse, più che in progetto per la valorizzazione agricola di un territorio precedentemente insalubre ed incolto, in una nuova concezione delle relazioni fra Roma e una serie di città poste tra la capitale e il mare. In termini sociali, la colonizzazione delle terre bonificate e la successiva creazione di città rurali sottendono il tentativo di configurare nuovi e diversi rapporti comunitari nell'ambito delle città fondate. Fu Corrado Alvaro, in un suo "documentario"²⁸, a cogliere appieno i legami che in quelle città si stabilirono fra i coloni ed il duce: tutto, nei nuovi comuni, parla di Mussolini. Per gli stranieri che scendono in Italia negli anni Trenta, la visita a Littoria e Sabaudia rappresenta una sorta di diversione rispetto alle tappe classiche del Grand Tour.

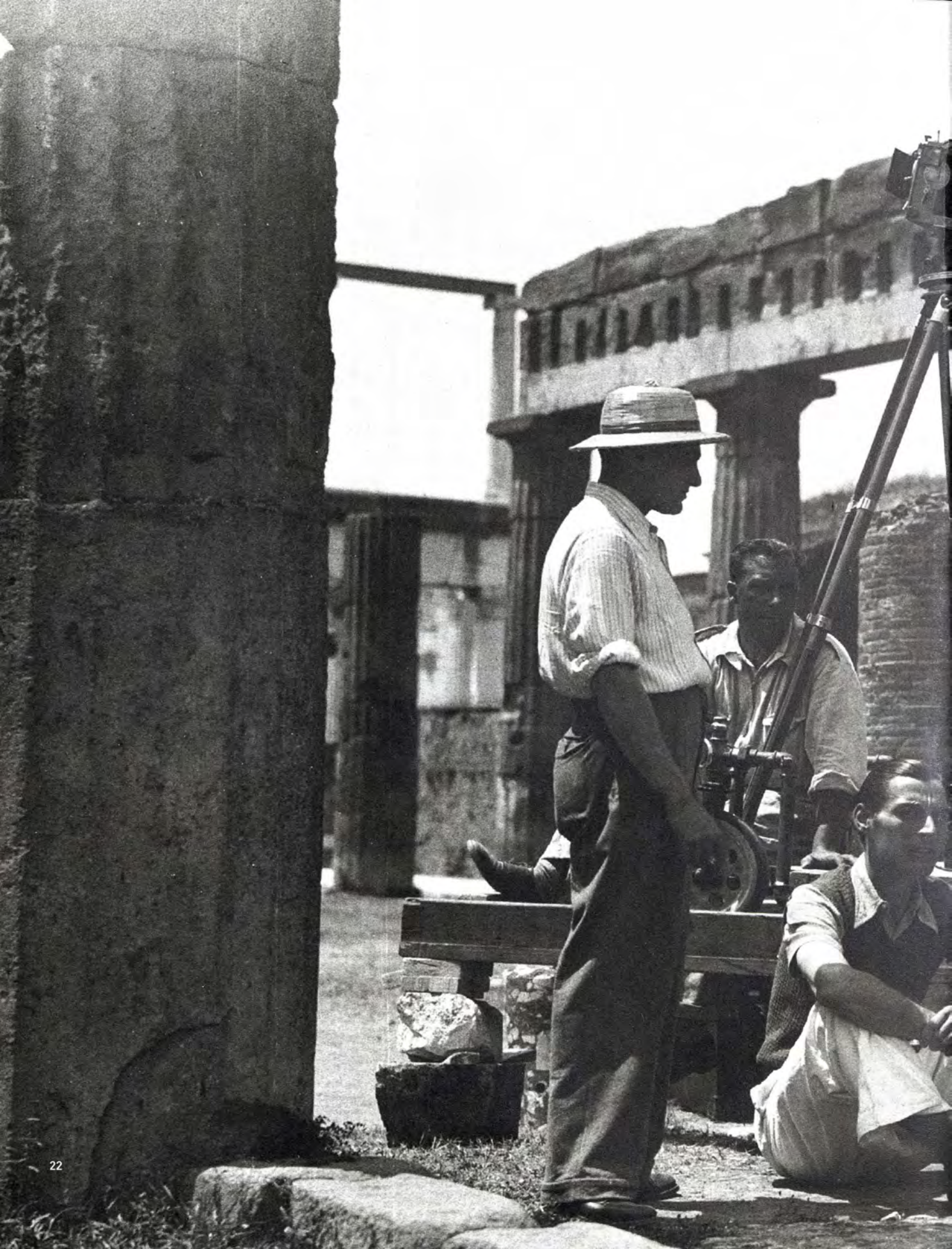
La sezione monografica si chiude con una curiosità: la presentazione di un paio di documenti che restituiscono la dimensione ricreativa delle proiezioni cinematografiche in casa Mussolini, dove i pochi spettatori sono donna Rachele e i suoi figli. Se la passione dei figli del duce per il cinema è ben nota – tanto che Vittorio sarà produttore cinematografico e direttore di *Cinema*, meno conosciuta è l'affezione di Rachele Guidi per il cinematografo. I film, inviati da Paulucci di Calboli, nella sua doppia veste di presidente del LUCE e dell'ENIC, raggiungono la famiglia Mussolini anche in vacanza, a Riccione o a Rocca delle Caminate. E si scopre che anche la moglie del duce sembra subire il fascino del cinema e anela assistere alle riprese di *Condottieri*.



BU
TI
A
DU
A
MARZO
1886

OGG
RIVENDICATI
DALLA
VITTORIA
E. X. 1935

LA DIV. GAVINANA







Divo in mare, in cielo, in terra

Pierre Sorlin

Nel suo primo *Giornale* del novembre 1934, anno XIII dell'era fascista, l'Istituto LUCE presentava un servizio su *Le attività sportive di Mussolini*. Questo servizio doveva essere molto importante dato che venne reinserito in altri tre numeri del *Giornale* di novembre¹. Dal momento che si proiettavano circa quattro numeri del *Giornale* nell'arco di una settimana – e la proiezione era obbligatoria per ogni spettacolo cinematografico – si può sostenere che ogni spettatore che avesse frequentato una sala cinematografica nell'arco dei sette giorni abbia avuto modo di vedere il brano in questione.

Come spiegare tale operazione del tutto eccezionale? Si possono formulare parecchie ipotesi. Il duce voleva segnalarsi come un capo di governo moderno, giovane, diverso non soltanto dai democratici abbottonati e vestiti di nero, ma anche dal Führer che all'epoca riteneva un suo imitatore, vegetariano, pallido e poco attivo. Presentare all'Italia e al mondo un dirigente capace di guidare un'automobile, un motoscafo o un aereo, di cavalcare e di sciare poteva essere un'ottima forma di propaganda. Già nel 1928 Carlo Dall'Ongaro aveva scritto un intero libro per celebrare *Mussolini sportivo* e tanto la stampa quanto il cinema non perdevano mai l'occasione di far vedere Mussolini a cavallo o a passo di corsa con il suo stato maggiore. Il duce si mostrava particolarmente orgoglioso di saper pilotare un aereo. Nel 1933 Cesare Redaelli aveva pubblicato un volume, *Iniziando Mussolini alle*

vie del cielo, nel quale esaltava la perseveranza e il coraggio di uno statista che, non più giovanissimo, aveva imparato a pilotare l'aereo. Nell'atmosfera di cortigianeria che circondava il capo si diceva che l'opinione pubblica europea e americana ammirava l'instancabile attività politica e fisica del duce, un'attività che l'immagine in movimento era in grado di illustrare.

Accanto a questa congettura possiamo ipotizzare un'altra ragione alla base del documentario. A più di cinquant'anni, Mussolini cominciava a mostrare segni di stanchezza e, seppur a velate parole, si cominciava a parlare della sua successione. C'era Ciano, l'astro nascente, c'era Italo Balbo, ancora lontano dalla quarantina ed ancora al centro dell'attenzione per la sua recentissima traversata dell'Atlantico. Sarebbe assurdo supporre che Mussolini ritenesse utile dimostrare che era ancora in piena forma, capace di governare e di cavalcare, e per niente pronto a dimettersi?

Il commento, in apertura del servizio, insiste sulla capacità del duce di governare e di fare sport: «Tra le intense fatiche quotidiane del suo altissimo ufficio il Duce non trascura la sua bella e rigenerante fatica sportiva»².

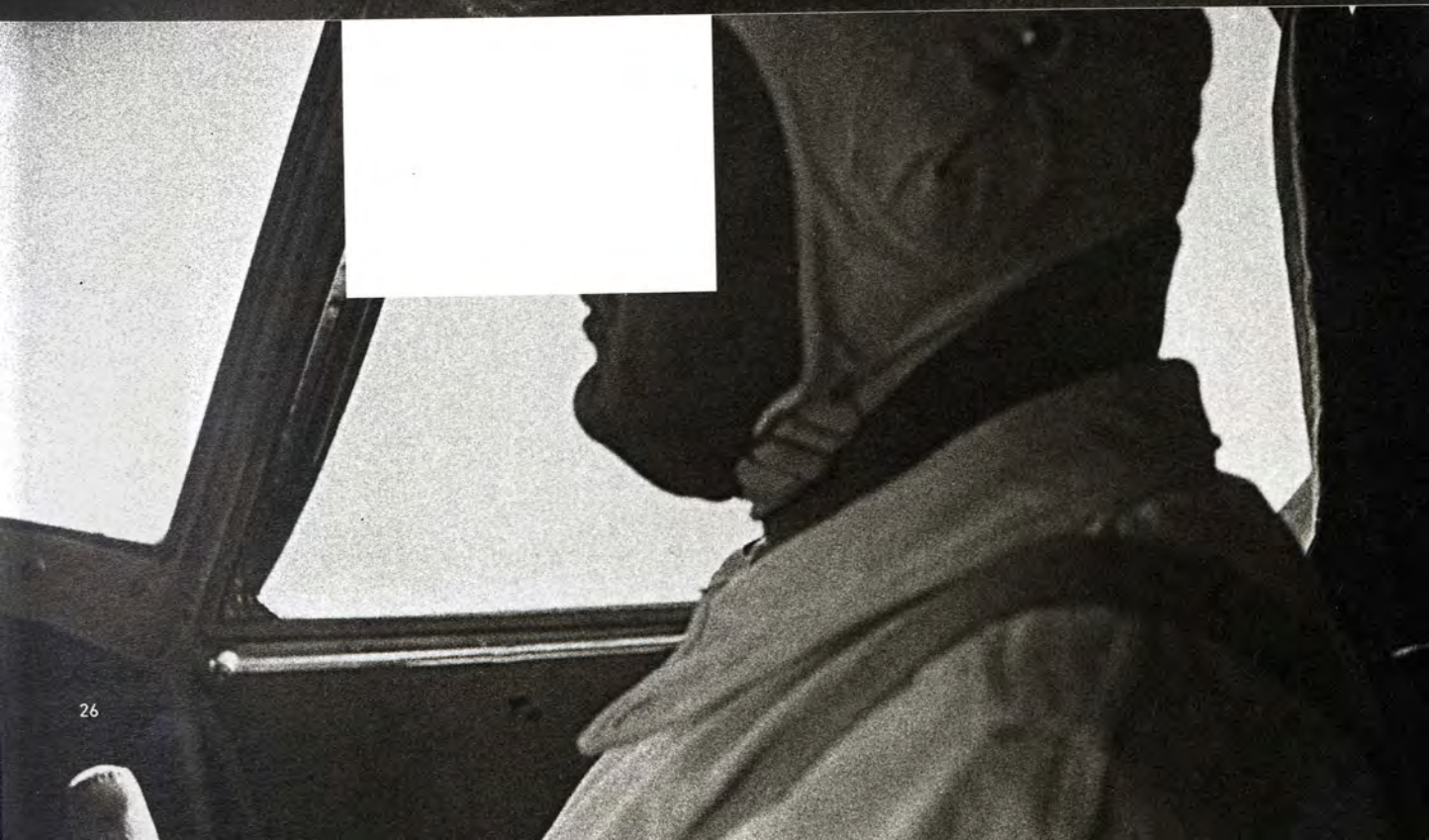
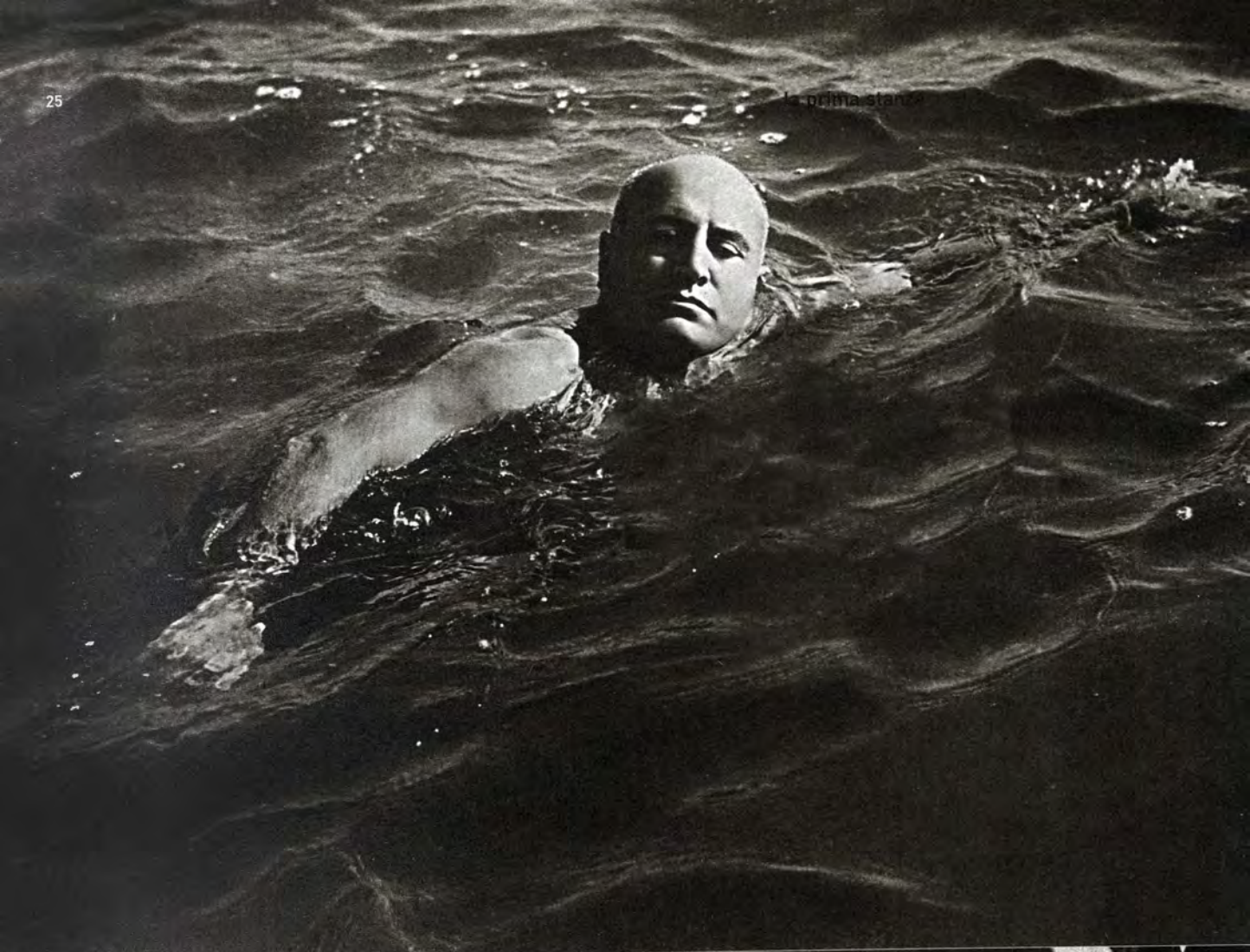
In mancanza di documenti scritti le supposizioni sono fragili. Fortunatamente siamo in grado di interrogare le pellicole. Qui, però, una nuova serie di enigmi ci attende. La ripetizione del servizio su Mussolini sportivo per un'intera settimana non è sufficiente a dimostrarne l'importanza; dobbiamo anche tener conto della posizione del servizio nei cinegiornali: nel primo cinegiornale si trova solo in quarta posizione, dopo un servizio sull'inaugurazione di un museo napoleonico da parte del duce, il quale viene indirettamente, ma in maniera insistente, messo in parallelo con l'imperatore, e dopo un altro servizio che invece mette in evidenza la figura di Ciano. Nel numero successivo il brano è già relegato in sesta posizione; ciò avrebbe poca importanza se si trattasse di un filmato di qualità cinematografica eccezionale, ma, stranamente, esso è di una grande banalità. Dieci situazioni diverse sono state giustapposte in modo meccanico, senza alcuno sforzo per creare un legame tra loro: due riprese del duce a cavallo, due in una palestra di scherma, una con gli sci ai piedi, tre in aereo, una al mare. Le quattro riprese più lunghe evocano un ambiente sportivo ma non mostrano il duce praticare uno sport: in palestra lo vediamo chiacchierare con ufficiali e schermitori; vediamo un idrovolante ammarare ma non vediamo chi lo pilota. Mussolini esce dalla carlinga e di nuovo si mette a discutere. Nell'ultima ripresa vediamo la testa del duce che nuota emergere dall'acqua, ma mentre avanza molto cautamente; potrebbe benissimo camminare sul fondo invece che nuotare. Le due riprese iniziali fanno vedere Mussolini a cavallo. Nella prima il duce compie una lenta ascesa dell'ampia scalinata di Villa Torlonia: un esercizio semplice per ogni cavaliere; nella seconda affronta il salto di un ostacolo, ma l'azione è troppo rapida, e non vediamo né come il duce si prepara, né come ricade. Va ricordato, inoltre, che nell'archivio LUCE era disponibile una quantità notevole di vedute di Mussolini a cavallo, e dunque non sarebbe stato affatto difficile costruire una buona sequenza sull'argomento. Tre riprese soltanto, quelle relative alla scherma, allo sci e all'aereo, illustrano l'idea di un capo di governo sportivo. Con l'equitazione, lo sci e il primo piano del viso del duce pilota si sarebbe potuto fare uno stupendo montaggio capace di richiamare un'impressione di sforzo, di movimento, di maestria. All'opposto ci troviamo in presenza di un servizio che ci presenta un dilettante, più che un vero sportivo.

Che si tratti di un sabotaggio? Nel clima dell'anno XIII sarebbe impensabile. C'è da scommettere che la grande maggioranza degli spettatori non se ne rese neppure conto e non notò la diversità di questo brano di film incastrato tra due altri servizi meno banali. In compenso, i tecnici dell'Istituto LUCE, abituati a fare un lavoro di ottima qualità, si accorsero sicuramente della povertà del servizio. La sua collocazione in quarta, poi in sesta posizione non fu casuale.

Che cosa era successo? Grazie alle ricerche compiute da Silvio Celli nell'archivio privato di Giacomo Paulucci di Calboli siamo in grado di rispondere, per lo meno parzialmente³. La lettera di Luigi Freddi riprodotta in questo numero e la risposta di Paulucci di Calboli dimostrano che Mussolini aveva chiesto la realizzazione di un servizio sulle sue attività sportive. L'aveva fatto in modo insistente ai due, ma senza dare indicazioni molto precise e senza volersi impegnare nella preparazione del filmato. All'opposto, quando aveva ordinato, soprattutto per la diffusione all'estero, un documentario su *Una giornata di Mussolini*, aveva collaborato tanto all'elaborazione quanto alla realizzazione del film. Si deve pensare che in quell'autunno del 1934 il duce non avesse tempo o non fosse veramente interessato al contenuto della pellicola?

Luigi Freddi era, da due mesi, Direttore Generale per la Cinematografia, un compito ancora tutto da definire. Aveva un progetto molto ambizioso: sognava un cinema italiano economicamente indipendente ma controllato e guidato dallo Stato e, per cominciare, voleva raggruppare sotto la sua direzione tutte le istituzioni cinematografiche statali. Di qui il tono autoritario della sua lettera: parla a nome del duce, detta l'organizzazione del servizio, esige un'attuazione immediata e un resoconto dell'esecuzione: cose che si pretendono solo da un dipendente.

Freddi s'illudeva circa il suo potere e la missione affidatagli da Mussolini. Presidente dell'Istituto LUCE da più di un anno, membro del consiglio della Corporazione dello Spettacolo, creata prima della Direzione Generale, Paulucci di Calboli non era un



semplice esecutore, tanto è vero che di lì a breve tempo Mussolini ne avrebbe fatto il presidente dell'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche. Pertanto, dopo un esordio apparentemente rispettoso, arriva la risposta, brevissima e secca: anch'io ho ricevuto una richiesta personale da parte del duce, so che cosa devo fare, sono io che dò ordini ai registi. Al di là dello scambio di frecciate, dobbiamo di nuovo ricorrere all'immaginazione, pur tenendo conto dell'aspetto molto particolare del film. Paulucci di Calboli voleva sicuramente realizzare un servizio speciale sul duce sportivo; non poteva non esaudire un desiderio di Mussolini, ma non c'era nessuna urgenza. Arriva la lettera di Freddi. Improvvisamente bisogna fare presto per evitare che l'Istituto LUCE venga criticato, senza però dare l'impressione di ubbidire. Freddi ha segnalato due filmati scelti da Mussolini; per il resto si cerca, frettolosamente, una serie di riprese facilmente reperibili.

Fu veramente Corrado D'Errico a dirigere la realizzazione? Egli non aveva ancora una grande esperienza cinematografica, ma conosceva abbastanza bene il cinema per fare un lavoro dignitoso, che non fosse una semplice giustapposizione di inquadrature, ciò di cui sarebbe stato capace un montatore qualunque. La scadenza era vicinissima, ci volevano almeno quattro giorni per organizzare il numero, mandarlo in laboratorio e spedire le copie agli esercenti in tempo per la prima proiezione di novembre. L'urgenza però non spiega tutto. Torniamo allo scambio di lettere. Freddi aveva imposto un ordine: «in mare, in cielo, in terra», precisando che avrebbero dovuto trovare posto nel filmato il nuoto, le riprese in aereo realizzate dal maggiore Biseo – un altro eroe dell'Atlantico – e le riprese di Mussolini in motocicletta. Il commento del servizio (che Paulucci di Calboli aveva sicuramente letto e forse anche scritto) dice: «L'allenamento fisico sulla terra, nel cielo e sul mare costituisce lo svago preferito delle sue rare ore di riposo». Si parte dunque dalla terra per finire sul mare: l'ordine, nel commento come nel servizio, è esattamente l'opposto rispetto a quello richiesto da Freddi. Le due riprese volute da Mussolini ci sono ma sono state diluite tra banali vedute ufficiali; la corsa in motocicletta non c'è, ma sono stati introdotti, in compenso, due sport dimenticati da Freddi, la scherma e lo sci. Freddi, tutto sommato non può né dire che Paulucci di Calboli non abbia fatto il suo dovere, né vantarsi del servizio sul duce sportivo.

Si parla spesso delle pressioni del potere fascista sui mezzi di comunicazione e dell'influenza negativa della censura, ma non si dice mai niente dei conflitti interni al mondo del cinema. Ci troviamo, qui, di fronte ad un esempio clamoroso dei danni causati dalla rivalità tra personaggi nominati dal duce e dipendenti totalmente dal suo parere. L'Istituto LUCE sarebbe stato capace di produrre un ottimo documentario sulle attività sportive del duce, a patto che ne avesse avuto il tempo. Molti aspetti della vicenda restano indefiniti, ma non ci sono dubbi sull'effetto negativo dell'intervento maldestro di Freddi.



*Segretariato di Stato
la Stampa e la Propaganda*

IL DIRETTORE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA

Roma, 2 novembre 1934/XIII

63-561

R I S E R V A T A

Caro Marchese,

S. E. il Capo del Governo ha espresso il desiderio che venga fatto un documentario in cui Egli appaia in mare, in cielo, in terra.

Per il mare, il Duce ha espresso il desiderio che venga utilizzato il documentario girato il 25 ottobre a Castelporziano.

Per il cielo, Egli ha confermato l'inserzione di tratti della pellicola girata dal Maggiore Biseo.

Per la terra, Egli ha ritenuto opportuno venga utilizzato il documentario che Lo mostra in motocicletta.

Le sarò grato se vorrà disporre per l'immediato montaggio di tale documentario e se vorrà quindi tenermi informato dell'esecuzione del lavoro stesso.

In attesa, Le invio cordiali saluti fascisti.

Impr. F.elli

A S. E. il Marchese PAULUCCI DE CALBOLI BARONE,
Presidente dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.,
Via S. Suzanna, 17 - R O M A

Roma 3 Novembre 1934 XIII

Caro Commendatore,

ricevo in questo momento la Sua gradita lettera con la quale mi comunica che S.E. il Capo del Governo desidera che venga approntato un documentario in cui Egli appaia in mare, in cielo ed in terra.

S.E. il Capo del Governo ha già espresso a me tale Suo desiderio e conseguentemente ho da qualche giorno incaricato il Dott. D'Errico di curarne personalmente la realizzazione da parte dei competenti uffici.

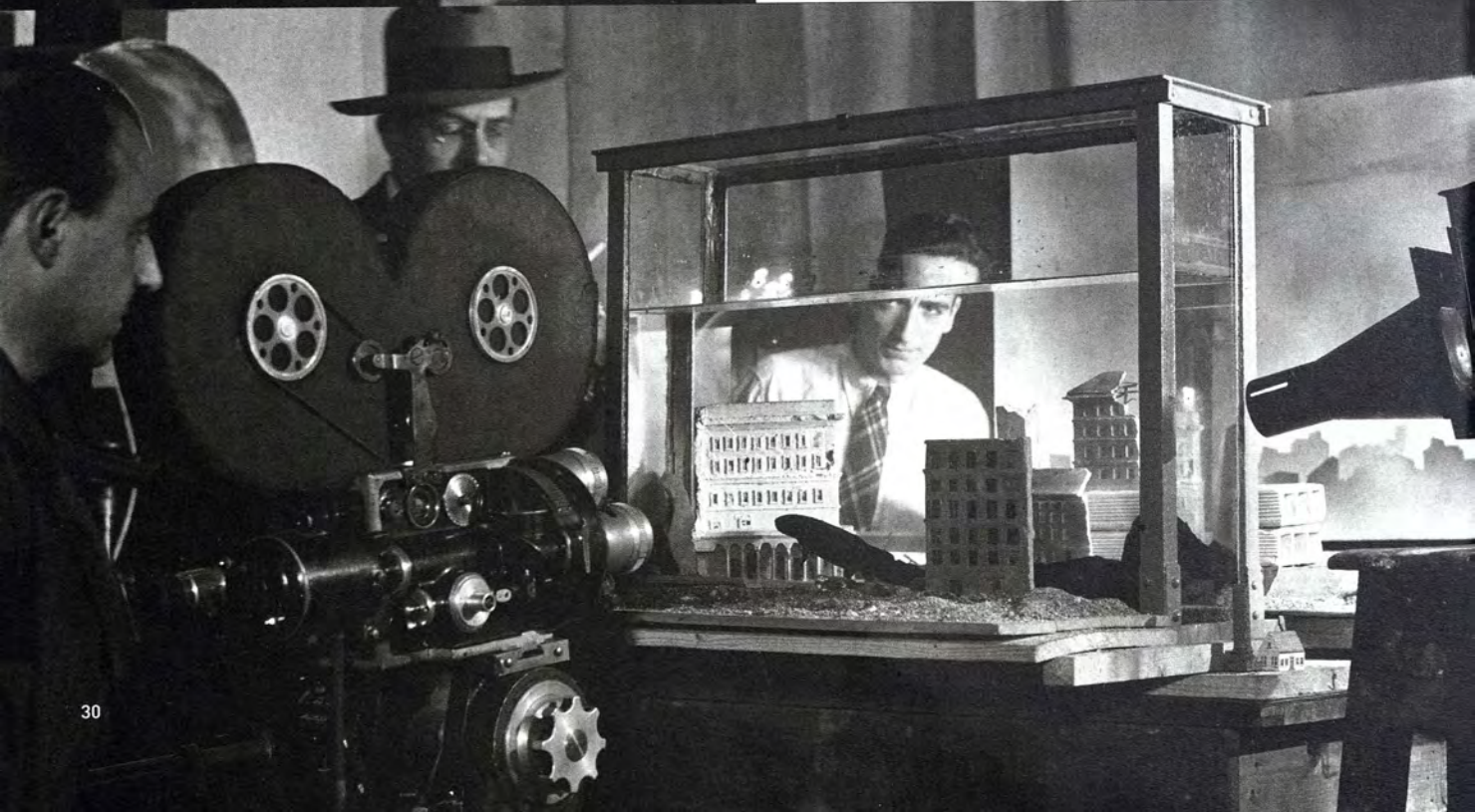
Sono lieto ora poterLe dire che il Dott. D'Errico mi ha assicurato che il film richiesto sarà pronto per martedì p.v.

Colgo l'occasione per ricambiarLe cordiali saluti fascisti.

Gr. Uff. LUIGI FREDDI

Direttore Generale per la Cinematografia
Sottosegretariato di Stato per la Stampa
e la Propaganda

R O M A



L'esperimento della *Rivista Luce*¹

Augusto Sainati

Nella storia della produzione realizzata dall'Istituto LUCE durante il periodo fascista, la piccola vicenda della *Rivista Luce*, per quanto circoscritta, è significativa della realtà operativa di quel braccio armato cinematografico che fu l'Istituto. Quella vicenda copre il breve volgere di mesi che va dall'autunno del 1934 alla tarda estate del 1935, cioè un'annata di svolta per il cinema italiano: la nascita, proprio nell'autunno del '34, della Direzione Generale per la Cinematografia, affidata a Luigi Freddi e posta alle dipendenze del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda guidato da Galeazzo Ciano, dà un impulso decisivo allo sviluppo dell'industria cinematografica. Le infrastrutture fondamentali del cinema italiano – l'ENIC, che prende il posto della Pittaluga, il Centro Sperimentale di Cinematografia con la Cineteca Nazionale, e poi Cinecittà, alcune attività editoriali e così via – nascono di lì a poco; i meccanismi di censura sono rivisti, il numero dei film prodotti comincia a crescere. Anche all'Istituto Nazionale LUCE si respira aria di rinnovamento. La gestione del marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone – che nell'estate 1933 è arrivato alla presidenza del LUCE – porta un complessivo risanamento finanziario dell'Istituto. La nomina di Paulucci, il quale viene dalla carriera diplomatica essendo appena stato alla ginevrina Società delle Nazioni, interviene in un momento delicato: da un lato il LUCE esce da un periodo di commissariamento (con Ezio Maria Gray) successivo alla gestio-

ne Sardi, dall'altro vede crescere rapidamente le sue funzioni e i suoi ambiti operativi. Già da tempo, infatti, da molte parti si reclamava una maggior visibilità dello Stato nel cinema, e il LUCE veniva investito di funzioni che andavano ben al di là della semplice produzione di attualità o diffusione di pellicole a sfondo educativo. Non esistendo ancora la Direzione Generale, all'inizio degli anni Trenta è il LUCE il vero organo di intervento dello Stato, e Mussolini lo sa bene. È per questo che vigila con attenzione sulle sorti dell'Istituto e sulle sue produzioni. È noto che consuetudine del capo del fascismo è quella di farsi proiettare privatamente i cinegiornali prima della loro uscita in sala. Ed è noto che le nomine alle cariche principali dell'Istituto sono seguite personalmente dallo stesso Mussolini. Direttamente o indirettamente, ciò che è in gioco nell'*affaire* LUCE è l'immagine politica del fascismo. La vicenda della *Rivista Luce* si inserisce proprio in questo snodo e segna un tentativo originale e moderno di far propaganda, non semplicemente legato all'incensamento del duce e del fascismo, ma rivolto alla costituzione di uno spazio psicologicamente "abitabile", cioè al tempo stesso attraente, educativo, divertente e persuasivo, secondo un atteggiamento non molto lontano da quello dei rotocalchi settimanali di varietà.

Sulla *Rivista Luce* l'Istituto sembra pronto a scommettere, anche da un punto di vista finanziario. Rispetto ai cinegiornali "ordinari", infatti, la "Rivista" costa molto di più: lo stesso Paulucci di Calboli, nella sua relazione a Mussolini sull'esercizio 1934², dando le cifre del conto economico, fa notare che le "Riviste" costano più di ogni altra produzione: a fronte delle 22,51 lire al metro sopportate per la produzione dei «film diversi», i cinegiornali costano 48,85 lire al metro e le "Riviste" ben 96,25 lire al metro. L'investimento è sostanzioso e occorre che si riveli redditizio: invece, dopo l'entusiasmo dei primi numeri, le perplessità cominciano a serpeggiare in seno alla dirigenza dell'Istituto, tanto che non manca chi fa rilevare in Consiglio di Amministrazione che gli alti costi sostenuti non paiono giustificati dai risultati ottenuti.

Eppure, sul piano stilistico, la *Rivista Luce* non manca di freschezza: la propaganda al regime segue vie assai trasversali e indirette, puntando più a realizzare un collage spensieratamente edificante che a dar conto di questo o quell'evento. All'epoca, peraltro, il cinegiornale prodotto dall'Istituto assesta progressivamente il suo stile: indicativo è in particolare, nell'autunno del '34, il passaggio da un commento ancora assai neutro se non freddamente descrittivo, spesso detto da due speaker, uno maschile e uno femminile, che si alternano da un servizio all'altro, al commento pronunciato da un unico speaker, dai toni più accalorati e dalla retorica magniloquente, che negli anni successivi diventerà sempre più un'immagine "di marca" del *Giornale Luce*. Si ha l'impressione che in questa fase il LUCE intenda testare forme diverse di propaganda, e che, in ogni caso, proprio il finire del '34 sia un decisivo momento di passaggio.

I cinque numeri della *Rivista Luce* realizzati, usciti sugli schermi fra l'ottobre 1934 e l'agosto 1935, rivelano un'inusuale sapienza compositiva, oltre che un indubbio fiuto "politico". Nel primo numero – di cui è rimasta soltanto una copia francese (della "Rivista" fu fatto un tentativo di esportazione: del resto il LUCE nel 1933 aveva aperto un'agenzia a Parigi³) – l'intenzione propagandistica è più trasparente: il lungo servizio di apertura confronta, attraverso le differenti preferenze musicali, la vita di ieri e quella di oggi. Il calendario ci riporta al 1914, un passato – osserva il commento – che pur non lontano «sembra sepolto nella polvere dei secoli». Danze e canzoni da Belle époque sono contrapposte a immagini di giovani atletici, alle filastrocche da bambini dell'Italia di ieri si sono sostituiti, nell'Italia fascista, cori ben altrimenti coinvolgenti e una sana educazione alla disciplina e all'inquadramento. E il servizio che chiude questo primo numero, col pretesto di mostrare la fabbricazione dei cartoni animati, offre un esempio di satira politica che di lì a pochi anni sarebbe stato impensabile. Con il titolo *Un idillio a Ginevra*, Hitler e Marianna, simbolo della Francia, amoreggiano sotto un albero da cui spuntano armi d'ogni tipo: amore infido, visto che i due, per di più, di nascosto affilano anch'essi le loro armi. È singolare che il cartone animato sia circolato sia in Francia che in Italia⁴, fatto che rivela da un lato la spavalderia diplomatica che il regime vuole accreditare sul piano internazionale, dall'altro una certa suscettibilità per possibili accordi ai quali l'Italia non partecipasse. Anche nei numeri successivi della "Rivista" non mancano confronti fra l'Italia del passato e quella del fascismo, venati da un tono satirico: nel numero 2, ad esempio, si contrappone l'Italietta del 1905, fatta di cerimonie ingessate, signori in frac e cilindro, barbe solenni, all'Italia fascista, atletica e moderna.

Ciò che conta però non è tanto quest'atteggiamento apertamente propagandistico ma tutto sommato marginale, che di per sé svilirebbe l'interesse di quel breve esperimento che fu la "Rivista"; colpisce, invece, la modernità dell'impostazione, sia dal punto di vista della concezione del prodotto che dal punto di vista del linguaggio. Si tratta di un prodotto di qualità insolita per un "complemento di programma", al quale giova senz'altro la regia di Corrado D'Errico, intellettuale in passato legato ai futuristi, una delle migliori risorse del LUCE dell'epoca. Nella "Rivista" l'esaltazione della vita contemporanea passa per un montaggio rapido e ritmato, inquadrature che rivelano un'attenzione quasi grafica alla composizione, un gusto che diremmo ludico per la sperimentazione: più che l'oggi politico, ad essere promosso da questi servizi è l'oggi mediatico⁵. Il cinema dispiega tutta la sua capacità

audiovisiva di sorprendere il pubblico: è la magia della tecnica che la "Rivista" mostra. La musica, attraverso i virtuosismi di un vibrafonista (*Rivista Luce*, n. 1), rivela delle sonorità quasi insospettite; sequenze di fiori che si dischiudono in un movimento continuo e veloce (n. 1) manifestano la capacità dell'immagine cinematografica di superare la visione quotidiana e di esplorare gli ampi territori della visibilità; un breve servizio sulle vele di Chioggia (n. 2) offre perfino l'occasione – allora assai rara – per presentare un saggio di cinema a colori⁶ realizzato secondo il processo messo a punto da Emilio Roncarolo⁷; e un abbinamento fra immagini astratte e la musica della *Gazza ladra* rossiniana (n. 2) fa pensare alle sperimentazioni dell'avanguardia degli anni venti⁸. Un altro servizio (n. 5) mostra le virtù del doppiaggio, un altro ancora (n. 3) le possibilità di manipolazione dell'immagine (accelerato, sovrimpressioni, inversione di scorrimento della pellicola, scomposizione caleidoscopica, immagini astratte in accompagnamento alla musica ecc.). Altrove (ancora nel n. 3) sono i trucchi del cinema ad essere oggetto di descrizione.

Insomma, in questi zibaldoni il cinema si celebra come la tecnologia della modernità, il mezzo capace di sintetizzare nelle immagini il molteplice volto del progresso, che è un progresso *politico*, capace di lasciarsi alle spalle l'Italia polverosa del prefascismo, un progresso *tecnico*, rivolto alla valorizzazione delle possibilità apparentemente infinite della rappresentazione, e un progresso *sociale*, esemplarmente riassunto dalle immagini della città e delle macchine, che echeggiano le migliori prove del cinema di ricerca degli anni Venti, quello di Ruttmann, Siodmak, Vertov, ma che evocano anche certi passaggi del cinema di fiction di quegli anni, da *Gli uomini, che mascalzoni...* a *Modern Times*, che sarà realizzato di lì a poco.

Un piccolo gruppo di stilemi ricorrenti sembra riassumere lo sguardo, per così dire, eccentrico cui la "Rivista" nell'insieme dà corpo. Si tratta delle forti *plongées* e *contre-plongées* che spesso punteggiano i servizi: ce ne sono, ovviamente, quando si tratta di un servizio sull'aviazione (n. 5), ma ce ne sono anche, meno scontatamente, quando è la città ad essere oggetto del servizio (nn. 2 e 3), una città di cui si esalta la velocità, l'affollamento, il movimento, con un'attenzione non per caso, vista la presenza di D'Errico, di stampo quasi futurista; e ce ne sono anche in certe soluzioni formali, come nell'elegante, anche se un po' retorica, doppia panoramica verticale (a salire e a scendere) che collega e separa l'inquadratura di una statua del tempo passato con un obelisco glorificante Mussolini (n. 2). Il cinema, il progresso, la tecnologia – e naturalmente il fascismo di cui essi sono emanazioni – puntano verso l'alto.

È questa sorta di euforizzazione della rappresentazione il tratto dominante e moderno della *Rivista Luce*, la quale costituisce un esperimento interessante proprio perché è il primo tentativo di svolgere il tema propagandistico in forma mansueta: ciò cui punta la "Rivista" è più il comfort passionale che l'indottrinamento ideologico dello spettatore. Sarà proprio della "Settimana Incom" – a partire dal 1946, nel mutato quadro politico-sociale del dopoguerra⁹ – riprendere e sviluppare (soprattutto sul versante della convivialità, del coinvolgimento mediato dello spettatore) quello stile giornalistico da rotocalco più che da strumento di informazione, al fine di sostenere la stabilizzazione centrista del paese.

Ma ciò che rende ancor più interessante l'intera vicenda della *Rivista Luce* è il fatto che essa fu direttamente voluta da Mussolini. Sull'ispiratore di questa iniziativa Paulucci di Calboli è in verità assai vago in più di un'occasione. Nella già citata relazione sull'esercizio 1934, a proposito della "Rivista", scrive: «L'Istituto, in conformità alle Superiori direttive, ha attuato, in via sperimentale, una nuova iniziativa, la *Rivista Luce*, con obiettivo principale di illustrazione dell'opera rinnovatrice compiuta dal Fascismo in tutti i settori della vita nazionale». Da notare, per inciso, la maiuscola attribuita a "Superiori", che indica una fonte molto alta di quelle direttive. E da notare, anche, l'esplicito riferimento alla finalità propagandistica contenuto nelle parole di Paulucci.

Le cose però non sembrano andare troppo bene: a più d'uno la "Rivista" non piace, forse per quel suo tono eccessivamente svagato e per l'eterogeneità dei servizi che la compongono. In una seduta del consiglio di amministrazione dell'Istituto, tenutasi alla fine di marzo del 1935, cioè quando ormai sono già usciti quattro numeri della "Rivista", Paulucci deve rispondere alle critiche dei consiglieri. «Per quanto riguarda i rilievi sulla *Rivista Luce* – riporta il verbale del CdA – [il presidente] prega i consiglieri di considerare che l'Istituto svolge una iniziativa suggerita dalle superiori gerarchie; d'altra parte, l'esperimento è appena agli inizi, ed è forse prematuro giudicarlo, sia dal punto di vista artistico che da quello finanziario». Dalle parole di Paulucci sembra possibile arguire che egli concordi sostanzialmente con le posizioni di chi – in particolare i consiglieri Bevione e Nicoletti – vorrebbe sopprimere la "Rivista", ma che non possa sbilanciarsi proprio a causa delle indicazioni provenienti dall'alto. Eppure, pochi mesi prima, in occasione della presentazione alla stampa romana della "Rivista", Paulucci si era mostrato talmente convinto dell'efficacia della nuova iniziativa da cercare di farla passare come propria. Un appunto riservato del 15 ottobre 1934¹⁰, destinato a Mussolini, dando conto dell'incontro romano, informa della partecipazione anche del sottosegretario alla Stampa e Propaganda conte Ciano, partecipazione intesa a dare direttive su come i giornali avrebbero dovuto annunciare la nascita della "Rivista". Mentre Paulucci di Calboli tenta di attribuirsi la paternità del nuovo prodotto, proprio Ciano, riferisce l'appunto, svela

la prima stanza



31



ai sorpresi giornalisti la verità, fino ad allora (e poi anche in seguito) tenuta nascosta, e cioè che l'Istituto si dispone a fare questa nuova realizzazione «per idea e suggerimento del Duce». L'appunto è importante perché ci consente di precisare meglio il ruolo e il grado di presenza di Mussolini nelle vicende interne del LUCE, e soprattutto nelle scelte operative che hanno poi un riflesso diretto sul tipo di propaganda che il fascismo tenta di radicare. Nel momento in cui, attraverso l'istituzione della Direzione Generale di Freddi, il regime decide di intervenire nelle questioni del cinema non più soltanto attraverso le misure legislative ma anche favorendo o determinando la nascita di nuove iniziative, Mussolini mostra una volta di più di avere un'acuta intelligenza mediatica, e di intendere in pieno che la funzione dei media nel loro rapporto con il potere politico non è soltanto quella di fornirne una rappresentazione diretta: più sottilmente, la propaganda, nella particolare declinazione offerta dalla *Rivista Luce*, pare fondarsi su una relazione di seduzione, puntare a una relazione di tipo passionale, diremmo oggi, stabilire, infine, un patto fiduciario con il suo destinatario che non passa necessariamente attraverso l'icona del capo.

L'esperimento tuttavia non avrà vita lunga: per quanto la *Rivista Luce* venga sostenuta da una speciale attenzione, volta a procurarle visibilità (il n. 4 è interamente dedicato al quarantesimo anniversario del cinema ed esce proprio nel marzo 1935, in occasione della ricorrenza; il n. 5 viene addirittura presentato nella serata di apertura della Mostra di Venezia del 1935), la "Rivista" non trova mai pienamente una formula convincente che le permetterebbe di decollare definitivamente. Le vie della propaganda devieranno verso altri lidi.

01.

Desidero ringraziare il dottor Edoardo Ceccuti e la dottoressa Patrizia Cacciani dell'Archivio Storico LUCE per la cortesia e l'attenzione con le quali mi hanno facilitato le ricerche.

02.

ACS, SPD, CO (1922-43), b. 1251, f. 509797/2 "Istituto Nazionale LUCE, Attività svolta dall'Istituto nell'esercizio 1934". Programma di lavoro per l'anno 1935 XIII. Relazione del Presidente dell'Istituto Marchese Paulucci di Calboli Barone a S. E. il Cavaliere Benito Mussolini - Capo del Governo, Roma 25 marzo 1935-XIII.

03.

Cfr. Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Enté dello Spettacolo, Roma 2000, p. 93.

04.

Contrariamente a quanto sostiene Laura [ivi, p. 118], il cartone animato fu inserito anche nell'edizione italiana della rivista, come testimonia il trafiletto apparso sul *Corriere della Sera* subito dopo la presentazione alla stampa della nuova iniziativa ("Una felice iniziativa della 'Luce'. Brevi e piacevoli riviste d'attualità", in *Corriere della Sera*, 13 ottobre 1934). Dalla stessa fonte possiamo dedurre, tuttavia, che l'edizione italiana presentata in quell'occasione doveva essere più completa di quella francese pervenutaci. Nell'articolo si cita infatti un servizio dedicato a Ettore Petrolini e ambientato nella sua villa di Castel Gandolfo, servizio assente nell'edizione francese, nella quale il comico romano non compare.

05.

Del resto, la *Rivista* sembra voler riunire tutte le forme dello spettacolo, con servizi dedicati, oltre che al cinema, al teatro, alla danza, alla musica.

06.

La presenza di una parte a colori nel numero 2 della *Rivista* costituisce anche un utile richiamo pubblicitario per il pubblico dell'epoca: l'annuncio uscito su *La Stampa* del 28 novembre 1934 sottolinea «gli interessanti saggi di cinematografia a colori, sistema Roncarolo». Cfr. anche la recensione a firma f. s. [Filippo Sacchi] pubblicata dal *Corriere della Sera* il 5 dicembre 1934. Peraltro, il servizio è oggi mancante nella copia conservata presso l'Archivio LUCE.

07.

Emilio Roncarolo era un tecnico e cineasta attivo fin dai primi anni del secolo, avendo fatto parte della Milano Films di Luca Comerio.

08.

Di una «musica dell'occhio» parla la breve recensione comparsa su *L'Eco del Cinema*, XI, 133, dicembre 1934, p. 12. Sul film "astratto" realizzato da D'Errico e inserito nel numero 2 della *Rivista* cfr. anche S. Celli, "La gazza ladra", film futurista di Corrado D'Errico", in *Cinegrafia*, v, n. 9, 1996, pp. 129-36.

09.

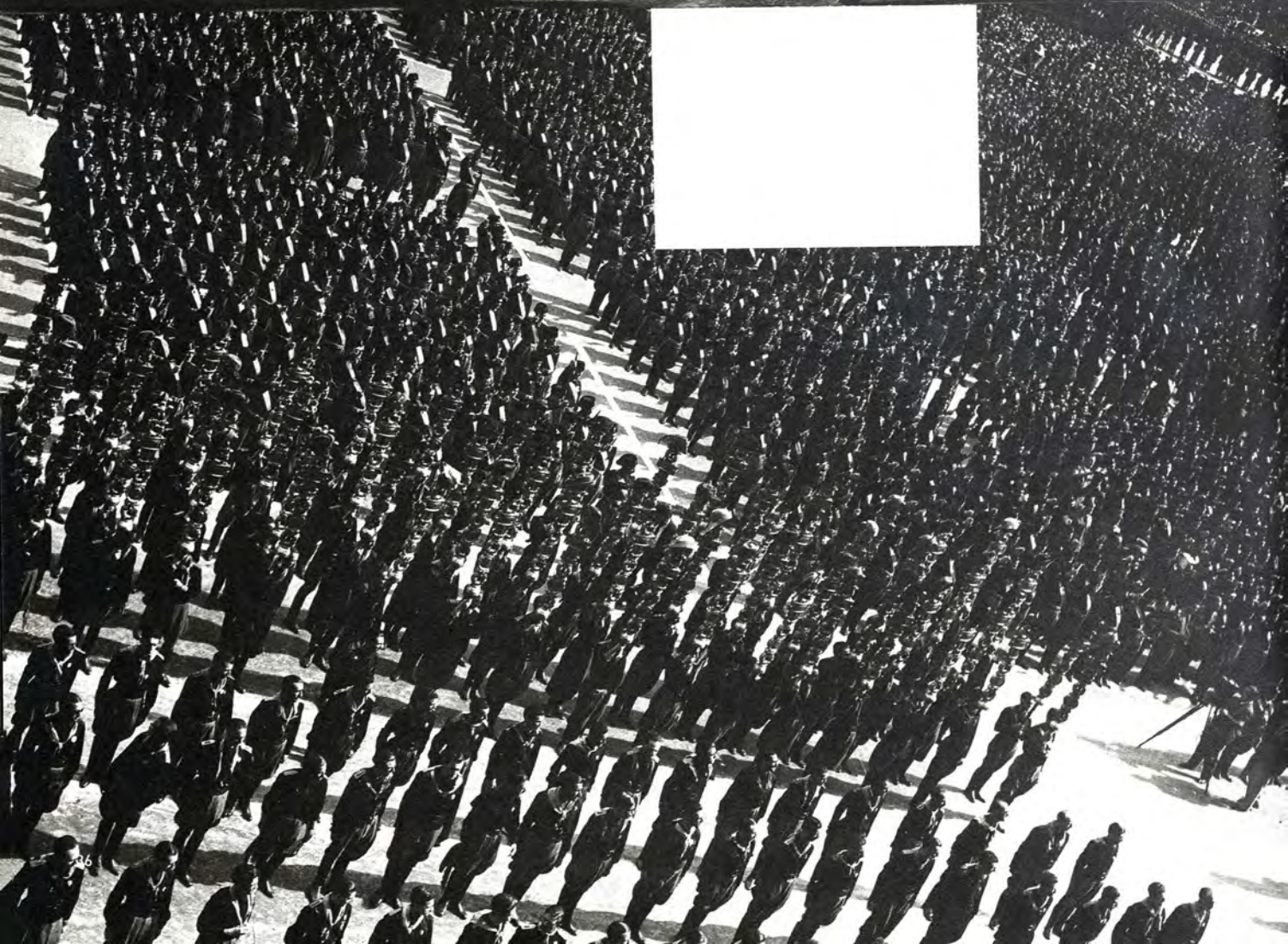
Benché la Società Incom esista già dal 1938 come produttrice di cortometraggi, l'attività propriamente cinegiornalistica comincia solo nel dopoguerra. Sulla "Settimana Incom" cfr. A. Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni Cinquanta*, Lindau, Torino 2001.

10.

ACS, SPD, CR (1922-43), b. 103, f. X/R "Paulucci de' Calboli Barone Marchese Giacomo".

indice iconografico

[29] Si gira una *Rivista Luce* [1934].
[30, 31, 34] *Rivista Luce* n. 3 (1935).
[32, 33] *Rivista Luce* n. 4 (1935).



Mino Argentieri

Sapevamo che le maggiori istituzioni pubbliche, durante il ventennio fascista, avevano stretti rapporti con i GUF (Gruppi Universitari Fascisti). L'ennesima conferma giunge dalle carte che *Bianco e Nero* ha raccolto in questo numero, così come ulteriori elementi di comprensione sono pervenuti, sulla soglia dell'estate, da un volume di Luca La Rovere: *Storia dei Guf* (Bollati Boringhieri, Torino 2003). Merito principale del libro è di avere riordinato la materia, oltrepassando i confini di una letteratura a carattere autobiografico e testimoniale che involontariamente ha causato più di un equivoco. Trattandosi, in genere, di ricordi fondati sul travaglio che ha accompagnato il viaggio di alcuni esponenti di una generazione dal fascismo all'antifascismo, ne è derivata la convinzione che i GUF siano stati i vivai di un dissenso radicale, laddove verifiche organiche, estese e approfondite, pur non intaccando l'attendibilità delle precedenti rivisitazioni, sottolineano l'eccezionalità delle traversie raccontate.

In effetti, il saggio di La Rovere ridisegna profili e itinerari che hanno fatto dei GUF uno strumento per organizzare la gioventù studentesca all'insegna della massima ortodossia politica e ideologica, per influire sul corso delle vicende universitarie (i GUF agivano come filtro di controllo sulla dolenza e sull'allineamento della scuola), per concorrere alla elaborazione di una trama culturale autenticamente fascista e infondere fanatismo e fideismo negli iscritti: si veda l'entusiasmo con cui i ventenni si

sono gettati nelle avventure belliche di Mussolini e nelle campagne razziali. La Rovere ha voluto anche rammentare che attraverso i GUF il regime si prefiggeva di selezionare quadri freschi, i membri di una nuova classe dirigente, da immettere nelle strutture dello Stato, del partito e nell'intero sistema delle comunicazioni (stampa, radio, cinema, teatro ecc.), allo scopo di arginare, neutralizzare e man mano ridurre e sopprimere l'incidenza degli appartenenti a fasce generazionali, che erano emanazione dell'Italia premussoliniana e in quanto tali sospetti di essere influenzati dalle «tare della democrazia liberale».

L'attenzione ai giovani non era separabile dalla tensione a un rigorismo basato sulla fedeltà ai dettami del duce e del Partito Nazionale Fascista, ma al tempo stesso rappresentava, per gli interessati, il veicolo, il tramite, più sicuro e diretto, per approdare a responsabilità amministrative, politiche, manageriali e anche per avere facile accesso ai mass media, che attraversavano una fase di espansione su cui la dittatura posava gli occhi e non solo gli occhi.

Nel suo excursus, La Rovere considera anche i Cineguf, che sono stati una creazione originale, nonostante siano sorti sulle ceneri dei rari cineclub che negli anni venti avevano cercato di diffondere una consapevolezza cinematografica e di valorizzare film in cui prendevano consistenza i segni di un nuovo linguaggio artistico. La vera novità è consistita nella circostanza che le attività di proiezione (film a 16 mm), studio e dibattito erano finanziate principalmente dal PNF, pur avvalendosi di apporti esterni, e che i Cineguf avrebbero contribuito all'affermazione di una leva di autori, tecnici, critici e giornalisti. Un compito, questo, che spettava alla Scuola Nazionale di Cinema, poi trasformata in Centro Sperimentale di Cinematografia, ma non impediva che forze ed energie emergessero e fossero messe alla prova nelle articolazioni periferiche e più capillari della compagine universitaria.

I Littoriali della cultura e dell'arte, oltre a favorire una certa dialettica (a dispetto di tutte le precauzioni e vigilanze dei controllori ideologici, gli incontri godevano di una relativa spregiudicatezza), segnalavano nuove figure a cui sarebbe ricorsa l'industria culturale con i suoi molteplici comparti. Quanto al cinema, La Rovere non si lascia sviare dai luoghi comuni e intuisce che, dietro la rovente politica gufina contro le frivolezze delle commedie dei telefoni bianchi, i retaggi dell'intimismo e del teatro borghese, non era dissimulata l'insoddisfazione per una cinematografia, l'italiana, scarsamente pervasa (così la si riteneva) dallo spirito del fascismo, ancora ignara (questi i capi dell'accusa) di una realtà che il fascismo presumeva di avere iniziato a modificare e a plasmare. Insofferenze e impazienze sarebbero state originate dall'anelito a una più decisa fascistizzazione dei film, a una più marcata sintonia con la "rivoluzione culturale" intrapresa dopo l'ascesa al potere.

Se in questa constatazione c'è molto di inconfutabile, La Rovere commette l'errore di confondere il particolare con il tutto e di semplificare troppo. Intanto, l'adesione dei gufini e dei littori al fascismo meriterebbe di essere misurata a seconda delle varie personalità, delle tesi sostenute e dei prodotti letterari, cinematografici, teatrali, pittorici, saggistici e radiofonici realizzati: un esame che La Rovere omette, annettendo poco rilievo ai contenuti culturali ed estetici, alle differenziazioni interne, a un modo di vivere il fascismo che varia da periodo a periodo e da persona a persona. Basterebbe riflettere su come nelle pubblicazioni dei GUF ci si è atteggiati dinanzi al cinema francese e a quello americano per comporre un quadro niente affatto uniforme. Basterebbe consultare un elenco dei corto e lungometraggi editi dai Cineguf per accorgersi che non vi dominavano i cliché propagandistici, pur non essendo assenti. Basterebbe addentrarsi nelle dispute avvenute, sulla carta e nei Littoriali, per avvedersi di quanto centrale sia stata la questione del rinnovamento linguistico del film nazionale, una necessità ricondotta alle posizioni più avanzate raggiunte, dagli anni venti in poi, in Francia, Germania, Russia, America, finanche nelle piccole cinematografie della Scandinavia e della Mitteleuropa.

È in questa concertazione che, anche nei GUF, si è concretizzata l'esigenza di un più franco richiamo alla realtà nazionale, una formula ambivalente poiché priva di specificazioni che avrebbero sminuito i fautori di un cinema propagandistico e posto in difficoltà chi stava quantomeno maturando un ripensamento del fascismo (non significava ancora rottura, distacco, simulazione di consenso) e non desiderava assolutamente disgiungersi dai più fecondi insegnamenti della cultura straniera.

Non è gradevole spulciare tra i documenti nel tentativo di assegnare nomi e cognomi agli schieramenti delineatisi, ma questi ultimi vi sono stati tra quanti battevano la lingua sul dente di un cinema militante e quanti avevano un ideale di cinema che, trascendendo l'innalzamento dei livelli di professionalità, traesse profitto da un moderno umanesimo, dalle lezioni impartite dall'estero e dal passato, il più recente e il più distante. Nonostante la diversità dello spessore accertabile nelle motivazioni degli uni e degli altri, comune e unificante era l'intenzione di svecchiare le forme ereditate e consolidate, l'aspirazione a un ammodernamento diversamente inteso.

La documentazione antologizzata su *Bianco e Nero* ribadisce che tra l'Istituto LUCE, così come tra il CSC e i GUF, esisteva un collegamento permanente, offrendo il primo organismo una possibilità di impiego e di lavoro e il secondo configurandosi come il

gradino primario di una carriera, un laboratorio dove apprendere le procedure tecniche e mettere a fuoco un'idea di cinema. Nel 1934, a breve distanza dalla nascita della Direzione Generale della Cinematografia, quando vengono battezzati i Littoriali del cinema, a copromuoverli, insieme all'Istituto Internazionale per la Cinematografia, c'è l'Istituto LUCE, che ha sempre svolto funzioni non circoscritte alla divulgazione e alla propaganda audiovisiva. C'era un interesse che spingeva il LUCE a guardare alle nuove reclute cinematografiche per rendere i suoi film informativi e propagandistici agili e accattivanti. Costante è stata la preoccupazione di imprimere al cinegiornale, ingolfato da una pomposa ufficialità, zeppo di riti collettivi, celebrazioni, sfilate, cronache delle opere del regime, un ritmo svelto, un pizzico di ariosità, angolazioni mosse e suggestive; accorgimenti per alleggerire i fervorini, non alterandone la sostanza. Era pertanto logico che ci si attendesse dai giovani registi, operatori e montatori una vivacità espositiva che difettava nei cineasti formati in altre stagioni e che in questi incontrava sordità e resistenze. È quel che traspare dalla nota inviata al presidente del LUCE da Giorgio Ferroni, Pietro Francisci e Arturo Gemmiti. Altre corrispondenze evidenziano, sin da allora, una pratica ancora oggi radicata in Italia. Parliamo dell'inossidabile viatico della raccomandazione, una piaga inestirpabile (sembra) che appesta i nostri costumi, e genera macroscopici fenomeni di incompetenza, nepotismo, clientelismo.

Le aspettative per il cinegiornale concernevano un'innovazione limitata ad alcune modalità di impaginazione e di taglio e timbro, non la fasullaggine di un giornalismo banale e completamente asservito alla propaganda. Era inevitabile quindi che avessero come corrispettivo, negli esecutori, una tranquilla subordinazione, talvolta corretta da un po' di disinvoltura e di perizia in più.

Il discorso, almeno parzialmente, cambia per il settore del documentario, in cui gli imperativi della politicizzazione coesistevano con mire estetiche e conoscitive. Se l'avvento della Incom aveva dischiuso un'alternativa non al cinegiornale ma alla produzione documentaristica, spezzando un monopolio, l'iniziativa privata aveva giovato alla familiarità con uno stile "rotocalchresco", costruito come era sul principio della drammatizzazione dei materiali documentaristici, su tonalità lievi e su svolgimenti scorrevoli.

Il LUCE era stato costretto a correre ai ripari. Aveva alle spalle l'esperienza del film-rivista diretto da Corrado D'Errico, che era stata però precocemente e precipitosamente conclusa per cedere alla crescente militarizzazione degli assunti. Non sorprende, perciò, che le menti più avvedute, all'indomani della cessazione delle ostilità in Etiopia, confidassero in un contributo giovanile che smuovesse le acque in superficie.

È scontato che fosse programmaticamente bandito ogni spunto, sia pure blando, di critica sociale o di allusione, anche vaga, alle ingiustizie di cui pativa un paese che stava avviandosi verso il baratro della Seconda guerra mondiale. D'altro lato, i rampolli del Cineguf – Giorgio Ferroni, Domenico Paolella, Fernando Cerchio, Basilio Franchina, Vittorio Carpignano, Mario Damicelli, Pietro Francisci, Giovanni Paolucci, Carlo Nebiolo, Rinaldo Dal Fabbro, Leone Viola, Piero Portalupi furono assunti, mentre nel novero dei collaboratori saltuari erano entrati Francesco Pasinetti, Luciano Emmer, Edmondo Cancellieri, Remigio Del Grosso, Michele Gandin¹ – non erano punti da inquietudini, incertezze, dubbi. E la dirigenza del Luce non eccelleva per coraggio e autonomia, soggiogata com'era alle supervisioni e alle cure del duce e dei suoi fiduciari, in testa ai quali vi è stato a lungo Paolucci di Calboli.

Alcuni degli animatori dell'Istituto, inoltre, trascorrevano serenamente dalla Incom alla rivale e viceversa. È il caso, fra gli altri, di Giorgio Ferroni, uno degli inventori e dei direttori editoriali della Incom, che recò un ragguardevole impulso alla sezione documentaristica del Luce. Ma Ferroni è anche il simbolo di un rinverdimento che, scaturito dalle file del Cineguf, si è risolto in un aggiornamento formale, in una rivestitura più brillante.

Da un altro ex gufino, Domenico Paolella, è piovuta la proposta di un pamphlettismo politico scoppiettante e assimilabile ai manifesti affissi ai muri e agli articoli più roventi pubblicati sui giornali. Una vena propagandistica effervescente e incisiva che il LUCE non sempre era riuscito a coltivare sotto il peso soverchiante della ripetitività, della prolissità, del trionfalismo e dell'altisonanza.

Ma a questi esempi se ne aggiungono altri, divergenti. Pensiamo a registi come Francesco Pasinetti, Fernando Cerchio, Giovanni Paolucci, Mario Damicelli, Basilio Franchina, Michele Gandin, che nel documentario hanno ravvisato il mezzo più adatto, in quanto libero da ipoteche commerciali, per dedicarsi alla scoperta di un'Italia che la fiction cinematografica disertava e teneva prigioniera dentro schemi narrativi convenzionali. L'origine gufina, il tratto identitario erano ravvisabili nella propensione a riappropriarsi di un paesaggio geografico e umano che contraddiceva il cartolinismo imperante e la retorica dell'Italia fascista e la finta antiretorica di Francesco De Robertis (*Uomini sul fondo*, *Alfa Tau*) e di Mario Baffico (*I trecento della Settimana*).

Altra caratteristica: un gusto dell'immagine che coniugava l'immediatezza della percezione all'eleganza compositiva, sulle tracce di un magistero stilistico che discendeva dalle espressioni più elevate della fotografia moderna e dai modelli del documen-





tario lirico (Flaherty, Ivens, Vertov ecc.). Che in questo segmento si annidassero i semi di una cultura di opposizione è difficilmente dimostrabile, non presentando, autori e documentari, alcuna incompatibilità con gli orientamenti della politica culturale del regime, molto più frastagliata e complessa delle interpretazioni imputabili agli analisti più sbrigativi.

Si è ripetuto sugli schermi quel che è successo nelle riviste dei GUF e, più in generale, nel confronto critico: nessuna infrazione alle regole e al consentito, nessun dirottamento dai solchi che il Minculpop aveva tracciato, nessuna uscita dalla genericità e dai malintesi della tanto strombazzata ricerca delle specificità e qualità nazionali nei film e nei cortometraggi, nessuno strappo che comportasse un intervento repressivo delle autorità. Ciò non toglie che nella coscienza dei singoli potesse germinare la fine delle illusioni e degli inganni, il principio di un rivolgimento su cui hanno influito decisamente la maturazione intellettuale e morale e il peso di una sconfitta senza la quale l'Italia avrebbe avuto un'altra storia.

01.

La completezza dell'elencazione è da attribuirsi alle indagini compiute da Silvio Celli nel contesto di una ricerca sui Littoriali del cinema.

indice iconografico

[35] Roma. Città universitaria. Consegna delle medaglie d'oro ai vincitori dei Littoriali della Cultura, Arte e Sport (novembre 1938).

[36, 37] v Annuale dei Fasci di combattimento giovanili. Premiazione dei Littoriali a Piazza Venezia (8 ottobre 1935).

[38] Copia della lettera di Giorgio Ferroni, Pietro Francisci e Arturo Gemmiti a Paulucci di Calboli (Roma, 14 dicembre 1935), in ASF, GPCB, b. 245, f. "Luce Roma. Pratiche in corso".

[39] Lettera di Ubaldo Magnaghi a Paulucci di Calboli (Lido di Venezia, 31 agosto 1936), in ASF, GPCB, b. 97, carte "Magnaghi Ubaldo".

[40] Copia della lettera di Paulucci di Calboli a Salvatore Gatto, Vice Segretario dei G.U.F. (Roma, 8 marzo 1939), in ASF, GPCB, f. 140 "Franchina Basilio".

C O P I A

Roma - 14 - XII - XIII.

A S.E. IL PRESIDENTE DELL'ISTITUTO NAZIONALE LUCE

On. Presidente,

se troverà riunite le nostre tre firme nell'esposto che Le sottoponiamo è perchè, dopo alcuni mesi di permanenza nell'Istituto che l'E.V. presiede, ci siamo domandati quale è la nostra funzione e quale l'utilità che l'Istituto stesso ritrae dalla nostra opera.

Oggi, dopo mesi di esperienza, riteniamo nostro dovere esporre le nostre considerazioni all'E.V. che, dopo i Littoriali, e dopo aver considerato il principio della nostra opera nel campo della produzione, ebbe la bontà di chiamarci all'Istituto Nazionale LUCE perchè portassimo la nostra energia, la nostra capacità e il nostro entusiasmo al servizio del massimo organo cinematografico fascista.

Riteniamo di non aver potuto finora dare buona prova di noi, perchè la nostra volontà e la nostra attività sono state arrestate dal funzionamento frigido e atrofico di un elemento dell'Istituto, che, forte unicamente di esperienza di lavoro e di astuzia di vita, ha impedito e frenato ogni nostro impulso.

Non vogliamo scendere adesso ai mille e miseri particolari che ci umiliano e ci soffocano nel nostro lavoro, ma vogliamo solo esporre i punti principali che sarebbe nostro desiderio fossero risolti, affinchè sia portata a miglior livello tutta la produzione dell'Istituto. Oggi, all'infuori del rinnovato giornale e di una nuova attività, la Rivista, i due reparti, giornale e documentari, procedono, come ieri, nello stesso sistema. Dobbiamo, per incidenza, far notare come il funzionamento della produzione del giorno-

li sia completamente inaccessibile a ogni nostro desiderio di sapere.

In quanto poi alla produzione dei documentari, perchè non dobbiamo entrare anche noi in quella che è la parte creativa del lavoro, che ci sarebbe, insieme all'orgoglio e all'entusiasmo, anche la responsabilità?

Non può immaginare, Eccellenza, la nostra umiliazione di fronte a coloro che domandano continuamente quale è il contributo che gli elementi selezionati da una gara d'importanza come i Littoriali, di cui anche Ella fu Giudice e che per i risultati da noi conseguiti ci chiamò a Se, abbiano portato all'Ente massimo della nostra cinematografia. Come rispondere a costoro che solo un capo-reparto ci impedisce di agire?

Forti della Sua fiducia, perchè non dovremmo superare l'ostacolo che, timoroso forse del confronto fra senilità e giovinezza ci ha finora messo nell'impossibilità di produrre?

Si distacchi il signor Cavagna dalla produzione, affidandogli le mansioni di Capo reparto positivi negativi che, con personale addestrato e capace, contribuisca a portare a compimento quella parte delicata, ma meccanica, d'ordine, quale è il montaggio e taglio negativo e tutto il lavoro che si riassume nella parola edizione; si affidi a noi la realizzazione del lavoro in tutto il loro complesso, dalle intese con la Direzione della Produzione alla direzione della ripresa, montaggio, sincronizzazione ecc. fino alla consegna della copia campione al reparto negativi. Siamo pronti a garantire fino da questo momento che ci dichiariamo pronti ad assumerci la responsabilità di tale lavorazione, non solo, ma garantiamo altresì che il costo della produzione non sarebbe perciò soggetto ad aumento, dato il minor spreco di negativo e di controtipi, e che la produzione dell'Istituto potrebbe ascendere a un livello tale da aumentare le possibilità commerciali di tutti i lavori eseguiti.

Concludendo, desideriamo svolgere la nostra attività alle dirette dipendenze della Direzione della Produzione onde portare col

nostro entusiastico un effettivo contributo all'opera cui Ella è degnamente preposto.

Con tutta la nostra devozione

F.to Giorgio Ferroni

" Pietro Francisci

" Arturo Gemmiti



ALBERGO
RISTORANTE
"RIVAMARE"
LIDO-VENEZIA
Lungomare Metemacco N. 44
presso
EXCELSIOR PALACE HOTEL

Aut

Carallone,
Vorrei che lei,
cortesemente, volesse ad intervenire
ad una visione privata del mio
film inesso nobilito "Il caso
Valdemar", che tante favorevoli
discussioni oggi ha suscitato in
questa quarta Mostra del cine-
ma. Ho avuto per collaboratore
Gennaro Hoepf.
Mi occupo di cinematografia, e,

dieci anni, ho vinto sei premi
premi, voglio diventare professio-
nista.

So che l'ho, l'cellenza, aiuto
e giovani. Ed è per questo che
oggi, con fiducia, la attenderò
alla vigione.

Saluti Tasciti

Dev.

Rinaldo Maninchi

Rido, Hotel R. Wamare 31/8/1111

Franchina

Roma,

8 MAR 1939 Anno XVII

Al Fascista SALVATORE GATTO

V. Segretario del G.U.F.

Palazzo Littorio

R O M A

In base ai lavori presentati ai Littoriali del "passo ridotto" dal Dr. Basilio Franchina, di cui vi accludo un curriculum vitae, d'accordo col cammerata l'ezzasonna, disposi l'assunzione del Franchina presso questo Istituto.

Mi permetto ora segnalarlo alla vostra particolare benevolenza per il caso che riteneste di chiamarlo a far parte della Commissione per i Littoriali della Critica Cinematografica per l'anno XVII.

Il Dr. Franchina potrebbe essere particolarmente competente nel ramo della Cinematografia didattica cui questo Istituto si appresta, d'accordo col Ministero dell'Educazione Nazionale, a dare un nuovo largo impulso.

[Handwritten mark]

[Handwritten signature]

Franchina

Roma,

8 MAR 1939 Anno XVII

Al Fascista SALVATORE GATTO
V. Segretario del G.U.F.
Palazzo Littorio

R O M A

In base ai lavori presentati ai Littoriali del "passo ridotto" dal Dr. Basilio Franchina, di cui vi accludo un curriculum vitae, d'accordo col cammerata l'ezzasonna, disposti l'assunzione del Franchina presso questo Istituto.

Mi permetto ora segnalarlo alla vostra particolare benevolenza per il caso che riteneste di chiamarlo a far parte della Commissione per i Littoriali della Critica Cinematografica per l'anno XVII.

Il Dr. Franchina potrebbe essere particolarmente competente nel ramo della Cinematografia didattica cui questo Istituto si appresta, d'accordo col Ministero dell'Educazione Nazionale, a dare un nuovo largo impulso.

[Handwritten mark]

[Handwritten signature]

Adriano Aprà

«Disgraziatissime le circostanze dell'elaborazione della sceneggiatura. Inutile riferirle»¹. Così, laconicamente, Blasetti accenna nel 1941 a *Aldèbaran* (1935), film da lui poco amato, che «nacque come un compromesso» e «mancò di una seria costruzione e di una convincente impostazione»². Il compromesso, come ebbe a dichiarare nel 1974, consistette nella forzata rinuncia ai progetti più ambiziosi, e costosi, di *Scipione l'Africano* (poi realizzato con ben diversa impostazione da Gallone) e di *Ettore Fieramosca* (momentaneamente sostituito da *Condottieri* di Luis Trenker), respinti dalla Direzione Generale per la Cinematografia, istituita il 18 settembre 1934 con a capo Luigi Freddi, come «primo gesto di vendetta» nei confronti del responsabile di *Vecchia guardia*³. Freddi parla nelle sue memorie delle forti riserve nei confronti del film di Blasetti⁴, ma non accenna alla successiva «vendetta» di cui si lamenta il regista. I documenti del Fondo Paulucci di Calboli servono invece a chiarire le «disgraziatissime circostanze dell'elaborazione della sceneggiatura».

I titoli di testa del film riportano: «Soggetto di Giuseppe Zucca e Corrado d'Errico; sceneggiatura di Giuseppe Zucca e Alessandro Blasetti», mentre i cartelli di apertura recitano: «La Metro-Goldwyn-Mayer s.a.i. presenta / una produzione di Giulio Manenti / realizzata con la collaborazione della Regia Marina Italiana e con l'assistenza navale del cap. di fregata Franco Garofalo». Molto

è cambiato dunque rispetto al progetto di partenza del "film della marina" sollecitato dal Ministero della Marina al (anzi alla) LUCE dal titolo altisonante *Carene d'acciaio*. Di tale progetto sfuma subito l'ipotesi di collaborazione di Giovacchino Forzano, con cui la LUCE aveva prodotto *Camicia nera*, con esiti assai criticati (di cui resta un'eco nei documenti relativi al progetto marinaro). Per interessamento di Sua Eccellenza il conte Galeazzo Ciano, già responsabile dell'Ufficio stampa della Presidenza del Consiglio dei Ministri e, proprio dal settembre 1934, a capo del neonato Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, da cui dipende la DGC, viene prescelto un soggetto di D'Errico, già collaboratore della LUCE come direttore del cortometraggio *Ritmi di stazione* (1933) e della *Rivista Luce* (5 numeri dal 1934 al 1935). Molto interessante è a questo punto l'intervento del presidente della LUCE Paulucci, così riportato:

Dai viaggi fatti in questi ultimi mesi all'estero, egli [Paulucci] ha potuto rilevare che uno dei lati più deboli della cinematografia italiana è la mancanza di sceneggiatori. Molti si preoccupano del regista; egli riconosce l'importanza di questo elemento, ma è convinto che è soprattutto lo sceneggiatore, colui che scrive non il soggetto, ma tutto il film, scena per scena, quegli che contribuisce per la massima parte alla buona riuscita del film⁵.

Si opta quindi, come riferito nello stesso documento, per una «persona di tutta tranquillità», il che significa, si suppone, di grande professionalità e quindi affidabilità, e cioè il signor Alexander, che è senza dubbio Kurt Alexander, lo sceneggiatore di origine tedesca che ha appena collaborato con Max Ophüls per *La signora di tutti* (1934) e che continuerà a collaborare con lui, mentre in Italia contribuirà alle sceneggiature di *Amore* (1935) di Carlo Ludovico Bragaglia e di *Le scarpe al sole* (1935) di Marco Elter. La scelta sembra assai curiosa dato il film di propaganda a cui si pensa ma, se non altro, Alexander non è italiano.

È invece definito, piuttosto risibilmente, «un regista italiano che vive all'estero» Frank Capra, a cui si pensa per dirigere il film, presumibilmente anche per i precedenti "militari" di *Submarine* (*Femmine del mare*, 1928), *Flight* (*Diavoli volanti*, 1929) e *Dirigible* (*Dirigibile*, 1931), oltre che per il desiderio (non si sa se più ingenuo o più provinciale) di "recuperarlo" al lontano paese d'origine⁶.

Quanto a più autentici registi italiani, sembra di capire che né Forzano né Righelli (che aveva realizzato nel 1932 *L'armata azzurra*), citati peraltro a vario titolo nel carteggio, né Simonelli (che stava realizzando *Aurora sul mare*, 1935), registi quindi di film che potevano essere ritenuti "forti", avessero affidabilità sufficiente per essere presi in considerazione. Si propone invece, non si capisce bene perché (il successo del suo precedente *Frutto acerbo*, 1934, sembra un debole argomento), Carlo Ludovico Bragaglia, il quale – visto l'*exposé* ma non ancora il *treatment* già steso da Alexander, che a sua volta chiede, per stendere il *découpage*, di collaborare col regista che verrà prescelto (curioso l'impiego di termini "esterofili" in un documento ufficiale) – accetta in linea di principio e già ipotizza durata della lavorazione («un periodo di mesi quattro, in essi comprendendosi il lavoro di preparazione e di realizzazione», non quindi, si suppone, quello di postproduzione) e costi («il lavoro in economia potrebbe aggirarsi sul milione [...] comprese le mie competenze che valuto in L. 60.000», molto più cioè della media del periodo)⁷.

Poi, stando ai documenti reperiti, nessuna ulteriore menzione di collaboratori artistici in quello successivo, salvo il riferimento al «Comm.» Franco Garofalo in relazione alla stesura del soggetto⁸, nome che ricorre come già detto nei titoli di testa di *Aldèbaran*, con la corretta qualifica di capitano di fregata, per la sua «assistenza navale», in altre parole come consulente militare. Dopo una pausa di più di due mesi, nel documento successivo del 18 gennaio 1935 si fa menzione, per la regia del film, della proposta del Sottosegretariato prima di Gallone, rapidamente caduta, quindi di Blasetti, il cui *Vecchia guardia* è da pochi giorni uscito sugli schermi e il cui "successo" ha convinto Ciano⁹. Che di successo si tratti è assai discutibile (il film non era ancora stato mostrato a Berlino, dove lo stesso Freddi ne riconoscerà l'esito positivo)¹⁰, e si può ipotizzare che in questo caso l'intervento personale di Ciano abbia contribuito ad aiutare Blasetti che, almeno rispetto a Freddi, si trova in cattive acque dopo un film che non solo ha lasciato perplessi molti per la chiara esposizione delle origini turbolente del fascismo, ma che oltretutto, anche per il suo stile insolito (preneorealistico), ha avuto scarso esito col pubblico. La proposta peraltro non viene bene accolta per «le esagerate pretese del Blasetti» avanzate in una lettera del 15 gennaio in cui risponde all'invito fattogli. Contestualmente, e un po' sbrigativamente visti i precedenti e lo sviluppo del progetto (tanto da far supporre che manchi al carteggio qualche pezzo intermedio), il presidente Paulucci

chiede se il Consiglio non ritenga opportuno pregare la Direzione Generale per la Cinematografia, del Sottosegretariato della Stampa, che controlla oramai l'attività della produzione cinematografica italiana, di decidere nel senso che la realizza-

zione del film venga affidata a qualche buona impresa privata, salvo lasciare eventualmente alla luce la cura di lanciarlo e la fornitura a prezzi minimi di alcuni dei suoi mezzi tecnici¹¹.

Come e perché il progetto del film della Marina *Carene d'acciaio* sia passato alla Manenti non è dato sapere, per il momento. Resta il fatto che, almeno stando ai documenti, il costo previsto sembrava poter essere coperto, grazie anche all'intervento finanziario *in extremis* del Ministero della Marina con un contributo di 100.000 lire e di un premio di produzione del Sottosegretariato che «potrà aggirarsi sulle 200.000 lire», riducendo così sensibilmente le eventuali perdite della LUCE¹². Anche in tal caso non si può che supporre un venir meno dell'interesse della LUCE sia per ragioni finanziarie (troppi rischi comunque), sia per ragioni di opportunità politica (in questo caso un intervento di Freddi, poco incline a far assumere direttamente allo Stato compiti di propaganda attraverso il cinema). Quanto alla Manenti Film, fondata nel 1928 ma attiva solo dal 1933 a cominciare da *Acqua cheta* di Gero Zambuto, essa contava all'attivo film come *Nini Falpalà* (1933) di Palermo, *La cieca di Sorrento* (1934) di Malasomma, *Lorenzino de' Medici* (1935) di Brignone, e forse soprattutto il menzionato *Aurora sul mare* di ambiente marinaro, che tuttavia fu un clamoroso insuccesso (ma uscì alla fine di febbraio, quando forse le trattative per *Carene d'acciaio* erano già avviate). Poteva quindi essere considerata, dati i tempi, una «buona impresa privata». Ci si può comunque chiedere se il relativo diradarsi della sua attività nei tre anni successivi (un film nel 1936, uno nel 1937, entrambi di scarso rilievo, nessuno nel 1938, e poi invece tre film di buona fattura nel 1939) non sia dovuto allo «squalificabile» comportamento della ditta, di cui parla Paulucci, nel momento in cui essa affida la distribuzione del film alla Metro e non, come da accordi precedenti, alla SASP¹³. Cosa resti di *Carene d'acciaio* in *Aldèbaran* è ugualmente rischioso ipotizzare. L'assenza del nome di Kurt Alexander nei titoli di testa fa supporre che nulla del suo *treatment* sia stato utilizzato¹⁴; e l'aggiunta di quello di Zucca al soggetto, oltre che alla sceneggiatura (certamente voluto da Blasetti, con cui aveva collaborato per *Vecchia guardia*, e con cui tornerà a collaborare per i dialoghi di *Un'avventura di Salvator Rosa*, 1939, e *La corona di ferro*, 1941), fa pensare a vistosi cambiamenti anche nell'*exposé* iniziale di D'Errico. D'altra parte, se di film di propaganda, quasi promozionale, doveva trattarsi, c'è da dire che ben poco di tali fini può cogliersi in *Aldèbaran*, il cui stesso titolo, così romantico, sembra ribaltare l'energia bellica di quello iniziale. Blasetti si circonda non solo di Zucca ma, fra gli attori, di altri membri della propria "famiglia" (Cèseri, Coop, Sacripante, Giachetti, nonché Franco Brambilla, il ragazzino di *Vecchia guardia*, in un piccolo ruolo), scopre Evi Maltagliati (con cui però non lavorerà più) e soprattutto Gino Cervi ed Elisa Cegani (che debutta proprio con questo film), cioè attori all'epoca praticamente vergini per il cinema, che quindi non lo condizionano. Ma la "libertà" di Blasetti forse si ferma qui, anche se trovo eccessiva la sua severità nei confronti di questo film "ibrido" che privilegia il dramma intimista all'eroismo della nostra Marina. Rivedendolo, non posso che confermare quanto ne scrissi a suo tempo:

Aldèbaran è un compromesso, per ammissione dello stesso regista, fra dramma intimista e dramma militare. Ma proprio per le sue esitazioni risulta oggi interessante. Aldèbaran è la stella dei marinai, ma anche la stella che fa sognare Evi Maltagliati quando conosce Gino Cervi, durante una festa dove si suona un valzer dal titolo "Aldèbaran". Assisteremo dunque al conflitto fra privato e pubblico, conflitto tutto interno al personaggio maschile, il cui senso del dovere militare viene messo alla prova dalla gelosia che lo tormenta nei confronti della moglie. Se la gelosia è immotivata, non lo è la sua ossessiva preoccupazione per l'affievolirsi della dimensione sentimentale nella vita di coppia, sacrificata nelle brevi pause fra una missione e l'altra. Anche se alla fine la moglie convenzionalmente si piega alle circostanze, dopo aver chiarito l'equivoco, l'incertezza narrativa di Blasetti finisce per tradire la sua scarsa convinzione. Il film lascia sostanzialmente irrisolta l'antitesi dovere/sentimento. Né la vita militare riesce a costituire una valida antitesi alla vita privata. Il corpo militare appare roso nello spirito, è un corpo ferito non un corpo eroico: la malattia del padre di Cervi (malato, per così dire, di eccessivo senso del dovere), l'inutile missione di salvataggio del sommergibile, che recupererà una serie di corpi asfissati esibiti sadicamente con un lungo ed estenuante carrello indietro, sono elementi che danno cupezza al film. Il corpo militare resta per gli altri aspetti sullo sfondo, a far da cornice alle scene comiche affidate alla truppa – Sacripante, Coop, Cèseri, ormai fedeli della "famiglia" blasettiana – e ai balli, dove brillano di vanità gli ufficiali – il ten. Rocchi oggetto della gelosia di Cervi (Giotto Tempestini), il fidanzato della sorella di Cervi – e le donne – Evi Maltagliati, Elisa Cegani, Graziella Betti. A Gianfranco Giachetti e a Egisto Olivieri è affidato il compito di raffigurare la vecchia guardia, la casta militare, priva di perplessità. In primo piano, Gino Cervi traduce in termini che sono già psicoanalitici il conflitto tra senso di colpa e paranoia: il suo è il ruolo del padre castrato. L'affettività preme per mettere in crisi il super-io. Vacilla il piedistallo del padre¹⁵.

01.

Domenico Meccoli (a cura di), "Alessandro Blasetti parla dei suoi film", in *Tempo*, 20 novembre 1941; poi in Alessandro Blasetti, *Scritti sul cinema*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 1982, p. 290.

02.

Ibid.

03.

Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma 1979, vol. I, p. 134 (interviste radiofoniche a Blasetti del 26 gennaio e 2 febbraio 1974).

04.

Luigi Freddi, *Il cinema*, L'Arnica, Roma 1949, vol. I, pp. 156-7 (riedito con tagli come *Il cinema. Il governo dell'immagine*, CSC-Gremese, Roma 1994).

05.

Istituto Nazionale LUCE, Verbale della seduta del Consiglio di amministrazione del 12 settembre 1934-XII, p. 55, in ASF, GPCB, b. 250, f. "Verbalì delle sedute del Consiglio di amministrazione. Anno XII".

06.

Cfr., ad esempio, Gian Gaspare Napolitano, "Messaggio di Frank Capra, italiano", in *Quadrivio*, a. III, n. 10, 6 gennaio 1935. Cfr. anche Vito Zagarrò, *Frank Capra*, La Nuova Italia (Il Castoro Cinema, 112), Firenze 1984, pp. 46-8.

07.

Istituto Nazionale LUCE, Verbale della seduta del Consiglio di amministrazione del 19 ottobre 1934-XII, p. 3, in ASF, GPCB, b. 250, f. "Verbalì delle sedute del Consiglio di amministrazione. Anno XII". Per i costi dei film cfr. Freddi, *Il cinema*, cit., vol. I, p. 260, che per il periodo 1934-35 (31 film) parla di un valore [costo] medio di 580.645 lire.

08.

Istituto Nazionale LUCE, Verbale della seduta del Consiglio di amministrazione del 30 ottobre 1934-XIII, p. 13, in ASF, GPCB, b. 250, f. "Verbalì delle sedute del Consiglio di amministrazione. Anno XIII".

09.

Istituto Nazionale LUCE, Verbale della seduta del Consiglio di amministrazione del 18 gennaio 1935-XIII, p. 25, in ASF, GPCB, b. 250, f. "Verbalì delle sedute del Consiglio di amministrazione. Anno XIII".

10.

Cfr. Freddi, *Il cinema*, cit., vol. I, p. 157; il film, distribuito in Germania col titolo *Mario*, venne presentato allo Zoo Palast

di Berlino il 19 aprile 1937, alla presenza di Hitler.

11.

Istituto Nazionale LUCE, Verbale della seduta del Consiglio di amministrazione del 18 gennaio 1935-XIII, pp. 25-6, in ASF, GPCB, b. 250, f. "Verbalì delle sedute del Consiglio di amministrazione. Anno XIII".

12.

Istituto Nazionale LUCE, Verbale della seduta del Consiglio di amministrazione del 30 ottobre 1934-XIII, p. 12, in ASF, GPCB, b. 250, f. "Verbalì delle sedute del Consiglio di amministrazione. Anno XIII".

13.

Lettera del 4 dicembre 1935 di Giacomo Paulucci di Calboli all'ammiraglio Domenico Cavagnari, sottosegretario di Stato per la Marina, in ASF, GPCB, b. 100.

14.

Forse qualcosa può invece essere passato, visti i rapporti fra i vari personaggi coinvolti, nel progetto (non realizzato) di *Oro nel mare*, un film ispirato alle gesta della nave "Artiglio" su soggetto di D'Errico e per la regia di Bragaglia (cfr. *L'Eco del Cinema*, a. XIII, 138, maggio 1935, p. 8). A meno di non volere spingersi fino a interpretare come "opulsiani" il dialogo e il lungo movimento di macchina che caratterizzano la notevole scena dell'incontro al ballo fra Evi Maltagliati e Gino Cervi: una scena che ha comunque l'originalità di mostrare la donna prendere l'iniziativa nei confronti dell'uomo, a conferma anche del ruolo di "padre castrato" che, come affermo più avanti, Blasetti tende già da ora ad attribuire a Cervi. Da notare che fu proprio subito dopo le riprese di questa scena (girata più volte per via del complesso movimento di macchina) che i teatri 3 e 4 della Cines presero fuoco nella notte del 26 settembre 1935, come ricorda nelle sue memorie il protagonista ("Gino Cervi parla del teatro e del cinema italiani. 2. Quando facevo il palombaro in 'Aldebaran' passai il minuto più brutto della mia vita", in *Oggi*, 23 ottobre 1958, p. 22).

15.

Blasetti regista italiano, in Blasetti, *Scritti sul cinema*, cit., pp. 33-4; e cfr. anche quanto ne dice Vito Zagarrò, "Gli anni Trenta e il conflitto della modernità", *Bianco e Nero*, n. 6, novembre-dicembre 2000, pp. 47-50.

indice iconografico

[41] Estratto dal Verbale del C.d.A. dell'Istituto Nazionale Luce del 12 settembre 1934 (pp. 55-56), in ASF, GPCB, b. 250, f. "Verbalì delle sedute del Consiglio di Amministrazione. Anno XII".

Ing. PARODI - Ricorda che la posizione dell'Istituto era in passato molto dubbia, perchè, contro un passivo molto superiore, si dava un attivo che non esisteva. Oggi, l'Istituto ha un attivo effettivo per un totale di circa 9 milioni, ed egli ha fede che la situazione, potrà mercè l'opera del Marchese Paulucci, migliorare al punto da ritenersi sanata.

IL CONSIGLIO passa all'ordine del giorno:

FILM DELLA MARINA

IL PRESIDENTE ricorda al Consiglio le trattative a suo tempo svolte col Sig. Forzano, che doveva fornire il copione del film. Dietro le insistenze del Ministero della Marina, che desidera veder realizzato al più presto il film, si sono fatte sollecitazioni al Forzano. Purtroppo non hanno avuto alcun esito, onde con il consenso dello stesso Forzano si è deciso di trovare altra soluzione. S.E. Ciano si è personalmente interessato della cosa ed ha interpellato vari scrittori. E' stato scelto, d'accordo col Ministero della Marina, un soggetto intitolato: "Carene d'acciaio" del Sig. D'Errico, ed oggi non resta che provvedere alla realizzazione del film. Il Presidente comunica di essersi molto preoccupato perchè essa risulti, per quanto possibile, perfetta. Dai viaggi fatti in questi ultimi mesi all'estero, egli ha potuto rilevare che uno dei lati più deboli della cinematografia italiana è la mancanza di sceneggiatori. Molti si preoccupano del regista; egli riconosce l'importanza di questo elemento, ma è convinto che è soprattutto lo sceneggiatore, colui che scrive non il soggetto, ma tutto il film, scena per scena, quegli che contribuisce per la massima parte alla buona riuscita del film.

Egli ha pensato perciò, d'accordo anche con S.E. Ciano (è stato, sentito anche il Capo del Governo) di affidare la sceneggiatura del film a persona di tutta tranquillità, ed è stato prescelto il

Sig. Alexander, con il quale è stato pattuito il compenso di L.30.000. La cifra è notevole, ma prega tener presente che quando lo sceneggiatore è abile, si possono risparmiare migliaia di metri di film. Avrebbe desiderato interpretare il Consiglio, prima di procedere alla conclusione del contratto col Sig. Alexander, ma ne è stato impedito dall'impossibilità di riunire il Consiglio stesso negli ultimi due mesi. Anche per il regista, la scelta è stata difficoltosa. Desiderando scegliere un italiano, e non avendo grandi possibilità di scelta fra quelli che vivono in Italia, si è pensato di ricorrere ad un regista italiano che vive all'estero, il Sig. Capra, che gode di molta considerazione. L'Istituto è in attesa della risposta del Capra e se essa sarà affermativa, potrà disporre di due elementi la cui valentia dà le maggiori garanzie di successo.

Egli si è fatto premura di prospettare a S.E. Ciano la situazione finanziaria dell'Istituto che non permetterà di spendere una somma superiore alle 400.000 lire, ed ha avuto assicurazione che si provocherà dal Ministero della Marina un contributo, tanto più che il soggetto scelto non comporta un grande movimento di flotta.

On. CENCELLI - Ricorda il precedente dell'Aeronautica che, in occasione del film "L'Armata azzurra" concesse un contributo.

IL CONSIGLIO prende atto delle comunicazioni del Presidente, approvando, e passa all'Ordine del giorno:

CONTRIBUTO PUBBLICITARIO AL POPOLO D'ITALIA

IL PRESIDENTE comunica al Consiglio che il Popolo d'Italia suole pubblicare ogni anno per la ricorrenza del 28 Ottobre un numero speciale illustrato, che costituisce una rassegna di tutte le attività del Regime. L'Amministrazione del Giornale chiede agli enti, che partecipano alla formazione del numero unico con proprie monografie, il pagamento di un contributo per coprire le spese, dato che la pubblicazione vie-

01.

Landi Ferretti, "Programma de 'Lo Schermo'", in *Lo Schermo*, 1, 1, agosto 1935, pp. 10-1.

02.

Cfr. Luigi Chiarini, *Panoramica cinematografica, in 40° anniversario della cinematografia (1895-1935)*, Roma 1935, pp. 91-2: «Occuparsi di cinematografo in Italia, fino a qualche anno fa, anzi possiamo dire fino a qualche mese fa, perché da tanto il Regime Fascista ha affrontato organicamente il problema, poteva sembrare, per una persona dabbene, trastullo ozioso. [...] Oggi, però, l'atmosfera è completamente mutata. La creazione presso il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda della Direzione Generale per la Cinematografia, significa soprattutto la creazione di condizioni di ambiente indispensabili perché si accosti al cinematografo quel mondo preparato, consapevole e sano che ne è stato finora respinto». Il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda è retto da Galeazzo Ciano dal settembre 1934 fino al giugno 1935, quando, a seguito dell'elevazione del Sottosegretariato a Ministero, Ciano diventa ministro per la Stampa e la Propaganda; nel giugno 1936 egli lascia l'incarico perché nominato ministro degli Esteri. Gli subentra Dino Alfieri, fino ad allora suo sottosegretario. Nel maggio 1937 il Ministero viene ribattezzato Ministero della Cultura Popolare.

03.

Luciano De Feo, "Cinema", in *Cinema*, 1, 1, 10 luglio 1936, p. 5.

04.

Sono significative le parziali modifiche all'impostazione della rivista, che l'editore vede necessarie sin dal terzo fascicolo: «Come V. E. avrà potuto constatare dal fascicolo 3, *Cinema*, senza venir meno ai suoi fini educativi, ha leggermente modificato la sua prima impostazione, concedendo qualche cosa al grande pubblico dal quale non era possibile aspettarsi una entusiastica accoglienza per una rivista che fosse risultata troppo esclusivamente tecnica. Per altro è evidente che una così fatta e costosa rivista non può vivere, né conseguire gli scopi che si propone, se non sulla base di una tiratura di almeno ventimila copie». La lettera di Carlo Hoepli a Paulucci di Calboli del 17 agosto 1936 è conservata presso ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema". Ringrazio Silvio Celli per la generosa cortesia con cui mi ha consentito di disporre di questo e degli altri documenti qui citati.

05.

Lettera del 12 maggio 1936, in ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema".

06.

Cfr. G. Paulucci di Calboli, "La Città del Cinema", in *Cinema*, 1, 1, 10 luglio 1936, p. 14: «Frattanto dobbiamo segnalare, e ad onore ed auspicio della grande iniziativa, il provvido ausilio della Direzione Generale della Cinematografia, che mostra, ancora una volta, di essere all'altezza dei tempi e del suo compito». Nello stesso numero non va trascurato lo scritto di Maurizio Rava, "I popoli africani davanti allo schermo", pp. 9-11. Nei fascicoli del 1936 si possono ricordare – oltre agli interventi di Vittorio Mussolini (n. 6), Luigi Freddi (n. 7), Tullio Cianetti (n. 9) – l'articolo su "Cinema: arma di guerra aerea" (n. 2) e la campagna promozionale per *Scipione l'Africano* (nn. 4, 8, 11, 12).

07.

ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema".

08.

ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema". Sul direttore di "Lo Schermo" cfr. la testimonianza di Aldo Valori, *Il fascista che non amava il regime*, a cura di Valentina Tonelli Valori, Editori Riuniti, Roma 2003, p. 133: «Era questi un piccolissimo, vivacissimo uomo, molto intelligente, discretamente colto e più che discretamente ambizioso, abilissimo nel trattare gli affari, specialmente i propri, del resto buon diavolo, allegro carattere, duttile, accomodante, agli antipodi da tutto ciò che era fanatismo e intransigenza. [...] Era appassionato per lo sport e infatti, ogniqualvolta le vicende della politica lo ricacciavano lontano dalle funzioni di governo, si rifugiava nel calcio e nel ciclismo».

09.

ASF, GPCB, b. 101, carte "De Feo Luciano".

10.

Nello stesso n. 36 del 25 dicembre 1937, p. 452, un altro curioso segnale di collegamento tra riviste molto diverse è il "Concorso 'Rigoletto' per la ricerca di attori nuovi", promosso attraverso le pagine di *Cinema* e *Cinema Illustrazione*.

11.

Cfr. Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, CNC, Roma 1992, p. 103.

12.

ASF, GPCB, b. 101, carte "De Feo Luciano". Le sottolineature, qui riportate in corsivo, sono presenti nella lettera.

13.

Cfr. la lettera del 4 gennaio 1937 di Carlo Hoepli a Luciano De Feo (in ACS, SPD, co 1922-43, b. 1042, f. 509.164 "Hoepli") in cui l'editore propone di presentare la prima copia del volume al duce: «Questa Sua presentazione al Duce del primo semestre di CINEMA è un crisma necessario; specie



Orio Caldiron

Quando nell'agosto 1935 nasce il mensile *Lo Schermo* non ci sono ancora le riviste più importanti del periodo: né *Cinema*, che esce nel luglio 1936, né *Bianco e Nero* che inizia le pubblicazioni nel gennaio 1937. Sin dall'editoriale del primo numero, la nuova testata vanta l'ambizione di inserirsi con una sua inconfondibile fisionomia nel panorama della stampa specializzata, dominato dai frivoli periodici popolari, pieni di ritratti di dive e di divi; dalle seriee rassegne tecniche, altrettanti "mattoni" illeggibili e scostanti; dai bollettini pubblicitari delle case cinematografiche:

Non esiste ancora, né in Italia né all'estero – e si tenta di crearla ora, per la prima volta, sotto l'alto auspiccio e col fervido concorso del Ministero Fascista per la Stampa e la Propaganda – una rivista, dedicata esclusivamente alla cinematografia, che, pur partendo da un aggiornato e completo servizio di informazioni, voglia andare oltre e studiare, nel suo vario atteggiarsi, questo grande fenomeno del tempo nostro, senza cadere nell'accademico e nell'astruso, cioè nell'illeggibile. [...] Avviare la cinematografia ad essere sempre, e sopra tutto arte, elevatrice di spiriti, formatrice di coscienze, in un'atmosfera estetica superiore, è proprio il compito della Direzione Generale che il Duce ha creato allo scopo, inquadrandola nel più nuovo e dina-

*mico dicastero del suo governo: Lo Schermo intende costituire il commentario dell'azione già così vigorosamente intrapresa e, insieme, l'onesta critica di sopravvivenze deficienze e incomprensioni*¹.

Se lo scenario di sfondo è più tendenzioso che attendibile, l'esplicito obiettivo del mensile diretto da Lando Ferretti si riconosce nell'intenzione di fare da cassa di risonanza agli interventi della Direzione Generale per la Cinematografia sorta presso il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda e affidata sin dal settembre 1934 a Luigi Freddi. Solo pochi mesi dopo, la serata dedicata nel marzo 1935 al quarantesimo anniversario della nascita del cinema è una delle prime imprese del nuovo organismo e insieme momento di raccordo in vista delle prossime, importanti iniziative. Nel giugno dello stesso anno, il Sottosegretariato diventa Ministero².

Nell'editoriale del primo numero di *Cinema* del 10 luglio 1936, il direttore Luciano De Feo vede nel cinema lo spettacolo del secolo:

*Spettacolo, tipico di questo nostro secolo intelligente e affannato, in cui attraverso la più rapida e superficiale delle conoscenze – quella visiva – si arriva a toccare in profondità l'anima delle folle, a indirizzarle potentemente verso la comprensione di fenomeni collettivi, individuali, storici e naturali. Il Cinema è un'enorme enciclopedia scritta per immagini mobili; e si può dire che non v'è "voce" di codesta enciclopedia universale, ossia non v'è pellicola che, per sciatta e banale ch'essa sia, non susciti nello spettatore una reazione positiva o negativa; non contribuisca insomma alla sua esperienza psicologica e mentale, alla formazione della sua coscienza, in definitiva alla sua interpretazione del mondo*³.

Il nuovo periodico cinematografico edito da Ulrico Hoepli si rifà al modello di *Sapere*, il quindicinale di divulgazione delle scienze, della tecnica, delle arti applicate che l'editore pubblica con successo dal gennaio 1935. La formula inedita della rivista che «interessa istruisce diverte», alternando fotografie e disegni, notizie di attualità e curiosità scientifiche, voci enciclopediche e concorsi a premi, si è assicurata duecentomila lettori e quindicimila abbonati: perché non tentare altrettanto con il cinema? La nuova rivista si propone, come si legge nell'inserzione pubblicitaria dello stesso primo numero, di mettere «la vastissima massa degli amatori dello schermo a diretto contatto con tutti i segreti, i problemi e le realizzazioni del film». Il programma è ambizioso: «Cinema» è «il primo periodico che appaia nel mondo, interamente dedicato ad una vera divulgazione cinematografica: la scienza, la tecnica, l'estetica, le questioni sociali e legislative, gli indirizzi della produzione, le mille curiosità ignote al grande pubblico che danno uno specialissimo sapore al grandioso e pittoresco ambiente del cinema: tutto ciò verrà trattato nel nuovo periodico col sussidio di una imponente documentazione illustrativa»⁴.

Si sa che l'anno prima Luciano De Feo aveva mutato titolo, veste e impostazione alla *Rivista Internazionale del Cinema Educatore*, fondata nel lontano 1929, trasformandola in *Intercine*, la cui eredità si intreccia con la formula di *Sapere* nei primi numeri di *Cinema*. Ma è meno noto che dopo il fascicolo di *Intercine* del dicembre '35, l'ultimo pubblicato, la speranza di proseguire la rivista non aveva abbandonato l'intraprendente direttore. Anzi. Nel maggio 1936 – quando Mussolini proclama da Palazzo Venezia la fondazione dell'Impero – fervono le intese tra De Feo e Hoepli per rilanciare "Intercine". Il retroscena è rivelato nella lettera in cui l'editore milanese chiede a Giacomo Paulucci di Calboli, presidente dell'Istituto LUCE, di assumere la codirezione della rivista:

*Dopo aver il 7 Maggio concordato col Dott. Defeo [sic] ogni particolare editoriale riguardante la pubblicazione e il lancio del nuovo Intercine volevo doverosamente rendere visita alla S. V. Ill.ma per pregarLa di concedere il Suo appoggio e quello dell'Istituto LUCE all'importante impresa ed efficacemente contribuire alla sua fortuna [...]. Purtroppo, richiamato d'urgenza a Milano dovetti già nel pomeriggio del giorno 8 ritornare a volo a Milano. Affido quindi alla presente la formale preghiera alla S. V. Ill.ma di voler accettare la codirezione del rinnovato Intercine. L'egregio Dott. Defeo Le avrà certamente riferito con quale fervore, con quale devozione e con quale potenza di mezzi tecnici la mia casa editrice intenda servire la buona causa della "settima arte" abbinando questa nuova impresa editoriale a quella di Sapere, che nacque, or'è poco più di un anno col viatico del nostro amato Duce e sotto così felice auspicio ebbe, ha ed avrà grande e duraturo successo*⁵.

Quello che sembra possibile a maggio, va a monte due mesi dopo. *Intercine* diventa *Cinema*. Ma la lettera dell'editore stabilisce un antefatto di rilievo nella definizione della nuova testata, un incontrovertibile contrassegno di continuità, che certo

non vuol dire identità. Sul conto della continuità va messa anche la Società Editrice di Novissima, via Romanello da Forlì 9, Roma, che stampava *Intercine* e stampa ora la nuova rivista.

Sorte a poco meno di un anno di distanza una dall'altra, *Lo Schermo* e *Cinema* sono diverse. Certo, il vistoso allineamento di *Lo Schermo* con la Direzione Generale per la Cinematografia non trova riscontro nelle pagine di *Cinema*, anche se non si può ignorare tutta una serie di segnali inconfondibili, di espliciti pedaggi alla politica cinematografica del regime⁶. Nel 1936 nel frontespizio di *Lo Schermo* appare il nuovo comitato di direzione, composto da Giacomo Paulucci di Calboli, Luigi Freddi, Luciano De Feo e dal direttore Lando Ferretti. Si tratta dello stesso comitato direttivo che sin dal primo numero si trova anche in *Cinema*, con l'opportuna inversione tra Lando Ferretti e il direttore Luciano De Feo. Il comitato unificato continua a sopravvivere, in entrambe le riviste, nei numeri del 1936 per scomparire nel 1937. La lettera di Paulucci di Calboli del 23 luglio 1936 a Freddi illumina anzitutto i rapporti tra il presidente del comitato direttivo unificato delle due riviste e il direttore generale della Cinematografia presso il Ministero per la Stampa e la Propaganda. La constatazione più significativa, sia pure all'interno di una richiesta di sovvenzione, è che attraverso *Cinema* e *Lo Schermo*, il Ministero ha il «vantaggio» di «disporre di due grandi organi veramente seri»⁷.

Se il rapporto tra la Direzione Generale e la rivista di Ferretti è noto, più misterioso può risultare il riferimento a Hoepli che è l'editore di *Cinema*, ma sembra non figurare affatto nella gerenza di *Lo Schermo*, che nel '36 rimanda per gli aspetti amministrativi all'Istituto Editoriale Scientifico, con sede a Milano, via Durini 31. Il mistero è presto svelato se si legge la lettera del 6 giugno 1936 di Carlo Hoepli a Lando Ferretti, una vera e propria bozza di contratto di cessione della testata:

*Le confermo quanto segue: 1. la sezione rateale della Casa editrice libraria Ulrico Hoepli che corre sotto il nome di Istituto Editoriale Scientifico, diretta da mio figlio, Dott. Ulrico Hoepli, acquista il titolo e la piena esclusiva proprietà, a far tempo dal 1° luglio p.v., della rivista mensile Lo Schermo che Ella cede al suddetto acquirente "al netto", cioè senza debiti né impegni di sorta. [...] 6. Avendo preso atto che i due redattori Dott. Usellini e Vecchietti sono funzionari dell'On. Ministero Stampa e propaganda e che quindi nessuna "liquidazione" è loro dovuta [...], il nuovo proprietario si dichiara disposto a valersi ancora della loro opera. [...] 10. S. E. il Ministro G. Paulucci di Calboli nella sua qualità di Presidente del Comitato direttivo unico di Schermo e di Cinema inviterà l'On. Lando Ferretti di partecipare [sic] a tale Comitato [...]*⁸.

La lettera è importante perché rivela la presenza dell'editore milanese implicita nell'Istituto Editoriale Scientifico. Certo, come dice Paulucci di Calboli, Hoepli compie uno «sforzo doppio» sostenendo le due riviste, ma è troppo esposto con *Cinema* per scoprirsi del tutto. La «combinazione con l'Hoepli», avvenuta alla presenza del ministro Ciano e del direttore generale Freddi, ha tutti i crismi dell'ufficialità e conferma un preciso orientamento di politica culturale. Non meno significativo il riferimento al comitato direttivo unico delle due riviste presieduto da Paulucci, che suggella l'accordo con Hoepli e ne è la sua traduzione istituzionale. Anche il riferimento ai redattori di *Lo Schermo*, funzionari del Ministero per la Stampa e la Propaganda, ribadisce i noti rapporti, vantati fin dall'editoriale del primo numero.

La complessa strategia – avviata nel secondo semestre del 1936 attraverso la nota abilità diplomatica di Paulucci di Calboli – crolla come un castello di carte sin dall'inizio del 1937. Non è difficile scorgere dietro l'avvenimento il profilo sornione di Luigi Freddi, che sin dal primo numero del gennaio 1937 figura come direttore di *Bianco e Nero*, la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia di cui Luigi Chiarini è vicedirettore responsabile. Nel momento in cui si trova alla guida dell'organo ufficiale di una delle maggiori istituzioni cinematografiche del regime, il direttore generale non ha più bisogno di fiancheggiatori zelanti e servizievoli come Lando Ferretti, né tanto meno degli indipendenti e recalcitranti come Luciano De Feo. Nel suo narcisismo, lo zar del cinema non teme affatto la concorrenza delle altre riviste che può sempre controllare con il ricatto delle sovvenzioni e degli ordini di servizio, ma il gemellaggio tra *Cinema* e *Lo Schermo*, l'accordo con l'editore Hoepli, la mediazione del comitato direttivo unificato non gli interessano più ora che, sostenuto dallo staff dei suoi fedelissimi, può esercitare da solo il potere politico ed editoriale. Nella lettera di De Feo a Paulucci del 3 aprile 1937 si definisce il nuovo assetto di *Cinema*. Se fino al n. 16 del 25 febbraio 1937 è ancora una pubblicazione di Ulrico Hoepli Editore, dal n. 17 del 10 marzo tutto è cambiato e Hoepli appare soltanto come fondatore. La lettera ripercorre le modalità del cambiamento:

Una radicale, fondamentale trasformazione si è effettuata per Cinema. Tale Rivista a datare dal 1° marzo [come appare anche dal frontespizio] non appartiene alla Casa Hoepli né viene gestita od edita dalla stessa. È stata rilevata dalla "Società

Anonima Editrice Cinema” costituita dall’Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e dall’Anonima Arte per la Stampa Rizzoli & C. Il Consiglio di Amministrazione è costituito da S. E. il Senatore Balbino Giuliano, Presidente quale presidente dell’ICE, dal Gr. Uff. Angelo Rizzoli e dal sottoscritto quale direttore della Rivista⁹.

Non è un caso che la lettera sia scritta su carta intestata dell’Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, presso Villa Medioevale Torlonia in via Lazzaro Spallanzani 1-A, che nella gerenza appare come sede della Società Anonima Editrice Cinema. Nonostante i cambiamenti, nel frontespizio non è mai mancata l’indicazione della «Collaborazione tecnica dell’Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa», a segnalare la continuità che ora torna in primo piano insieme con la «trasformazione» editoriale. Se non fosse per la coincidenza della sede, il riferimento alla Società Anonima Editrice Cinema non spiegherebbe di per sé il ruolo determinante dell’Istituto, né il fatto che la Società è stata costituita dall’Istituto insieme con l’Anonima Arte per la Stampa Rizzoli & C.

Stampata fin dall’inizio a Roma dalla Novissima, la rivista passa ora alla tipografia milanese di Angelo Rizzoli, che non appare mai come editore, ma fin dal numero del 25 dicembre 1937 la inserisce nei periodici del proprio gruppo, per i quali propone l’abbonamento in una suggestiva pagina pubblicitaria¹⁰. *Cinema* è accanto a *Omnibus*, *Bertoldo*, *La Donna*, *Scenario*, *Il Secolo Illustrato*, *Novella*, *Lei*, *Piccola*, *Cinema Illustrazione*, riviste importanti e settimanali popolari che il “Commenda” ammaina nel suo impero di Piazza Carlo Erba, in cui da oltre un decennio sono state installate le moderne apparecchiature per la stampa in rotocalco. La strategia editoriale punta sul recente successo di *Omnibus*, diretto da Leo Longanesi, presentata come «la grande rivelazione giornalistica dell’anno, un raro esempio di vivacità giornalistica, di chiarezza stilistica, di perfezione tipografica», e su *Bertoldo*, il bisettimanale umoristico diretto da Giovanni Mosca e Vittorio Metz, nato come *Cinema* nel luglio del 1936, che si propone di contrastare il passo a *Il Marc’Aurelio* di Vito De Bellis, il giornale umoristico più letto dell’epoca. Lo zoccolo duro che nel giro di qualche anno l’editore milanese si è assicurato è quello delle lettrici, a cui si rivolgono *La Donna*, *Novella*, *Lei*, *Piccola*, destinate a diversi livelli del pubblico borghese e popolare. *Cinema Illustrazione* è invece una rivista di cinema in cui hanno un ruolo particolarmente importante le fotografie, i cineracconti dei nuovi film, le vicende private dei divi e le curiosità del mondo del cinema. L’attenzione prevalente è rivolta al cinema hollywoodiano, ma non mancano incursioni in quello italiano né brevi interventi di riflessione critica. Conclusa la sua stagione migliore – quando l’inventiva di Cesare Zavattini, Ettore M. Margadonna, Giuseppe Marotta le assicurava la capacità di arricchirsi continuamente di rubriche e corrispondenze in un gioco pirotecnico di trovate brillanti e di fantasiosi pseudonimi – attraversa un periodo di crisi, destinato ad aggravarsi in modo irreversibile con la gestione di Luciana Peverelli. *Cinema* è certamente tutt’altra cosa e, nonostante la corrispondenza con i lettori, i concorsi permanenti, i ritratti dei divi, è una rivista per tanti versi non paragonabile a *Cinema Illustrazione*, ma non è da escludere che la sua entrata nella scuderia milanese sia da attribuirsi almeno in parte all’incipiente declino della consorella. Se le ragioni di Rizzoli sono chiarissime, le motivazioni di De Feo richiedono un supplemento d’indagine, che può cominciare dalla stessa lettera del 3 aprile 1937 indirizzata a Paulucci di Calboli nella sua qualità di presidente dell’ENIC. Nel novembre 1935 l’Istituto LUCE aveva costituito l’ENIC, l’Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, che si assicura l’organizzazione di noleggio, il magazzino film e l’esercizio delle sale della Cines – Società Anonima Italiana Stabilimenti Cinematografici, l’ex regno di Stefano Pittaluga. L’ENIC, presieduto come il LUCE da Paulucci di Calboli, conosce una rapida ascesa¹¹. La strategia promossa nel ’36 non riesce a scavalcare l’anno nel momento in cui il maggior potere di Paulucci avrebbe potuto contribuire al potenziamento di *Lo Schermo* e di *Cinema*, rafforzando il gemellaggio delle due testate. Non solo questo non avviene, ma avviene il contrario. «La rivista più diffusa e [...] più importante della cinematografia italiana», lamenta De Feo, non annovera l’ENIC tra i propri inserzionisti. Una nuova lettera del 14 luglio 1937 che De Feo invia a Paulucci – questa volta indicato come presidente del LUCE, quasi a sottolineare l’intercambiabilità della doppia carica – riguarda il mancato rinnovo di cinquanta abbonamenti a *Cinema* che l’ENIC-LUCE era solito sottoscrivere. Non siamo al conto della serva, ma a un problema di principio che il direttore di *Cinema* affronta con la sua caratteristica foga:

Gli abbonamenti alla rivista mi interessano [...] più per un fatto morale che per una ragione materiale. Cinema va avanti con le sue forze, senza aiuto diretto o indiretto di anima viva, basa la sua esistenza sul consenso affettuoso del pubblico, ogni giorno crescente. [...] La mia richiesta insistente aveva, dunque, basi soltanto morali. Tu comprenderai come non possa né debba farne oggetto di transazione o di baratto. Io sono e sarò felicissimo di parlare di istituzioni Italianissime, io sarò felicissimo di parlare dei films scientifici “LUCE” (non posso certo dimenticare o amare di meno la creatura alla quale ho dato alcuni

anni della mia vita) ma non posso concepire che questo stia a rappresentare la contropartita di non so che cosa. Posso affermare con fierezza che non una parola sola del testo di Cinema [...] in 25 numeri abbia rappresentato il frutto di accordi di pubblicità o di altro. [...] Non Ti preoccupare, quindi, degli abbonamenti. [...] Così anche per la pubblicità ENIC. Detesto le pressioni [...], considero la réclame una integrazione che deve essere contenuta [...], penso principalmente che si tratti di una pubblicità redditizia moralmente e praticamente per chi la fa¹².

Non mancano segnali anche nei mesi immediatamente precedenti, dall'auspicato ma mai avvenuto intervento del *Giornale Luce* a favore di *Cinema*, che raccoglie i suoi primi dodici fascicoli in volume e conta di servirsene per promuovere la rivista, alla cancellazione fin dall'inizio dell'anno del comitato unificato delle due pubblicazioni¹³. Ma è difficile ricostruire il retroscena degli avvenimenti se non si tiene conto della progressiva debolezza della posizione di De Feo. L'Italia esce dalla Società delle Nazioni soltanto nel dicembre 1937, ma la campagna d'Etiopia accentua la situazione di conflitto con l'organismo di cui dal '29 al '34 la *Rivista Internazionale del Cinema Educatore* è stata l'espressione. Il riferimento alla Società delle Nazioni non appare mai nella breve vita di *Intercine* e tanto meno in *Cinema*, ma il fardello di un passato recente poco ortodosso è un'arma in mano agli avversari di De Feo. O dovremmo dire all'avversario? Se c'è una testa di turco contro cui Luigi Freddi nelle sue memorie spara a zero, questa è Luciano De Feo¹⁴. Lo zar del cinema vede da sempre in lui il pericoloso concorrente in grado di insediare i suoi rapporti con il capo del fascismo attraverso il cavallo di Troia dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa la cui sede è nella *dépendance* di Villa Torlonia, a due passi dall'abitazione privata di Mussolini. Se il direttore di "Cinema" sente il terreno mancargli sotto i piedi, la mossa di tirare fuori dal cappello una nuova e autonoma società editrice, coinvolgendo un grande editore di periodici come Rizzoli, è decisamente spiazzante. Gli consente di rimanere alla guida della sua rivista per quasi due anni. Ma non poteva essere la soluzione definitiva, anche perché i cattivi rapporti tra i due nemici si aggravano dopo l'avventura americana di Vittorio Mussolini, avviata con la complicità di De Feo, nonostante gli allarmanti promemoria del direttore generale. Nel frattempo, mentre *Lo Schermo*, dopo la breve esperienza con Hoepli, torna sui suoi passi senza cambiamenti e ristrutturazioni, De Feo – chiamato a dirigere l'Istituto Nazionale per le Relazioni con l'Estero, reincarnazione rivista e corretta dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa – lascia la direzione di *Cinema*. Nel n. 56 del 25 ottobre 1938 fa le consegne a Vittorio Mussolini. Il suo indirizzo di saluto è insieme un passaggio del testimone e un'investitura¹⁵. La scelta è una mossa geniale nella partita a scacchi tra De Feo e Freddi. Preoccupato, come in un film di Frankenstein, di salvare la propria creatura più che di assicurare un futuro al creatore, prima di andarsene, il direttore di *Cinema* trova il capitano ideale a cui affidare la nave che sta per abbandonare. Chi potrà permettersi di attaccare il figlio del capo? Nonostante il polverone di avvertimenti e di ultimatum, anche Freddi dovrà desistere e allinearsi. La sede della direzione e della redazione – abbandonata per sempre Villa Torlonia – da questo momento in poi è in piazza della Pilotta a Roma, mentre l'amministrazione è a Milano, presso Rizzoli, dove resterà fino al settembre 1939. Nel momento in cui il rapporto con l'editore milanese è finalmente esplicito, la rivista torna invece ad essere stampata a Roma dalla Novissima. Solo poche settimane prima, nel n. 41 del 10 marzo 1938, il quindicinale è diventato l'Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, mentre la collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa viene sostituita con quella dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero. I due referenti rimarranno fino alla fine. Il primo assicura al fondatore della rivista la soddisfazione puramente virtuale di essere presente con la sua nuova sigla, mentre il secondo sancisce il rapporto organico e irreversibile con il regime, stabilendo lo scenario all'interno del quale avverranno i profondi cambiamenti interni, ora palesi ora cifrati, degli anni successivi.

01.

Lando Ferretti, "Programma de 'Lo Schermo'", in *Lo Schermo*, I, 1, agosto 1935, pp. 10-1.

02.

Cfr. Luigi Chiarini, *Panoramica cinematografica, in 40° anniversario della cinematografia (1895-1935)*, Roma 1935, pp. 91-2: «Occuparsi di cinematografo in Italia, fino a qualche anno fa, anzi possiamo dire fino a qualche mese fa, perché da tanto il Regime Fascista ha affrontato organicamente il problema, poteva sembrare, per una persona dabbene, trastullo ozioso. [...] Oggi, però, l'atmosfera è completamente mutata. La creazione presso il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda della Direzione Generale per la Cinematografia, significa soprattutto la creazione di condizioni di ambiente indispensabili perché si accosti al cinematografo quel mondo preparato, consapevole e sano che ne è stato finora respinto». Il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda è retto da Galeazzo Ciano dal settembre 1934 fino al giugno 1935, quando, a seguito dell'elevazione del Sottosegretariato a Ministero, Ciano diventa ministro per la Stampa e la Propaganda; nel giugno 1936 egli lascia l'incarico perché nominato ministro degli Esteri. Gli subentra Dino Alfieri, fino ad allora suo sottosegretario. Nel maggio 1937 il Ministero viene ribattezzato Ministero della Cultura Popolare.

03.

Luciano De Feo, "Cinema", in *Cinema*, I, 1, 10 luglio 1936, p. 5.

04.

Sono significative le parziali modifiche all'impostazione della rivista, che l'editore vede necessarie sin dal terzo fascicolo: «Come V. E. avrà potuto constatare dal fascicolo 3, *Cinema*, senza venir meno ai suoi fini educativi, ha leggermente modificato la sua prima impostazione, concedendo qualche cosa al grande pubblico dal quale non era possibile aspettarsi una entusiastica accoglienza per una rivista che fosse risultata troppo esclusivamente tecnica. Per altro è evidente che una così fatta e costosa rivista non può vivere, né conseguire gli scopi che si propone, se non sulla base di una tiratura di almeno ventimila copie». La lettera di Carlo Hoepli a Paulucci di Calboli del 17 agosto 1936 è conservata presso ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema". Ringrazio Silvio Celli per la generosa cortesia con cui mi ha consentito di disporre di questo e degli altri documenti qui citati.

05.

Lettera del 12 maggio 1936, in ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema".

06.

Cfr. G. Paulucci di Calboli, "La Città del Cinema", in *Cinema*, I, 1, 10 luglio 1936, p. 14: «Frattanto dobbiamo segnalare, e ad onore ed auspicio della grande iniziativa, il provvido ausilio della Direzione Generale della Cinematografia, che mostra, ancora una volta, di essere all'altezza dei tempi e del suo compito». Nello stesso numero non va trascurato lo scritto di Maurizio Rava, "I popoli africani davanti allo schermo", pp. 9-11. Nei fascicoli del 1936 si possono ricordare - oltre agli interventi di Vittorio Mussolini (n. 6), Luigi Freddi (n. 7), Tullio Cianetti (n. 9) - l'articolo su "Cinema: arma di guerra aerea" (n. 2) e la campagna promozionale per *Scipione l'Africano* (nn. 4, 8, 11, 12).

07.

ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema".

08.

ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema". Sul direttore di "Lo Schermo" cfr. la testimonianza di Aldo Valori, *Il fascista che non amava il regime*, a cura di Valentina Tonelli Valori, Editori Riuniti, Roma 2003, p. 133: «Era questi un piccolissimo, vivacissimo uomo, molto intelligente, discretamente colto e più che discretamente ambizioso, abilissimo nel trattare gli affari, specialmente i propri, del resto buon diavolo, allegro carattere, duttile, accomodante, agli antipodi da tutto ciò che era fanatismo e intransigenza. [...] Era appassionato per lo sport e infatti, ogniqualvolta le vicende della politica lo ricacciavano lontano dalle funzioni di governo, si rifugiava nel calcio e nel ciclismo».

09.

ASF, GPCB, b. 101, carte "De Feo Luciano".

10.

Nello stesso n. 36 del 25 dicembre 1937, p. 452, un altro curioso segnale di collegamento tra riviste molto diverse è il "Concorso 'Rigoletto' per la ricerca di attori nuovi", promosso attraverso le pagine di *Cinema* e *Cinema Illustrazione*.

11.

Cfr. Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, CNC, Roma 1992, p. 103.

12.

ASF, GPCB, b. 101, carte "De Feo Luciano". Le sottolineature, qui riportate in corsivo, sono presenti nella lettera.

13.

Cfr. la lettera del 4 gennaio 1937 di Carlo Hoepli a Luciano De Feo (in ACS, SPD, CO 1922-43, b. 1042, f. 509.164 "Hoepli") in cui l'editore propone di presentare la prima copia del volume al duce: «Questa Sua presentazione al Duce del primo semestre di CINEMA è un crisma necessario; specie

dopo che è mancato e che mancherà l'appoggio del LUCE che promise e non mantenne quei pochi metri di film da progettare in tutte le sale... Words, words, nothing but words! Dobbiamo fare assegnamento solo su noi stessi e su un potente cenno di benevolenza in alto loco. A questa benevolenza abbiamo diritto perché molto abbiamo amato e sacrificato». Sulla scomparsa dalla gerenza delle due pubblicazioni del comitato direttivo unificato, cfr. la lettera di Paulucci di Calboli a De Feo del 12 gennaio 1937: «La cessazione del Comitato direttivo delle due riviste, che io stesso ho proposto, è la naturale soluzione delle vicende che hanno condotto alla nuova sistemazione dei periodici ed è superfluo dirti che i vincoli sostanziali restano più vivi di prima» (ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema").

14.

Cfr. Luigi Freddi, *Il cinema*, L'Arnica, Roma 1949, vol. I, pp. 297-322.

15.

Luciano De Feo, "Vittorio Mussolini alla direzione di 'Cinema'", in *Cinema*, III, 56, 25 ottobre 1938, p. 243: «Iniziando, or sono circa tre anni, la pubblicazione di "Cinema" non avrei potuto sperare che un giorno il mio successore nella direzione della Rivista sarebbe stato Vittorio Mussolini. "Cinema" è un atto di fede e di volontà;

apparve tra la diffidenza generale (si pensava che una rivista di cultura e tecnica cinematografica non sarebbe stata vitale), si è lentamente affermata conquistando un suo pubblico, avendo una precisa voce nella complessa vita cinematografica italiana».

indice iconografico

[42] Il presidente dell'Istituto LUCE Filippo Cremonesi e, in piedi, il direttore generale Luciano De Feo [24 ottobre 1927].

[43] Conferenza di Lando Ferretti su sport e cultura [19 gennaio 1929].

[44] Lettera di Carlo Hoepli a Paulucci di Calboli (Milano, 12 maggio 1936), in ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema".

[45] Copia della lettera di Paulucci di Calboli a Luigi Freddi (Roma, 23 luglio 1936), in ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema".

[46] Lettera di Luciano De Feo a Paulucci di Calboli (Roma, 10 gennaio 1937), in ASF, GPCB, b. 260, f. "Schermo e Cinema".

[47] Lettera di Luciano De Feo a Paulucci di Calboli (Roma, 3 aprile 1937), in ASF, GPCB, b. 101, carte "De Feo Luciano".

[48] Lettera di Luciano De Feo a Paulucci di Calboli (Roma, 14 luglio 1937), in ASF, GPCB, b. 101, carte "De Feo Luciano".



Milano, 12 Maggio 1936-XIV

Ill.mo Signor

Matrrese GIACOMO PAULUCCI de CALBOLI

R O M AVia Niccolò Porpora 1

Dopo aver il 7 Maggio concordato col Dott. Defeo ogni particolare editoriale riguardante la pubblicazione e il lancio del nuovo "Intercine" volevo doverosamente rendere visita alla S.V. Illma per pregarla di concedere il Suo appoggio e quello dell'Istituto LUCE all'importante impresa ed efficacemente contribuire alla sua fortuna accettandone la codirezione.

Purtroppo, richiamato d'urgenza a Milano dovetti già nel pomeriggio del giorno 8 ritornare a volo a Milano.

Affido quindi alla presente la formale preghiera alla S.V. Illma di voler accettare la codirezione del rinnovato INTERCINE.

L'egregio Dott. Defeo Le avrà certamente riferito con quale fervore, con quale devozione e con quale potenza di mezzi tecnici la mia casa editrice intenda servire la buona causa della "settima arte" abbinando questa nuova impresa editoriale a quella di SAPERE, che nacque, or'è poco più di un anno col viatico del nostro amato Duce e sotto così felice auspicio ebbe ^{la sua} grande e duraturo successo.

Confido nella benevola accettazione della S.V. Illma e mi confermo con anticipati ringraziamenti

Suo obbl.mo

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA
ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

DIREZIONE: VILLA MEDIOEVALE TORLONIA
VIA LAZZARO SPALLANZANI, 1-A. ROMA / TEL. 23.306 - 254.246

ROMA. 23 Luglio 1936-XIV°

156

IL PRESIDENTE

Carissimo Freddi,

richiamo la Tua benevola ed affettuosa
attenzione sul tema "sovvenzione del Ministero Stampa e
Propaganda" alla Rivista Schermo.

Tu ricorderai bene come, nel momento della combinazione
con l'Hoepli e nel colloquio avuto alla presenza di S.E.
Ciano, in realtà una garanzia la si fosse data al Comm.
Hoepli sulla logica continuazione del contributo che il
Ministero ha dato sino allo scorso mese di giugno alla
Rivista Schermo.

Sarebbe veramente penoso che una tale situazione dovesse
modificarsi anche in misura minima: tanto più dato lo sforzo
doppio che l'Hoepli compie ed il vantaggio del Ministero
di disporre di due grandi organi ~~veramente~~ veramente seri.

Ti sarò proprio grato se vorrai parlarmene subito a S.E. il
Ministro per regolarizzare la questione, se già non lo fosse
stata.

Molto caramente

Gr. Uff. Luigi Freddi
Direttore Generale della Cinematografia
Ministero della Stampa e Propaganda
R O M A

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

DIREZIONE: VILLA MEDIOEVALE TORLONIA

VIA LAZZARO SPALLANZANI, 1-A. ROMA / TEL. 82-398 - 864-245

Hoepli

ROMA, 10 Gennaio 1937-XV°

84
S.E. il Marchese G. Paulucci di Calboli Barone
Presidente dell'Istituto Nazionale "LUCE"
R O M A

Illustre Marchese,

nel momento nel quale sta per uscire il 1° numero di Cinema del 1937 mi consenta di scriverLe la presente, che risponde ai sentimenti non solo miei ma di tutti i miei redattori e collaboratori.

La situazione che si era determinata in occasione delle direttive comunicate dall'Editore Hoepli in merito alla Rivista "Lo Schermo", la ha condotta - consenziente il Gr.Uff.Freddi - a proporre a S.E. il Ministro della Stampa e la Propaganda la cessazione del Comitato Direttivo delle due Riviste.

Tale Sua proposta é stata, dolorosamente per me, accolta, anche perché diveniva necessaria in seguito alla sistemazione che in quel particolare momento si voleva dare allo "Schermo".

La decisione mi ha profondamente colpito in quanto che - sia pure e sob nella veste ufficiale - interrompe rapporti intimi e preziosi di cooperazione e di collaborazione con Lei e con il Gr.Uff.Freddi.

Non posso in questo momento che esprimere un fervido, sincero augurio: che i vincoli sostanziali restino quelli di prima e che, in un avvenire prossimo, sia possibile riallacciare anche nella forma esteriore quella collaborazione che ritengo necessaria.

Mi creda intanto, con i più vivi ringraziamenti per l'ausilio concesso= ci, il Suo

aff. mo
Ulrico Hoepli

48
ROMA 3 Aprile 1937-XV°

VILLA MEDIOVALE TORLONIA
VIA LAZZARO SPALLANZANI
TELEFONO: 864-245 - 82-300

1193

S.E. il Marchese G. Paulucci di Calboli Barone
Presidente dell'ENIC
ROMA

=====

Caro Paulucci,

ho ricevuta e letta con estrema attenzione la
Tua del 2 ma penso che un profondo equivoco esista.

Infatti la lettera stessa - per il suo contenuto - può ri-
guardare Hoepli, non l'Istituto e la Rivista "Cinema".

Infatti - anche e specialmente in seguito a tutta la situa-
zione che ebbe a determinarsi nel dicembre e nel gennaio
per lo "Schermo" ed altri motivi - una radicale, fundamenta-
le trasformazione si è effettuata per "Cinema".

Tale Rivista a datare dal 1° Marzo (come appare anche dal
frontespizio) non appartiene alla Casa Hoepli né viene ge-
stita od edita dalla stessa. E' stata rilevata dalla "Socie-
tà Anonima Editrice Cinema" costituita dall'Istituto Inter-
nazionale per la Cinematografia Educativa e dall'Anonima
Arte per la Stampa Rizzoli & C.

Il Consiglio di amministrazione è costituito da S.E. il Se-
natore Balbino Giuliano, Presidente quale Presidente dell'ICE,
dal Gr. Uff. Angelo Rizzoli e dal sottoscritto quale diretto-
re della Rivista.

Era quindi unicamente, esclusivamente per l'interesse dell'ICI
e quindi della Rivista che io mi ero sforzato di chiarire
in forma definitiva una situazione antipatica esistente e da
tutti rilevata: che, cioè, la rivista più diffusa e - permetti
che lo dica - più importante della cinematografia Italiana
rivelasse una "assenza" dell'ENIC che poteva essere ed è
interpretata in mille modi, non veri ma giustificati perché
il grande pubblico non può conoscere quel che è accaduto.

Ho voluto subito chiarire la cosa e con affetto credimi sem-
pre

Luigi
Amendola a Roma

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA
 SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE "CINEMA",
 ULRICO HOEPLI FONDATORE
 DIREZIONE: VILLA MEDIOEVALE TORLONIA
 VIA LAZZARO SPALLANZANI, 1-A, ROMA - TEL. 82.398 - 861.245

ROMA, 14 Luglio 1937-XV^o

S.E. il Marchese G. Paulucci di Calboli Barone
 Presidente della "LUCE"
 R O M A
 =====

Caro Paulucci,

stamane il buon Vinci, nell'informarmi settimanalmente della diffusione di "Cinema" mi comunica che il rinnovo dei famosi 50 abbonamenti Enic-Luce è stato sospeso in attesa dell'attuazione di alcuni accordi.

Permetti alla mia franca amicizia una parola: gli abbonamenti alla rivista mi interessano (specie per i nominativi che Tu mi avevi dati) più per un fatto morale che per una ragione materiale. Cinema va avanti con le sue forze, senza aiuto diretto o indiretto di anima viva, basa la sua esistenza sul consenso affettuoso del pubblico, ogni giorno crescente. Gli abbonati (24 fascicoli in un anno, porto compreso, busta compresa) si è no pagano oggi il costo effettivo con gli aumenti che si sono avuti nella carta, nel silolo, in genere.

La mia richiesta insistente aveva, dunque, basi soltanto morali. Tu comprenderai come non possa né debba farne oggetto di transazione o di baratto.

Io sono e sarò felicissimo di parlare di istituzioni Italianissime, io sarò felicissimo di parlare dei films scientifici "LUCE" (non posso certo dimenticare o amare di meno la creatura alla quale ho dato alcuni anni della mia vita) ma non posso concepire che questo stia a rappresentare la contropartita di non so che cosa.

Posso affermare con fierezza che non una parola sola del testo di Cinema (non parlo della pubblicità, che è quel che è) in 25 numeri abbia rappresentato il frutto di accordi di pubblicità o di altro. Riterrei offensivo che ciò fosse proprio nei confronti di un amico e di Istituzioni, ripeto, Italianissime!

Non Ti preoccupare, quindi, degli abbonamenti. Se Ti interessano rinnovali, in caso diverso lasciali pur cadere senza tema di farmi cosa men che grata.

Così anche per la pubblicità ENIC. Detesto le pressioni (Tu stesso mi rimproveravi giorni or sono di astenermene al 100%), considero la réclame una integrazione che deve essere contenuta (Fontana può dimostrare che per il numero 26 ho rifiutato di inserire pagine 3 paganti al 100% per

non sottrarre una pagina sola di testo ai miei lettori al di là di quel limite che è normale e tollerabile), penso principalmente che si tratti di una pubblicità redditizia moralmente e praticamente per chi la fa.

Sgombrato così il terreno la collaborazione sarà più facile, agevole, chiara, ispirata solo a quelle finalità che ci guidano ogni giorno. Non Ti sembra?

Con vivo affetto

Luigi Einaudi
Luigi Einaudi

L'ICE e la politica estera del fascismo*

Christel Taillibert

La storia dell'ICE (Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa) offre una perfetta dimostrazione dell'ambiguità e, nello stesso tempo, anche della sottigliezza della politica estera del governo di Benito Mussolini. Progettato come complemento dell'Istituto LUCE, l'ICE è emblema della volontà del capo del governo italiano di utilizzare la cinematografia educativa come una tribuna diplomatica, come un certificato di buona condotta impugnato di fronte alla SDN allo scopo di tranquillizzare le democrazie occidentali ancora scosse dalle carneficine della Prima guerra mondiale, e che si dimostravano turbate dalle basi nazionaliste del programma politico fascista.

I documenti ritrovati all'Archivio di Stato di Forlì sono in particolar modo eloquenti circa la delicata posizione occupata dall'ICE, in virtù del proprio statuto di organismo sottomesso all'autorità della SDN ma, nel contempo, voluto e finanziato dallo Stato italiano. Ci proponiamo, dunque, di cogliere ciò che questi documenti rivelano sul modo in cui l'Istituto ha gestito tale duplice statuto, il tutto con particolare riguardo alle relazioni che esso intrattenne con il LUCE.

Una nascita dolorosa

Il progetto dell'ICE trova la propria origine nelle discussioni della Conferenza europea del cinema scolastico di Basilea, nell'aprile del 1927, la quale si concluse con una vera e propria glorificazione dell'Istituto LUCE, indicato come modello per tutte le nazioni del mondo. Tali elogi segnalavano, in quel momento, un rovesciamento dei rapporti di forza internazionali in materia di cinematografia educativa: le delegazioni francese e tedesca si videro brutalmente soppiantate dall'ultima arrivata, l'Italia. Il governo italiano si rese rapidamente conto dell'enorme prestigio nazionale che gli veniva conferito da questo ruolo di leader illuminato e decise di dare seguito a un progetto già da qualche anno dibattuto nei congressi internazionali, e volto a creare, nel quadro della SDN, un ufficio internazionale interamente dedicato alla cinematografia educativa.

L'Istituto LUCE partecipò pienamente alla creazione di questo organismo destinato a consolidare, al proprio fianco, la superiorità italiana in materia di cinema educativo; del resto, il suo presidente Filippo Cremonesi parteciperà alla stesura del regolamento, mentre Luciano De Feo, creatore e, all'epoca, direttore generale del LUCE, sarà nominato direttore del nuovo organismo internazionale.

Il 6 settembre 1927, la proposta ufficiale del governo italiano per la creazione dell'ICE fu sottoposta all'approvazione dell'Assemblea della SDN. La terminologia guerresca adottata da Paulucci di Calboli nel riferire sullo svolgimento dei negoziati testimonia l'intensità dello scontro di interessi che tale proposta incontrò. Egli parlava, difatti, di «un'aspra battaglia», terminata con un'autentica «vittoria riportata dalla bella iniziativa genialmente voluta da V. E.», e rievocava chiaramente gli intrighi attuati per raggiungere i propri fini: «Ho fatto quanto era in me possibile, valendomi di conoscenze, amicizie, di un'opera assidua di persuasione pur di secondare lo sforzo ufficiale dei nostri delegati».

La Francia occupava una posizione di primo piano all'interno del fronte che si era attivato per tentare di demolire il progetto italiano; infatti, i portavoce francesi della cinematografia educativa nutrivano la vigorosa speranza di veder sorgere tale istituto entro i propri confini, forti dell'opera condotta sino a quel momento dall'ICI (Institut International de Coopération Intellectuelle) nel succitato settore. Il direttore di quest'ultimo, Julien Luchaire, prese in maniera particolarmente traumatica l'iniziativa italiana, chiamando in causa persino «la dignità»² della Francia, dal momento che il proprio paese aveva presentato, due mesi prima, un'analoga proposta la cui discussione era stata rimandata ad un non meglio specificato futuro. Questo scacco spiega, peraltro, il fatto che la delegazione italiana scelse di presentare il progetto all'improvviso e di accelerare al massimo la procedura, in modo tale da cogliere di sorpresa le obiezioni che, prevedibilmente, non sarebbero mancate. Strategia vincente, dal momento che l'affare si concluse con una vittoria «strappata nella sottocommissione prima, nella seconda Commissione dopo e, infine, nell'Assemblea»³.

Comunicare per spegnere le braci del conflitto

Archiviato il turbamento ginevrino, l'ICE fu inaugurato in pompa magna il 5 novembre 1928 nella Villa Falconieri di Frascati⁴. Il clima di tensione internazionale all'interno del quale l'ICE era nato preconizzava la vastità dei compiti che i suoi dirigenti avrebbero dovuto assolvere: si trattava di pacificare i rapporti con i paesi che non vedevano di buon occhio la presenza di tale organismo a Roma e nello stesso tempo si trattava di assicurare il regime fascista sui vantaggi dell'attività dell'ICE per l'immagine dell'Italia all'estero. La perfetta e costante riuscita di questo lavoro di equilibrio puro fu innanzitutto l'opera di un solo uomo. Luciano De Feo, direttore dell'ICE: pur non sembrando un fascista convinto, e anzi venendo addirittura sospettato di nutrire una reale avversione nei confronti del regime⁵, De Feo dette prova di fedeltà al duce, assicurandolo costantemente sui vantaggi del proprio lavoro per il bene della patria: «Posso garantire a V. E.» – scriveva a Benito Mussolini nel 1931 – che nulla sarà trascurato perché l'Istituto, oggi conosciuto e apprezzato in tutto il mondo, possa svolgere un'opera sempre più grande, degna della Patria che ci comanda di affermare in ogni istante, ovunque e contro tutti, la sua volontà di non essere seconda a nessuno»⁶. Si tratta, senza alcun dubbio, di un comportamento opportunistico, ma che ha permesso a De Feo di sviluppare un'attività straripante, multiforme, portatrice di ideali spesso molto differenti da quelli che il regime esaltava.

Questo lavoro di conciliazione internazionale prese la forma di una vasta opera di comunicazione. Migliaia di lettere che spiegavano gli obiettivi dell'organismo vennero inviate, in tutto il mondo, alle istituzioni competenti. Seguì, dal luglio 1929, la pubblicazione mensile in cinque lingue della "Rivista Internazionale del Cinema Educatore", che rendeva noti le attività promosse dall'ICE e i risultati raggiunti, garantendone in tal modo una diffusione internazionale.



Il Congresso del 1934, una vittoria e il suo rovescio

Una vera e propria apoteosi comunicativa fu conseguita con l'organizzazione a Roma, dal 19 al 25 aprile 1934, di un "Congresso Internazionale del Cinema di Educazione e Insegnamento". Questo incontro, destinato a compendiare l'insieme delle ricerche mondiali sviluppate nel settore, fu anche concepito e vissuto come il miglior risultato dell'ICE in materia di propaganda fascista. «Ho ferma speranza che si riesca in una manifestazione degna dell'Italia Fascista»⁷, scriveva De Feo a Paulucci di Calboli il 4 marzo 1934, in una corrispondenza nella quale il direttore dell'ICE definiva con precisione l'insieme delle misure da prendere affinché il Congresso costituisse un polo d'irradiazione dei meriti della politica fascista. De Feo, desideroso di valersi del Congresso per offrire una «conseguente conoscenza dello sforzo che la "LUCE" compie» e dunque «dare sempre maggiore forza internazionale alla "LUCE" e al Governo che la "LUCE" ha creato»⁸, invitava Paulucci di Calboli alla massima collaborazione. Egli lo esortava a garantire la presenza del LUCE all'interno delle differenti commissioni del Congresso, ma anche ad organizzare, per i capi di ciascuna delegazione straniera, una visita all'interno del proprio Istituto e una serata durante la quale sarebbe stata proiettata una selezione di film prodotti da LUCE. La divulgazione delle attività di questo Istituto doveva infine essere completata dalla pubblicazione di un fascicolo che ripercorresse la storia del LUCE e la sua organizzazione⁹.

Le richieste di De Feo riguardavano anche le molteplici manifestazioni di prestigio che l'ICE intendeva organizzare, a margine dell'evento, per i 419 congressisti presenti a Roma. De Feo proponeva, ad esempio, di organizzare una gran serata alla Basilica di Massenzio nel corso della quale sarebbero stati proiettati film didattici italiani e stranieri; i film italiani avrebbero dovuto essere selezionati «mettendo dentro qualche cosa di viva propaganda Fascista»¹⁰.

Tra gli aspetti più significativi della riconversione del Congresso a fini propagandistici, si può menzionare la visita guidata alla "Mostra della rivoluzione fascista", organizzata per celebrare la presa del potere da parte del regime fascista. Venne anche pianificata una gita estremamente significativa a Littoria e a Sabaudia, due nuove città sorte dal prosciugamento dell'Agro Pontino, limpidi prodotti dell'opera di "bonifica integrale" cara al governo.

Se da un lato l'ICE si prese cura dell'accoglienza dei congressisti, dall'altro si assicurò nello stesso tempo la risonanza internazionale dei lavori attraverso la pubblicazione di due enormi volumi contenenti duecento relazioni redatte da esperti di tutto il mondo¹¹. La quantità delle relazioni inviate da alcuni paesi era emblematica espressione della competizione internazionale sempre attiva – e che la manifestazione aveva ancora una volta rivelato – in materia di cinematografia educativa.

La Francia, una ferita ancora aperta

Nell'ambito dei paesi coinvolti in questa lotta per il prestigio, i rappresentanti francesi – ancora scottati dalle delusioni del 1928 – si collocavano al centro dei dibattiti. Durante lo svolgimento del Congresso di Roma, nella rivista *Le Cinéopse* si leggeva:

*On nous permet de relever que chaque pays maintenant revendique d'être au premier rang pour le film instructif, [...] Nous osons penser que la France devrait bien entrer en ligne de compte, par droit de priorité d'abord et ensuite par ses nombreuses institutions d'enseignement et d'éducation par l'image. Souhaitons que cela soit démontré sans peine au Congrès de Rome*¹².

Se De Feo ammirava sinceramente numerose personalità francesi distinte nel campo della cinematografia educativa, sapeva anche che, nei rapporti con questo paese, la diplomazia era d'obbligo. La posta in gioco di tale cordialità oltrepassava ampiamente le semplici questioni di prestigio nazionale per sconfinare sul terreno economico. Infatti, poco dopo il Congresso di Roma, De Feo invitò Paulucci di Calboli a contattare alcune personalità francesi con lo scopo di approfittare dell'entusiasmo prodotto dalle primaverili giornate romane per instaurare legami commerciali¹³; egli gli suggerì, inoltre, di stabilire accordi in vista di scambi di film documentari con Charles Delac, presidente della *Chambre Française de l'Industrie Cinématographique*, con Germaine Dulac, che veniva presentata come «una donna di eccezionale intelligenza, capo scuola del film avvenirista»¹⁴, con André Debrie, industriale e membro della *Chambre Syndicale Française de la Cinématographie* e con Bernard Natan, industriale presso la Pathé-Cinéma.

La premura con la quale De Feo sollecitava il connazionale ad assicurarsi l'amicizia di tali personalità risulta chiara se inserita all'interno dei negoziati allora in corso in vista dell'unificazione internazionale dei formati ridotti. Questa decisione avrebbe dovuto porre un termine definitivo alla guerra economica che impegnava Charles Pathé in Francia e George Eastman negli Stati

Uniti, i quali vantavano rispettivamente la supremazia del 17,5 mm e del 16 mm. L'ICE, chiamata a prendere in mano la risoluzione della spinosa questione per esplicito volere dei partecipanti al Congresso del 1934, convocò per il 28 maggio dello stesso anno a Baden-Baden una riunione dei rappresentanti dei cinque principali paesi produttori di film. L'ICE decise, a questo punto, di privilegiare lo schieramento americano a scapito dei profitti dell'economia francese: «È interesse nostro che le delegazioni Inglese, Tedesca, Americana ed Italiana siano presenti armatissime e concordi già su di un piano preciso [...], scriveva De Feo a Paulucci di Calboli il 5 maggio 1934, «[...] i Francesi dovranno venire per forza ad una intesa di fronte ad un blocco serrato»¹⁵. Si comprende dunque meglio l'imbarazzo che De Feo avvertiva di fronte ai suoi collaboratori francesi alla vigilia dell'incontro di Baden-Baden, e la delicatezza che raccomandava a Paulucci di Calboli nel gestire gli accordi economici con questo paese, garanzia delle buone intenzioni italiane al di là delle prese di posizione nei dibattiti in corso¹⁶.

Il quarantesimo anniversario del cinema: una celebrazione diplomatica

Al di là delle questioni economiche, le relazioni dell'ICE con i propri collaboratori stranieri erano fortemente influenzate anche da fattori di pura politica estera. Ancora una volta il caso della Francia si rivela emblematico a questo proposito, in particolare in relazione alla cerimonia organizzata a Roma il 22 marzo 1935 allo scopo di celebrare il quarantesimo anniversario dell'invenzione del cinematografo da parte dei fratelli Lumière.

A distanza di neppure un anno dalle trattative burrascose e dolorose di Baden-Baden, l'ICE fu invitata a partecipare anche a questa manifestazione, prendendo apertamente le parti, questa volta, per la Francia in un altro conflitto che la opponeva agli Stati Uniti: la paternità dell'invenzione del cinema. I francesi consideravano i fratelli Lumière padri incontestabili del "cinematografo", mentre gli americani mettevano in evidenza il ruolo giocato da Edison e dal suo "kinetoscopio".

Sin dalla sua nascita, l'ICE aveva avuto riguardo di esprimere, in svariate occasioni, la propria ammirazione per l'ingegnere americano, pubblicando nelle colonne della "RICE" varie tesi sulla storia dell'invenzione del cinema. Nel 1935, tuttavia, l'ICE compie un'inversione di rotta e sceglie di prendere posizione a favore di Louis Lumière. Da allora in poi, De Feo non esitò più a definire lo scienziato francese, che peraltro era stato sin dall'origine nominato membro onorario dell'organismo romano¹⁷, come l'unico "padre" del cinema, in un saggio che egli dedicò proprio quell'anno alla storia del cinema delle origini¹⁸.

La celebrazione a Roma di questo quarantesimo anniversario si inseriva all'interno delle strategie politiche promosse dall'Italia nei confronti della Francia all'inizio del 1935. Se il clima generale tra i due paesi evidenziava, fino a pochi mesi prima, una schietta inimicizia (principalmente a causa del rifiuto dell'Italia di rispondere alla richiesta d'estradizione verso la Francia degli ustascia croati responsabili dell'assassinio a Marsiglia del re jugoslavo Alessandro e del ministro francese Louis Barthou), la preparazione dell'invasione dell'Etiopia, e quindi la ricerca della neutralità delle grandi potenze coloniali, impegnò il governo italiano a tentare un riavvicinamento diplomatico con la Francia. Tutto ciò fu reso possibile dalla nomina, alla guida del Ministero degli Affari Esteri francese, di Pierre Laval, che si mostrò subito molto favorevole ad un'intesa con Benito Mussolini. I due uomini s'incontrarono a Roma, il 6 gennaio 1935, e il duce uscì da quest'incontro convinto di avere ottenuto dalla Francia "mani libere" in Etiopia.

Due mesi dopo, Benito Mussolini decise di suggellare questa rinnovata amicizia franco-italiana affidando al Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda e alla Federazione dei GUF l'organizzazione di una manifestazione in onore di Louis Lumière. Paulucci di Calboli venne allora contattato da Luigi Freddi, direttore generale della Cinematografia, affinché, da un lato, assicurasse le riprese cinematografiche dell'evento¹⁹ e, dall'altro, partecipasse attivamente alla sua organizzazione. Il punto culminante di questa celebrazione fu una serata di gala organizzata al "Supercinema" Barberini, durante la quale Louis Lumière venne acclamato da più di tremila persone. L'esecuzione da parte di un'orchestra degli inni nazionali dei due paesi saldò, per il tempo di una serata, la nuova amicizia italo-francese.

Anche l'ICE fu invitato a prendere parte alla manifestazione. De Feo organizzò alla Casina Valadier un ricevimento in onore dello scienziato francese e si incaricò della pubblicazione di un'opera di 127 pagine²⁰, nella quale alcune personalità italiane e francesi tracciavano un panorama della storia del cinema, insistendo molto sull'attenzione che il governo fascista aveva sempre rivolto alla settima arte e sulla riconoscenza che esso manifestava nei confronti dello scienziato francese. Questa persistente deferenza sembrò recare i suoi frutti, dal momento che in questo stesso volume compare una foto di Louis Lumière recante la seguente dedica: «A son excellence Benito Mussolini, avec l'expression de ma profonde admiration».

Cumulo di mandati e affondamento nella politica nazionalista

L'episodio del quarantesimo anniversario della cinematografia rappresentò per l'ICE l'inizio di una nuova fase della propria storia. Se fino ad allora l'ICE aveva sviluppato le proprie attività in quasi totale indipendenza dal governo, da questo momento in poi quest'ultimo sembrava volerlo maggiormente coinvolgere nel sistema cinematografico nazionale in piena espansione. Un evento sintomatico di questa tendenza fu la nomina provvisoria, nel settembre del 1935, di Paulucci di Calboli, presidente in carica del LUCE, come presidente del CdA dell'ICE, in seguito alla morte di Alfredo Rocco²¹. Paulucci di Calboli venne informato di questa decisione da una lettera, datata 6 novembre 1935, che gli venne direttamente recapitata all'ICE: le funzioni proprie della presidenza gli erano già state, infatti, affidate da tempo, dal momento che la morte di Alfredo Rocco era sopraggiunta dopo un lungo periodo di malattia. Anche se egli svolgeva in modo ufficioso quest'incarico già da qualche mese, la nomina ufficiale fu fondamentale sul piano simbolico dal momento che rappresentava un riavvicinamento epocale tra due istituzioni che, sino ad allora non avevano di fatto intrattenuto alcun rapporto e che, soprattutto, erano di natura totalmente opposta, essendo l'una direttamente legata alla SDN e l'altra al governo fascista italiano. Questa duplice matrice ideologicamente incompatibile, incarnata da un uomo, del resto, fortemente ancorato alla storia del fascismo italiano, non mancò di preoccupare i rappresentanti della SDN. A questo problema politico si accompagnava un dilemma di natura economica, dal momento che questa nuova funzione conferiva a Paulucci di Calboli un potere decisionale nel quadro della "Convenzione per facilitare la circolazione internazionale dei film di carattere educativo": adottata nell'ottobre 1933, essa permetteva di esonerare dai diritti di dogana le opere di riconosciuto interesse educativo e la responsabilità dell'attribuzione di questa etichetta distintiva era affidata all'ICE. Paulucci di Calboli venne, dunque, accusato di essere giudice e parte in questo affare e di favorire economicamente l'esportazione di film prodotti dal LUCE.

Per giustificare questa scelta, il Servizio Istituti Internazionali del Ministero degli Affari Esteri italiano tirò in ballo l'esperienza acquisita da Paulucci di Calboli in materia di cinematografia educativa e tentò di dimostrare che i poteri del presidente dell'ICE erano di fatto estremamente ridotti²². Queste argomentazioni non furono sufficienti a nascondere il vicolo cieco nel quale si trovava l'ICE, mentre l'Italia, totalmente presa dalla campagna d'Etiopia, non si premurava più di fare bella figura agli occhi della SDN. Nonostante il senatore e professore Balbino Giuliano sostituisse da ultimo, alla fine del 1937, Paulucci di Calboli alla presidenza dell'ICE, le contraddizioni dell'organismo romano non resistettero ai desideri di espansione colonialista di Benito Mussolini. Quando, l'11 dicembre 1937, quest'ultimo annunciò il ritiro del proprio paese dalla SDN, i rappresentanti dell'ICE non poterono far altro che testimoniare la loro solidarietà con il loro capo di governo rinunciando ad ogni carica amministrativa nell'istituzione dipendente dall'organizzazione ginevrina. In seguito alle dimissioni dei suoi dirigenti e della quasi totalità dei suoi funzionari, l'ICE chiuderà definitivamente i battenti alla fine del 1937.

* Traduzione di Ivelise Perniola

01.

Lettera di Paulucci di Calboli a Benito Mussolini, 20 settembre 1927, in ASF, GPCB, b. 145, f. "Marchese Paulucci".

02.

Ibid.

03.

Ibid.

04.

Il governo italiano mise a disposizione dell'ICE due edifici: Villa Falconieri a Frascati e il villino medievale situato nei giardini di Villa Torlonia, residenza principale di Mussolini.

05.

Un rapporto non firmato, datato 26 settembre 1928, dichiara a

proposito di De Feo: «Quando il De Feo era alla LUCE, per quante pressioni gli fossero fatte e per quante assicurazioni egli desse ripetutamente mai aveva accolto personale fascista, non nascondendo neppure – quando credeva di essere al sicuro – la sua antipatia e avversione per qualunque elemento fascista gli proponessero e dichiarando che è ormai tempo di finirla con questi manganellisti inutili e dannosi», in ACS, SPD, CR, b. 103, f. X/R "Paulucci de' Calboli Barone Marchese Giacomo".

06.

Lettera di De Feo a Benito Mussolini, 5 novembre 1931, in ACS, PCM 1931-1933, f. 5.1 prot. n. 6893.

07.

Lettera di De Feo a Paulucci di Calboli, 4 marzo 1934, in ASF, GPCB, b. 75, f. 55: "De Feo Luciano".

08.

Ibid.

09.

Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale Luce, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1934, pp. 62.

10.

Lettera di De Feo a Paulucci di Calboli, 4 marzo 1934, cit.

11.

Cinema ed insegnamento. Pubblicazione dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa. Roma - Via Lazzaro Spallanzani, 1 A, "L'Universale" Tipografia poliglotta, Roma 1934, p. 438; *Cinema ed educazione*, Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, Roma 1934, p. 295.

12.

«Ci permettiamo di notare che, in questo momento, ogni nazione rivendica per sé un posto di primo piano in materia di cinema didattico. [...] Noi osiamo pensare che la Francia dovrebbe essere presa principalmente in considerazione, prima di tutto per diritto di priorità e poi per le sue numerose istituzioni di insegnamento e di educazione all'immagine. Ci auguriamo, dunque, che ciò venga senza fatica dimostrato al Congresso di Roma» [Jean de Vimbelles, "Chronique du cinéma éducateur", in *Le Cinéopse*, avril 1934, p. 113].

13.

Lettera di De Feo a Paulucci di Calboli, 5 maggio 1934, in ASF, GPCB, b. 75, f. 55 "De Feo Luciano".

14.

Ibid.

15.

Ibid.

16.

L'incontro di Baden-Baden si concluse con la firma di un accordo di massima che riconosceva il 16 mm come formato sub-standard, decisione ratificata da un comitato di esperti riunitosi a Stresa nel giugno del 1934.

17.

Lumière fu nominato membro del CdA dell'ICE nel marzo 1929, e poi membro onorario a vita dello stesso organo nel maggio 1933.

18.

«Nessun dubbio, infatti, che il cinematografo, tal quale

esiste, è dovuto alla genialità dei Lumière» [Luciano De Feo, *Luigi Lumière e il mulino di immagini*, in *Quarantesimo anniversario della cinematografia (1895-1935)*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935, p. 19].

19.

Cinegiornale sonoro n. 648, 27 marzo 1935.

20.

Quarantesimo anniversario della cinematografia (1895-1935), cit.

21.

Il regolamento statutario relativo alla nomina del presidente del CdA prevedeva per questo incarico il membro italiano della CICI.

22.

Lettera di Guido Rocco a Paulucci di Calboli, 3 aprile 1936, in ASF, GPCB, b. 97, carte "Rocco Guido".

indice iconografico

[49] Louis Lumière e Luciano De Feo [26 marzo 1929].

[50] Louis Lumière visita Villa Falconieri (sede dell'ICE) a Frascati. Di spalle, Giacomo Paulucci di Calboli [26 marzo 1929].

[51] Al centro, Louis Lumière e Paulucci di Calboli. In secondo piano, sulla destra, Luciano De Feo [26 marzo 1929].

[52] Louis Lumière alla Casina Valadier [20 marzo 1935]. Alla sua destra Luigi Freddi e Luciano De Feo, alla sua sinistra Galeazzo Ciano.

[53] Louis Lumière nella sede operativa dell'ICE (villino medievale all'interno del parco di Villa Torlonia), con una delegazione di studenti universitari francesi [20 marzo 1935].

[54] Lettera di Paulucci di Calboli a Benito Mussolini (Ginevra, 20 settembre 1927), in ASF, GPCB, b. 145, f. "Marchese Paulucci".

[55] Lettera di Luigi Freddi a Paulucci di Calboli (Roma, 12 marzo 1935), in ASF, GPCB, b. 80, f. 156 "Freddi Luigi".

[56] Lettera di Jean-Daniel de Montenach, Segretario della CICI, a Paulucci di Calboli (Ginevra, 6 novembre 1935), in ASF, GPCB, b. 245, f. [senza nessuna indicazione].

[57] Copia della lettera di Paulucci di Calboli a Guido Rocco (Roma, 3 aprile 1936), in ASF, GPCB, b. 97, carte "Rocco Guido".

SOCIÉTÉ DES NATIONS.

LEAGUE OF NATIONS

Ginevra - il 20 Settembre - V -

Reservatissimo
Personale

Caro ed Illustre Presidente,

aprofitto del ritorno in Italia dell'amico de Feo per affidargli questa lettera intesa a rinnovare all'E.V. le mie più sincere ed affettuose felicitazioni per la vittoria riportata dalla bella iniziativa genialmente voluta da V.E. e per darle qualche notizia in merito allo svolgimento della discussione.

La proposta - presentata di sorpresa in Assemblea, avendo io ritenuto utile non allarmare il campo innanzi tempo - è stata da me seguita ora per ora e minuto per minuto con la passione che V.E. sa come mi sia abituale nelle questioni che mi sono affidate; nel caso specifico, anzi, la mia passione è stata doppia perché sapevo quanto la cosa stesse a cuore a V.E. e quanto grande ed utile fosse la iniziativa per il Nostro Paese.

La sorpresa del primo momento non era sufficiente, però, ad evitare un'aspra battaglia. Tutti gl'interessi palesi ed occulti, tutte le rivalità politiche e sociali, tutte le speranze annullate trovavano alleanza nella convinzione - rapidamente diffusasi - della eccezionale importanza dell'Istituto che l'Italia voleva creare. Rapidamente si è compreso quale magnifico, formidabile strumento di educazione politica e sociale sarebbe stato il nuovo Entc. E allora - mentre la battaglia si svolgeva con ogni mezzo pur di rinviare e seppellire la iniziativa - ho fatto quanto era in me possibile, valendomi di conoscenze, amicizie, di un'opera assidua di persuasione pur di secondare lo sforzo ufficiale dei nostri delegati.

A S.E. il Cav. Benito Mussolini
Capo del Governo d'Italia

Qualche Delegazione - come la Francese - poneva addirittura la questione di prestigio Nazionale di fronte alla nostra ferma volontà di seguire una procedura più spiccia di quella che venne usata per l'Istituto di Parigi; il Loucheur affermava anche la questione di dignità per il fatto che una analoga proposta presentata dall'Istituto di Cooperazione Intellettuale nel luglio scorso era stata rinviata sine die. Altre Delegazioni - di fronte all'aspra controversia - proponevano di creare l'Istituto a Ginevra, data la eccezionale portata anche politica dell'organismo -; altre, infine, proponevano la sospensiva. Ogni ritardo nella decisione ed ogni rinvio avrebbero pregiudicato per sempre l'iniziativa. Rinnovando gli sforzi, fugando errati pregiudizi, svolgendo opera continua di persuasione la vittoria veniva strappata nella sottocommissione prima, nella seconda Commissione dopo e, infine, nell'Assemblea.

V.E. che ben conosce quale devoto affetto e quale infinita ammirazione io abbia per V.E. ben potrà comprendere la mia gioia.

Allo spirare del primo semestre di mio lavoro a Ginevra son proprio lieto che due vittorie, egualmente grandi, il nostro paese abbia potuto raggiungere. Desidero, infatti, che V.E. sappia come da mesi e mesi, con opera diurna anche se nascosta, io abbia preparata la uscita dal Consiglio di un uomo profondamente odiato dagli Italiani tutti e, se possibile, da me in modo specialissimo: il signor Wanderwolde....

Posso assicurare V.E. che non ho trascurata occasione, ho cercato, anzi, in ogni momento e con ogni mezzo, di preparare quella esclusione che doveva avere un carattere ben chiaro non di oltraggio ad un paese ma di severa e meritata lezione ad un uomo così meschino nel suo animo di politicante ineducato e demagogo.

Son lieto di dare queste notizie a V.E. e la prego, con devozione inalterabile ed affetto sempre maggiore, di voler accogliere ancora una volta le mie felicitazioni ed il mio devoto, affettuoso saluto

affm
Paulucci di Caluso Sarone

LC/F



*Sottosegretariato di Stato
per la Stampa e la Propaganda*

IL DIRETTORE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA

M. F. / 1906

*Di Antonio
D'Amico*
Roma, 12 marzo 1935 - XIII

Egregio Marchese,

Come già Le ho scritto, questa Direzione Generale, d'accordo con i G.U.F., sta preparando alcune manifestazioni celebrative del 40° anniversario dell'invenzione della Cinematografia, celebrazioni alle quali l'Istituto da Lei presieduto partecipa con una Rivista dedicata all'avvenimento.

Avendo la manifestazione assunto - nel corso della preparazione - un carattere più solenne di quello che dapprima non si pensasse, S. E. il Sottosegretario di Stato ha creduto opportuno costituire una Commissione della quale, a nome del Sottosegretario stesso, La invito a far parte. Sono sicuro che Lei darà il Suo autorevole appoggio ad un'iniziativa utilissima dal punto di vista cinematografico ed anche politico, in quanto assurge a manifestazione di amicizia italo - francese.

./.

A S. E. il M.se PAULUCCI DI CALBOLI BARONE,
Presidente dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.
R O M A

Si è pensato - per il giorno 22 corrente - di dare una serata di gala al " Supercinema " proiettando nell'edizione francese il film " P o i l d e c a r o t t e ", una scelta di Cinematografia comparata e la Rivista di codesto On. Istituto.

Pertanto La pregherei di voler disporre perchè per tutto il giorno 22 corrente il " Supercinema " fosse a disposizione del Comitato per la serata di gala.

Mi creda molto cordialmente,

Lu

Luigi P. P. P.

SOCIETE DES NATIONS

Dans toute communication portant
sur ce sujet prière de rappeler le
No.

et d'adresser: M. le Secrétaire général
de la Société des Nations, Genève.

LEAGUE OF NATIONS

In any further communication
on this subject please quote

No.

and address to: The Secretary-
General, League of Nations, Geneva.

Genève, le 6 Novembre 1935.

Personnelle.

Mon cher Marquis,

J'ai l'honneur de vous faire tenir ci-joint pour
information, à titre personnel, copie de la note que le
Secrétaire général vient d'adresser aux membres du Conseil
de la Société des Nations, en vue de soumettre à leur
approbation la proposition du délégué de l'Italie tendant
à vous faire désigner, à titre provisoire, comme rempla-
çant du membre italien décédé du Conseil d'Administration
de l'Institut international du Cinématographe éducatif.
Je ne manquerai pas, aussitôt le délai imparti expiré, de
vous informer de l'approbation du Conseil et je prendrai
immédiatement les dispositions nécessaires pour que cette
décision soit portée à la connaissance de tous les autres
membres du Conseil d'Administration de l'Institut.

Veillez agréer, mon cher Marquis, l'assurance de
mes sentiments les meilleurs.

Montmarché

Le Délégué

Marquis Paulucci di Calboli Barone,
Institut international du Cinématographe éducatif,
Villa Torlonia,
IA Via Lazzaro Spallanzani,
Rome.

Roma, 3 Aprile 1936

XIV.

S.E. il Ministro GUIDO ROCCO
Direttore Generale del Servizio
Istituti Internazionali
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
R O M A

Signor Ministro,

in seguito alle conversazioni avute ed in base alle quali Ella cortesemente ci ha informati che la identità della persona nelle cariche di Presidente dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e Presidente dell'Istituto Nazionale LUCE sarebbe stata causa di alcuni rilievi da parte di circoli ginevrini, riteniamo opportuno esporre la nostra personale convinzione.

L'obiezione che si è mossa è inspecie collegata alla Convenzione Doganale, atto diplomatico internazionale che conferisce all'Istituto di Roma per la Cinematografia Educativa il potere del controllo sul carattere scolastico e culturale dei films per ammettere gli stessi alla esenzione doganale.

Si è vista nella persona del Presidente la duplice figura del "giudice" e della "parte".

In conseguenza si è sollevato il dubbio sulle opportunità nel cumulo delle cariche.

A tale rilievo sarà bene rispondere sotto diversi punti di vista:

a) Innanzi tutto quale è la figura del Presidente negli Istituti Internazionali collegati alla Società delle Nazioni?

Il Presidente - a norma dello Statuto - non ha funzioni amministrative nè gli compete un'attività costante sulla vita della Istituzione. Il Presidente è chiamato a dirigere i lavori del Consiglio d'Amministrazione, fiancheggiando l'opera del Direttore nella attuazione dei deliberati del Consiglio.

La figura del Presidente non è, per tali ragioni, neanche prevista fra gli organi amministrativi. L'art.4 indica nettamente che:

"Gli organi dell'Istituto sono:

1. il Consiglio d'Amministrazione,
2. il Comitato Esecutivo Permanente,
3. il Comitato Consultativo e Tecnico,
4. il Direttore".

Questo primo chiarimento sarebbe già tale da annullare ogni e qualsiasi dubbio.

La funzione amministrativa e direttrice spetta al Direttore dell'Istituto, responsabile nei confronti del Consiglio d'Amministrazione.

b) Per quanto riguarda l'attuazione della Convenzione Dogana le ancora più netta emerge la responsabilità precisa del Direttore e dei suoi Capi Servizio. Il controllo sul carattere educativo dei films è certificato dal Direttore sulla base di apposito giudizio emanato da Commissioni tecniche all'uopo costituite in seno all'Istituto.

Ma ci è qualche cosa di più: ove il Direttore, nello svolgimento del suo lavoro, ecceda i limiti a lui consentiti dalla interpretazione della Convenzione spetta agli organi superiori: Consiglio d'Amministrazione e Comitato Esecutivo Permanente, di intervenire.

Infine è lasciata piena libertà ai paesi importatori di decidere - caso per caso - sulla utilità nella ammissione delle pellicole all'interno dei rispettivi Paesi. L'art. 5 della Convenzione dice:

"La competente autorità nazionale è sola qualificata per pronunciarsi sulla questione di sapere se, dato il sistema pedagogico del Paese, il film deve essere considerato come educativo da un punto di vista nazionale e per ciò ammesso in franchigia, conformemente alla presente Convenzione."

c) Eliminate le ragioni che potrebbero essere di ostacolo è bene tenere presente alcune considerazioni di ordine positivo che militano - in tesi generale e in specie nei casi nei quali il Presidente della LUCE abbia una conoscenza tecnica dei problemi del cinema educativo o provenga dal mondo diplomatico e quindi possa per una ragione o l'altra essere di ausilio sicuro all'ICE - per il cumulo delle cariche:

I) in seno al Consiglio d'Amministrazione dell'Istituto gli organismi nazionali sono direttamente rappresentati: dall'Inghilterra (Brown, direttore del British Film Institute), Francia (Focillon, esponente del Comitato francese del cinema Educativo; Delac, Presidente della Camera Sindacale), Ungheria (Kozma, Presidente della Magyar Film Iroda), ecc. Ora è giusto che sia solo l'Italia a non avere un proprio rappresentante ufficiale o consacrare l'ostracismo per lo stesso?

II) un vantaggio reale può costituire, poi, per l'ICE il collegamento sia pure solo attraverso il Presidente, con l'Istituto Nazionale. E per necessità e praticità di lavoro e per un'azione che l'ICE potrebbe svolgere nel campo nazionale Italiano così come la e

compie in altri Paesi: ad esempio cooperazione nel mondo della metodologia didattica e preparazione tecnica dei programmi scolastici, ecc

Oltre alle ragioni suddette ve ne sono altre di natura interna e delicata: quando l'ICE fu costituita lo scopo primo era quello di consentire alla Istituzione un intimo campo di collaborazione con l'Istituto Nazionale LUCE. Si è visto in pratica che l'assenza di un coordinamento fra le due Istituzioni può essere causa di una assenza nella cooperazione: dolorosa per l'ICE, incresciosa per la LUCE. Ecco perchè si ritiene che un collegamento sia tale, invece, da dare sicuro vantaggio.

A tutte le considerazioni sueposte se ne aggiunge una ultima: la convinzione esatta che si ha della utilità di un simile collegamento anche ai fini della espansione dell'ICE. I rapporti e le relazioni dell'Istituto Internazionale si svolgono - per finalità pratiche - in ispecie con il mondo dei produttori e dei consumatori: questo mondo già da tempo chiede di entrare in relazioni con la LUCE e praticamente il collegamento viene ad effettuarsi. Una maggiore possibilità di cooperazione sarebbe accolta con vivo piacere dalle Istituzioni o Commissioni nazionali.

Sicuri che la presente esposizione sia tale da chiarire ogni equivoco porghiamo i nostri migliori ossequi

IL PRESIDENTE
f^o Paulucci di Calboli Barone

IL DIRETTORE



Condottieri all'ombra dell'Anschluss

«Il film, costruendo una storia immaginaria, a volte svelano problemi accuratamente celati».
Pierre Sorlin¹

Silvio Celli

Il primo novembre 1936 Mussolini, durante un discorso in piazza del Duomo a Milano, sancisce solennemente il nuovo corso dei rapporti tra l'Italia e la Germania nazista affermando che «questa verticale Roma-Berlino, non è un diaframma, è piuttosto un asse attorno al quale possono collaborare tutti gli Stati europei animati da volontà di collaborazione e di pace»². L'ENIC, ente cinematografico statale attivo nei settori del noleggio e dell'esercizio, non attese il discorso mussoliniano per stringere importanti accordi con la cinematografia tedesca. Il 30 aprile 1936, infatti, si costituì a Roma la società anonima "Consorzio per il film Condottieri", il cui capitale era sottoscritto in misura eguale dall'ENIC e dalla tedesca Tobis Film. Scopo della società era la produzione e lo sfruttamento del film *Condottieri* (1937), da girarsi in due versioni, italiana e tedesca. A dirigere il film fu chiamato il regista altoatesino Luis Trenker, formatosi alla scuola dei *Bergfilme* di Arnold Fanck e assunto a grande notorietà in Italia – sua patria dopo la conclusione del primo conflitto mondiale – per i film *Der verlorene Sohn* (*Il figliol prodigo*, 1934) e *Der Kaiser von Kalifornien* (*L'imperatore della California*, 1936, Coppa Mussolini per il miglior film straniero alla IV Mostra internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia). Per la versione tedesca Trenker fu affiancato nella regia da Werner Klingner. Nelle intenzioni dei suoi realizzatori la pellicola doveva essere – come riporta la didascalia iniziale – «una libera rievocazione del

tempo e dello spirito dei condottieri italiani, che nello sfondo ardente del Rinascimento guidarono per la prima volta le civili milizie del Popolo che risorgeva contro truppe mercenarie e di ventura, avendo a meta l'unità della Patria italiana». In effetti Trenker, al pari di certi biografi di corte del Rinascimento, realizzò una sorta di biografia ideale di Giovanni de' Medici, cosicché nel film la ricostruzione storica dei fatti si trasforma spesso in vera e propria – si conceda l'ossimoro – “invenzione storica”.

Il film, che si giovò di un consistente contributo del Ministero per la Stampa e la Propaganda, mette insieme elementi culturali ed iconografici propri della tradizione nordica e simboli, riti e parole d'ordine del fascismo. Come ha osservato Gian Piero Brunetta:

In trasparenza ogni momento del film, dal punto di vista figurativo e verbale, lascia vedere l'analogia perfetta con la storia del fascismo, dall'appello per la costituzione delle bande nere, alla loro raffigurazione, dai rituali del giuramento, alle marce (la marcia su Firenze è una sostituzione evidente della marcia su Roma): non è tralasciata neppure l'iconografia religiosa con un parallelismo tra Giovanni torturato e Cristo. Infine, nella parte conclusiva, l'accordo col Papa è un'esplicita allusione al Concordato del 1929³.

La prima tedesca del film si tenne alla sala “Universum” di Stoccarda il 24 marzo 1937, presenti il ministro degli Esteri del Reich, von Neurath, il presidente della Reichsfilmkammer, Oswald Lehnich, il presidente del “Consorzio Condottieri” e dell'ENIC, Giacomo Paulucci di Calboli, nonché il regista Trenker e vari interpreti del film. In Italia la stampa riferì che il film ebbe dal ministro del Reich per la Cultura e la Propaganda, Joseph Goebbels, la qualifica di «film di eccezionale importanza per valore artistico e politico»⁴.

Il 25 marzo viene presentata, all'esame dell'Ufficio di censura del Comune di Vienna, una copia del film, della lunghezza di 2.770 metri, affidato in noleggio alla Tobis-Sascha di Vienna: si tratta della versione tedesca del film, l'unica fino a quel momento disponibile, versione peraltro più lunga di quella italiana, che sarà di 2.546 metri. Il 27 marzo Trenker invia da Berlino a Paulucci di Calboli questo telegramma: «Ricevo notizia gravi difficoltà frapposte Vienna contro film stop Pregola volersi interessare per rimozione ostacoli grazie ossequi cordiali. Trenker»⁵.

Il 30 marzo il presidente dell'ENIC – diplomatico di carriera “prestato” alla cinematografia – invita l'ambasciatore italiano a Vienna Francesco Salata a intervenire, con tutta la sua autorevolezza, presso le autorità austriache per eliminare ogni problema. La legazione italiana a Vienna si muove con sollecitudine e il 5 aprile Salata trasmette alla DGC e, per conoscenza, all'Istituto LUCE (in realtà al suo presidente Paulucci di Calboli) una nota informativa⁶ sui contatti ufficiali intrapresi e sulle spiegazioni ricevute. Il documento è accompagnato dalla traduzione in italiano di un interessante promemoria del primo aprile fatto pervenire all'Ambasciata italiana dalla Cancelleria federale, Dipartimento per gli Affari Esteri, nel quale sono esposte le ragioni che hanno indotto la Commissione di censura del Comune di Vienna a negare il nulla osta per la visione del film⁷.

Gli strali della censura viennese si concentrano su due specifici aspetti. In primo luogo, la rappresentazione è ritenuta denigratoria della Chiesa cattolica. Quando Giovanni entra con i suoi armati in Vaticano – si legge nell'*Appunto* – si vede

il Papa, un vecchio, magro, antipatico, che è solo; con la tiara e abbigliato dei soliti paramenti, egli si alza dal trono e impartisce la benedizione – palesemente costretto e con un sorriso agrodolce e il viso rivolto in altra direzione – a Giovanni ed ai suoi uomini che gli stanno baldanzosi di fronte.

E ancora:

Particolarmente male ne esce la Chiesa, che si trova sempre tra gli avversari di Giovanni e sempre in lotta con il diritto. I rappresentanti della Chiesa – siano essi frati, il Cardinale o il Papa – vengono ostentatamente rappresentati come esseri antipatici. Molto significativo è che la figura del Cardinale viene resa dall'attore Waescher [sic; in realtà Aribert Wäascher], che è noto al pubblico da altri film tedeschi quale interprete di furfanti ebrei, pescecani e altri simili tipi stranieri di bassa lega⁸.

In secondo luogo, si evidenzia tutta la preoccupazione austriaca per l'aggressiva politica estera seguita dai nazisti nei confronti del vicino paese:

Nel film si fa ricorso a diversi soggetti, che possono essere anche storici, degli avvenimenti dei secoli decimoquinto e

decimosesto, allo scopo palese di propagare idee nazionalsocialiste con l'usare, ad esempio, le seguenti frasi significative: "Una Nazione, uno Stato", "Paese unito dal Mediterraneo all'Adriatico", "pazienza, guadagnare tempo, il tempo lavora per noi", "per un uomo, che voi ammazzate, risorgono migliaia"⁹.

Del resto, anche la citata attribuzione dei predicati in Germania non poteva che accrescere l'inquietudine a Vienna. Pertanto l'Ufficio di censura ritiene che «così concepito, il film possa turbare la quiete e l'ordine pubblico e sia, inoltre, suscettibile di offendere il sentimento religioso per la parzialità con cui viene trattata la Chiesa cattolica» e nega l'autorizzazione alla proiezione.

A questo punto Paulucci di Calboli presenta una sua relazione sul film (ve n'è una copia fra le carte) indirizzata quasi certamente alla Commissione di censura, con la quale cerca di smontare ogni accusa a *Condottieri*, ricordando che:

Per quanto riguarda la religione si può sostenere, senza dubbio di sorta, la tesi contraria perché l'esaltazione della influenza religiosa cattolica e della maestà del Pontefice spiritualizza tutta la vicenda del film; non è senza significato il fatto che le Autorità tedesche del Reich hanno voluto trovare in alcune scene del film elementi di propaganda cattolica.

Infatti le sequenze di (presunto) oltraggio alla Chiesa cattolica, ravvisate nel film dalle autorità austriache – in particolare quella relativa all'irruzione armata di Giovanni e dei suoi soldati nella residenza papale, conclusasi col condottiero inginocchiato ai piedi del papa benedicente – furono all'opposto interpretate, dal regime nazista, come vera e propria propaganda clericale, come ricordò Trenker:

Quando il film fu proiettato alla Cancelleria, suscitò un enorme scandalo. Hitler si alzò durante la proiezione, scagliando la sedia contro la parete e, senza dire una parola, uscì dalla sala. Anche gli altri erano furiosi e scontenti. Il giorno dopo mi sentii dire: «La scena deve essere eliminata. Trenker, lei ha fatto un film clericale». Replicai: «No, non ho fatto un film clericale. Avevo sottoposto ad approvazione la sceneggiatura. Io non taglierò proprio niente!». «Lei taglierà, caro mio...». Naturalmente durante le settimane ed i mesi successivi fui trattato come l'ultimo cane di Berlino. Nessuno mi guardò più in faccia, la maggior parte delle persone, ed anche gli amici che normalmente mi salutavano cordialmente, non mi rivolsero più la parola. Sono stato «out and down», come dicono gli Americani, ma l'ho superato¹⁰.

Circa le accuse di propaganda politica «di qualunque natura» Paulucci di Calboli spiega che:

Se mai in storie di rivoluzioni di battaglie di idealità avvolte dall'alone di cinque secoli passati sopra di esse si volesse intravedere la possibilità di riferimenti ad attuali vicende giova ricordare che battaglie, rivoluzioni ed ideali del '500 italiano interessano se mai la vicenda di tutta l'Europa ed hanno quindi un valore di interesse storico tanto generale da non poter proprio rappresentare offesa a nessuno. Se mai qualche frase, per il suo significato letterale, potesse tornare poco gradita, certo al di fuori di ogni intenzione dei produttori del film – poco male sarà il modificarla o sopprimerla.

Il presidente dell'ENIC individua in tal modo la possibile via d'uscita per la risoluzione di quello che ormai è diventato un piccolo incidente diplomatico. A conclusione della vicenda, il 13 maggio l'ambasciatore austriaco a Roma Egon Berger Waldenegg comunica a Paulucci di Calboli che le autorità competenti per la censura a Vienna «hanno modificato la loro decisione riguardo al divieto di proiezione del film *Condottieri*; detto film è stato ammesso con alcune modificazioni alla proiezione in Austria». Almeno per la sequenza suddetta, la «libera rievocazione» di Trenker – nessuno spera di ritrovare, nelle varie biografie su Giovanni de' Medici, notizie di sue invasioni armate delle stanze vaticane o di suoi tentativi di assassinio del Papa – non va frettolosamente liquidata come un ingenuo e strambo espediente drammatico. Essa infatti allude, come ha notato Brunetta, al Concordato stipulato fra Chiesa cattolica e Stato italiano nel febbraio 1929.

Del resto, lo stesso Paulucci di Calboli, in una comunicazione «riservatissima» del 15 aprile 1937 alla DGC, dopo aver lamentato che in Austria «risulta chiaramente che la trama del film è stata mal compresa», sollecita ogni sforzo per la revisione del giudizio contrario «ad un film voluto dalle Superiori Gerarchie e prodotto da un Consorzio italiano che è riuscito una degnissima opera di propaganda fascista»¹¹.

I tagli censori apportati a *Condottieri* in Germania e in Austria, sulla base di letture assolutamente opposte delle stesse sequenze, e l'esplicito riconoscimento del carattere fascista della pellicola – ammesso da Paulucci di Calboli – fanno a pezzi qualsiasi pretesa del film di voler essere semplicemente e solamente una «libera rievocazione del tempo e dello spirito dei Condottieri» e lo denotano, invece, come un preciso discorso sul presente. In particolare, la presentazione del film agisce come una straordinaria cartina di tornasole capace di evidenziare e di restituire il clima politico e psicologico e lo stato delle relazioni, in quei mesi del 1937, fra Austria e Germania.

In quest'ultimo paese, l'uscita del film avvenne a distanza di pochi giorni dalla promulgazione, avvenuta il 14 marzo, dell'enciclica di Pio XI *Mit brennender Sorge*. L'enciclica, scritta in tedesco per rimarcare la destinazione, è un duro atto di accusa alla concezione nazista del mondo; il messaggio papale si rivolge ai membri dell'episcopato tedesco e, per loro tramite, «ai fedeli cattolici della Germania, i quali, come tutti i figli sofferenti e perseguitati, stanno molto vicini al cuore del Padre Comune»¹² e li invita a respingere ogni tentativo di alterazione della verità rivelata:

*La rivelazione culminata nell'Evangelo di Gesù Cristo è definitiva e obbligatoria per sempre, non ammette appendici di origine umana e, ancor meno, succedanei o sostituzioni di "rivelazioni" arbitrarie, che alcuni banditori moderni vorrebbero far derivare dal così detto mito del sangue e della razza*¹³.

Quindi, in tono esortativo, e con grande capacità di lettura dei fenomeni in atto in quel momento in Germania, l'enciclica raccomanda:

*Venerabili Fratelli, abbiate un occhio particolarmente vigile, quando nozioni religiose vengono svuotate del loro contenuto genuino e applicate a significati profani*¹⁴.

La reazione nazista al messaggio papale, letto solennemente ai fedeli tedeschi durante le funzioni di domenica 21 marzo, non si fa attendere. Il ministro degli Affari Ecclesiastici Kerll vieta la riproduzione e la diffusione dell'enciclica, mentre viene disposto l'arresto per quanti la diffondono¹⁵. L'uscita di *Condottieri* avviene in questo clima di acceso contrasto fra Stato nazista e Chiesa cattolica. In uno scenario nel quale lo Stato mostra di non ammettere alcun potere contrastante o concorrente, la censura delle scene del film a contenuto religioso appare a dir poco scontata.

Nella cattolica Austria, invece, l'impressione suscitata dalla lettera papale si aggiunge all'inquietudine crescente causata dall'evolversi della situazione politica interna ed internazionale. All'interno, da anni lo Stato austriaco risulta indebolito dal rafforzamento dei nazionalsocialisti austriaci, che mirano ad una unione [*Anschluss*] con la Germania, dalla quale ricevono sostegno ed aiuti. Nel luglio 1934 un fallito *putsch* nazista provoca la morte del cancelliere Dolfuss. In quell'occasione Mussolini assicura l'indipendenza del vicino paese concentrando truppe alla frontiera. Sul versante internazionale, nel 1937 l'indipendenza dell'Austria risulta viepiù minacciata dal nuovo stato delle relazioni fra Italia e Germania; infatti è assai improbabile che, dopo la nascita dell'asse Roma-Berlino, Mussolini voglia difendere con le armi l'esistenza dello Stato austriaco dalle mire pangermaniche di Hitler.

In questa atmosfera, quindi, è facile comprendere perché certe frasi del film, come «Una Nazione, uno Stato», siano ritenute dai censori viennesi suscettibili di turbare «la quiete e l'ordine pubblico»: esse materializzano paure diffuse nella società austriaca e sono considerate in grado di evidenziare – se non addirittura accentuare – le divisioni politiche al suo interno.

In questo senso, anche la difesa del prestigio della Chiesa e del sentimento religioso della popolazione (cattolica) austriaca assume un chiaro significato politico. Tale difesa si configura come un esplicito rifiuto della *Weltanschauung* nazista, come negazione di quella «religione della razza» che si diffonde dalla Germania, spesso ammantandosi di riti, cerimonie, formule e simboli mutuati dalla tradizione religiosa cristiana.

I tagli viennesi a *Condottieri* indicano chiaramente che, agli occhi dei censori, il film, anziché presentare fatti remoti nel tempo, parla inequivocabilmente al presente, evocando lo spettro che aleggia sull'Austria: l'*Anschluss*.

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CIN



SCIPIONE L'AFRICANO

regia di CARMINE GALLONE
 produzione E.N.I.C.

con ANNIBALE NINCHI
 CAMILLO PILOTTO

SCIPIONE L'AFRICANO

regia di CARMINE GALLONE
 produzione E.N.I.C.

con ANNIBALE NINCHI
 CAMILLO PILOTTO

SCIPIONE L'AFRICANO

regia di CARMINE GALLONE
 produzione E.N.I.C.

con ANNIBALE NINCHI
 CAMILLO PILOTTO

SCIPIONE L'AFRICANO

regia di CARMINE GALLONE
 produzione E.N.I.C.

con ANNIBALE NINCHI
 CAMILLO PILOTTO
 MIRANDA
 BRAGGIOTTI

01.

Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, a cura di Gianfranco Gori, presentazione di Peppino Ortoleva, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 73 (ed. or. *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980).

02.

Edoardo Susmel, Duilio Susmel (a cura di), *Opera omnia di Benito Mussolini*, La Fenice, Firenze 1959, vol. xxviii, pp. 69-70.

03.

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 398. Circa il ruolo di precursore dell'Unità d'Italia e di lontano profeta del fascismo che una certa storiografia, nel corso del ventennio mussoliniano, assegnò a Giovanni de' Medici (e non solo a lui), sarà curioso notare che nel 1928 Alessandro Augusto Monti diede alle stampe il volume *Giovanni dalle Bande Nere*, pubblicato dalla editrice Augustea nell'ambito della collana "I prefascisti"; la collana includeva monografie su personalità di varie epoche, da Gabriele D'Annunzio a Niccolò Roccatagliata, da Francesco Ferrucci a Enrico Corradini, da Alfredo Oriani a Rosolino Pilo.

04.

"Una grande realizzazione E.N.I.C. "Condottieri" accolta trionfalmente a Stoccarda", in *L'Eco del Cinema*, xv, 161, aprile 1937, p. 2. La rivista indica erroneamente la data del 27 marzo per la prima del film.

05.

ASF, GPCB, b. 259, f. "Scipione e Condottieri", sf. "Condottieri". Tutti i documenti citati in seguito avranno questa collocazione.

06.

Telespresso n. 1389 Stampa 1.

07.

Nel promemoria (chiamato *Appunto*, nella prima pagina della traduzione italiana) la Cancelleria federale precisa che la «censura delle pellicole cinematografiche è di spettanza dei singoli Länder; nel caso presente, del Comune di Vienna. Manca pertanto alla Cancelleria federale, Dipartimento per gli Affari Esteri, la possibilità di un'ingerenza. Ciommalgrado [sic] essa si adopererà per ottenere che il film venga, sia pure accorciato, sottoposto ad un nuovo esame». Nelle citazioni che seguono è stato mantenuto l'italiano, talvolta incerto, della traduzione proposta dal promemoria.

08.

L'evidenziazione di parole in controtipo dentro alla citazione in corsivo è nostra. Non si può fare a meno di notare che la difesa della posizione della Chiesa assume, in questo caso, accenti antisemiti.

09.

Nel telespresso si precisano anche le espressioni in tedesco

«suscettibili di essere qui [a Vienna] interpretate come una propaganda antigovernativa: ad es. "Zeit gewinnen" (guadagnar tempo), "es lebe die Revolution" (viva la rivoluzione) ed il richiamo al motto Anschlussista "Una Nazione, uno Stato"».

10.

Trascrizione dell'intervista filmata realizzata dalla televisione tedesca - e trasmessa nel 1980 col titolo *Meine Berge, meine Filme* - in Alberto Barbera, Pietro Crivellaro, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il cinema di Luis Trenker*, Arti grafiche Giaccone, Torino 1982, p. 26. In Italia, il Centro Cattolico Cinematografico, dopo aver preso in esame la versione italiana del film, scrisse che Giovanni «soggiogato dalla maestà del Pontefice ne ottiene il perdono e sposa la fanciulla che ama», riconoscendo quindi il film come adatto «per tutti in pubblica sala» e, con lievi emendamenti, «anche in sala parrocchiale», in Centro Cattolico Cinematografico (a cura di), *Segnalazioni cinematografiche*, vol. viii, *Film presentati in Italia nel 1937-1938*.

11.

Corsivo nostro.

12.

Tutte le encicliche dei santi pontefici, raccolte e annotate da Eucardio Momigliano e Gabriele M. Casolari per i Pontefici Paolo vi e Giovanni Paolo ii, 6ª ed., Dall'Oglio, Milano 1986, vol. i, p. 1068. Nel testo la traduzione italiana proposta per il titolo dell'enciclica è *Con viva ansia*.

13.

Ivi, p. 1071.

14.

Ivi, p. 1075. Il corsivo (qui in controtipo) è nel testo.

15.

Informazioni tratte da Edouard Conte, Cornelia Essner, *Culti di sangue. Antropologia del nazismo*, Carocci, Roma 2000, p. 51 (ed. or. *La Quête de la race. Une anthropologie du nazisme*, Paris 1980).

indice iconografico

[58] Venezia. Paulucci di Calboli, Luis Trenker e Laura Nucci si rilassano sulla spiaggia del Lido, aspettando la proiezione del film *Condottieri* (15 agosto 1937).

[59] Venezia. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (1937).

[60] Telegramma di Luis Trenker a Paulucci di Calboli (Berlino, 27 marzo 1937), in ASF, GPCB, b. 259, f. "Scipione e Condottieri", sf. "Condottieri".

[61] Lettera di Egon Berger Waldenegg, ambasciatore austriaco a Roma, a Paulucci di Calboli (Roma, 13 maggio 1937), in ASF, GPCB, b. 259, f. "Scipione e Condottieri", sf. "Condottieri".



Telegramm - Télégramme - Telegramma

68

58868 BERLINCHARLOTTENBURG 16 105 28 27/3 1545

Erhalten - Reçu - Ricevuto		Befördert - Transmis - Trasmesao	
von - de - da	Stunde - Heure - Ora	Stunde - Heure - Ora	Name - Nom - Nome
	16.20		
		No 1247	

EXCELLENZA PAULUCCI DI CALBOLI

Prot. N. 2271
6 APR. 1937
ANNO XI

BARONE ITALIENISCHES

CONSULAT DAVOSPLATZ

= RICEVO NOTIZIA GRAVI DIFFICOLTA FRAPPOSTE VIENNA CONTRO

FILM STOP PREGOLA VIVAMENTE VOLERSI INTERESSARE PER

RIMOZIONE O STACOLI GRAZIE OSSEQUI CORDIALI = TRENKER +

*Acco telegramma pentesesto, intervenendo subito
pres. apposta, salame Vienna salus.*
Paulus d. Calboli

Roma, li 13 maggio 1937.

bonum
Condottieri
in magazzino

Eccellenza,

N. 2434
risposta a voce
att. 8/6.37

Sono lieto di poter informare Vostra Eccellenza in seguito ad una informazione pervenutami testè da Vienna, che le autorità competenti di censura di Vienna hanno modificato la loro decisione in riguardo al divieto di proiezione del Film "Condottieri"; detto film é stato ammesso con alcune modificazioni alla proiezione in Austria.

Nella speranza che la relativa pratica sia ormai risolta alla Sua soddisfazione, colgo l'occasione per rinnovare all'Eccellenza Vostra l'espressione della mia più alta considerazione.

Sua Eccellenza

R. J. erger

Paulucci di Calboli Barone,
Presidente del Consorzio per il Film Condottieri,

R o m a .



OPERA NAZIONALE
PER I COMBATTENTI
FONDAZIONE DI LITTORIA

A.X.

Leonardo Ciacchi

L'archivio cartaceo dell'Istituto LUCE è stato, per tutti i ricercatori passati tra le pellicole lì conservate, un mistero incomprensibile. Nessuno ha mai potuto consultare neppure uno dei documenti che pure hanno accompagnato necessariamente il lavoro di produzione cinematografica, né leggere sceneggiature, appunti, progetti di film, lettere di incarico, contratti, note di compensi, note spese per trasferte, noleggi. Naturalmente, il problema nascosto in questo mistero è sempre stato, per ogni ricercatore, quello dell'attribuzione dei singoli filmati ai loro autori. Il materiale LUCE è sovente di eccellente livello per resa fotografica, scelta delle inquadrature e soluzioni narrative, ma assai spesso – almeno fino alla metà degli anni Trenta – restano sconosciuti al pubblico i nomi degli operatori. Ora, finalmente ritrovato, l'archivio dei documenti LUCE aprirà indubbiamente una nuova stagione di ricerche¹. Questa riflessione dedicata a *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria*, uno dei più interessanti documentari della propaganda filmata del LUCE, ha appunto origine da uno dei documenti ora consultabili. Il 3 gennaio 1934, tre ex operatori LUCE, Otello Martelli², Giuseppe Caracciolo³ e Giulio Rufini⁴, scrivono una risentita lettera all'allora direttore dell'Istituto, «S. E. Paolucci [sic] de Calboli Barone», per rivendicare la paternità del documentario *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria*. Questo il testo della lettera⁵:

3.1.34. A. XII E. F.

A S. E. Paolucci de Calboli Barone

I sottoscritti, pur non essendo più all'Istituto Luce, sono rimasti ugualmente affezionati ad esso.

Desiderano far conoscere all'E. V. che il materiale del documentario Dall'acquitrino alle giornate di Littoria: tranne pochi quadri girati dall'operatore Climati⁶, è stato da loro ideato ed eseguito.

Ciò detto, per evitare che i soliti gufi continuino a vestirsi con le penne del pavone.

Con osservanza

Otello Martini

Giulio Rufini

Giuseppe Caracciolo

Per il momento non è dato sapere altro e per quanto si può dedurre dalla lettera sopra riportata tutto potrebbe rientrare entro i confini della lamentela di tre ex tecnici che rivendicano un lavoro che altri si sono scorrettamente attribuito.

La cosa strana è che il loro film assomiglia decisamente ad un altro realizzato lo stesso anno sullo stesso argomento, forse meno visto del loro documentario di propaganda, ma certo firmato da un autore oggi decisamente più noto e definito nella sua identità di autore. Nei primi anni Trenta la Cines, società di produzioni cinematografiche, avvia la realizzazione di un'intera serie di cortometraggi (diciotto in totale) tra cui il documentario Cines n. 12, *Littoria*, diretto da Raffaello Matarazzo e girato dall'operatore Massimo Terzano. A dirigere la società, dall'aprile del 1932, è Ludovico Toeplitz, mentre allo scrittore professor Emilio Cecchi, più o meno nella stessa data e fino al novembre 1933, viene affidata la direzione della produzione⁷. Umberto Barbaro, che quella stagione l'aveva vissuta direttamente, divide i film documentari della serie voluta da Cecchi e da Toeplitz in due gruppi: «quelli come *Assisi* [Blasetti, 1932] e *Cantieri dell'Adriatico* [Barbaro, 1932] in cui la preoccupazione formale fu subordinata ad una ideazione del contenuto, e quelli come *Il ventre della città* [Di Cocco, 1933] e *Littoria* [Matarazzo, 1933] prevalentemente tesi ad una ricerca stilistica»⁸.

Al film di Matarazzo, in cui sono rappresentate «scene di bonifica e il sorgere delle nuove città agricole» Barbaro riconosce comunque l'«efficacissimo contrasto raffigurativo tra le scene della desolata pianura e il successivo fervore di opere», per la costruzione della nuova città di Littoria, la prima delle città che cambieranno radicalmente il paesaggio delle paludi dell'Agro Pontino. Come è noto, il programma per la costruzione di nuove città – dodici complessivamente – ha trovato fra il 1932 ed il 1938 il suo centro nei territori paludosi compresi tra i Colli Albani e la costa tirrenica a sud di Roma, ma era già iniziato nel 1928, con la costruzione di Mussolinia in Sardegna, e finirà solo con Pozzo Littorio, nel 1940⁹. L'insieme di queste realizzazioni, affidate all'ONC, finirà presto per diventare il coronamento della politica di modernizzazione del paese e fornirà occasioni e materiali per la propaganda filmata, capaci di attirare l'attenzione interna e internazionale.

Con *Littoria*, la Cines dimostra di voler partecipare al coro delle celebrazioni. Matarazzo organizza temporalmente gli undici minuti della durata del film secondo questo ordine: un minuto e quaranta secondi per il racconto delle terre allagate, mostrate dai canali percorsi in barca o a piedi nel fango con gli stivali, in una landa desolata per la quale non bastano pochi animali e una capanna di paglia a dare la sensazione di una qualche, se pur drammatica, vita quotidiana; di durata analoga è la sequenza che racconta subito dopo l'opera della bonifica idraulica, iniziata da pochi personaggi che a piedi nudi nell'acqua spalano fango, ai quali si affiancherà il lavoro della draga meccanica rifinito da intere squadre di scavatori e completato da una grande, impressionante scavatrice. La sequenza successiva, decisamente più lunga, due minuti e trenta secondi, è interamente dedicata alla nuova vita nei campi resa possibile dal prosciugamento della terra: un aratro rovescia le prime zolle, subito sostituito da diversi trattori affiancati, gli stessi visti nei film sovietici dedicati alla modernizzazione delle campagne, che coprono a velocità di parata trionfale le grandi distanze dei nuovi campi. Una dissolvenza fa capire che le vecchie capanne di paglia sono state nel frattempo sostituite dai nuovi edifici in muratura. Nuovi ponti stradali scavalcano le acque ora irreggimentate e conducono ai borghi dai nomi eloquenti: Grappa, Carso, Isonzo, Piave, verso cui si muovono a piedi gruppi di contadini. Mentre gli uomini seminano i nuovi campi, le donne fanno il bucato all'esterno della casa, tra i bambini che giocano e altre donne che sfornano il pane appena cotto. I restanti ultimi quattro minuti del film, la parte più consistente, sono dedicati infine alla costruzione della città. Il nuovo cartello stradale conduce a Littoria, di cui si documenta lo scavo di fondazione e l'impalcatura dei cantieri su cui si arrampicano lunghe file di manovali con sulla spalla il secchio della calce. Si piantano i pali della rete elettrica, i nuovi alberi. Il centro della città, progettata dall'architetto Oriolo Frezzotti,





visto dalla torre del municipio ha già i suoi edifici più importanti e tra questi la sede dell'ONC, il palazzo delle poste, la stazione ferroviaria (entrambi dell'architetto Angiolo Mazzoni) da cui partono e arrivano le nuove littorine per la capitale. Nel film le musiche scandiscono il passaggio da ogni sequenza alla successiva: i violini pizzicati raccontano il lamento antico e senza speranza della palude; ad essi si sostituiscono bruscamente nella descrizione della bonifica le trombe e i bassi a ritmo di fabbrica, laddove trombe di eserciti (romani) in marcia accompagnano infine il lavoro degli aratri. La musica tace mentre le immagini mostrano i nuovi poderi e i borghi sorti nella campagna, per riprendere nella parte finale del film con suoni d'orchestra sinfonica, che in una sorta di marcia di popolo accompagna le immagini della conquista rappresentata dalla costruzione della città: Littoria.

Come si è detto, il film che l'Istituto LUCE realizzerà sulla base dello stesso formato, nello stesso anno 1933, è del tutto simile a quello sopra descritto. *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria* ripropone anch'esso le immagini iniziali dell'atmosfera desolante prodotta dalle esalazioni nebbiose dell'acquitrino, seguite dallo scavo a piedi nudi cui si sostituiscono i mezzi meccanici. Di nuovo decine di trattori allineati arano le terre prosciugate al cui centro è costruita la nuova città. Le immagini della vita nei poderi arrivano, infine, a rappresentare i destinatari e i temi del discorso che Mussolini farà per l'inaugurazione di Littoria e che chiude (un minuto) il film. Stessi passaggi, stessa sottolineatura musicale – anche se in questo caso i rumori della presa diretta sono decisamente più importanti e interessanti che nel film della Cines – stessi ingredienti di un racconto che altri film, oltre ai due qui confrontati, avevano già proposto in contesti filmici e narrativi diversi¹⁰.

Tuttavia, ad una lettura più attenta, le differenze tra i due film risultano di non poco conto e consentono una interpretazione della "propaganda" contenuta nei documentari LUCE più articolata di quella che si usa fare ormai tradizionalmente e un po' anche ritualmente¹¹. La differenza più evidente che caratterizza il film di Martelli, Rufini e Caracciolo rispetto a quello di Matarazzo è la chiusura politica dovuta, nel primo, alla sequenza filmata estratta dal discorso inaugurale del duce. Per circa un minuto, dalla torre del municipio, Mussolini si rivolge ai nuovi abitanti delle terre bonificate, assicurandoli, facendo riferimento al loro senso pratico e rivelando, e non solo a loro, il significato politico della costruzione di una città al centro di quella rinnovata campagna.

Ora la nuova vita di Littoria comincia.

Io sono sicuro che i coloni qui giunti saranno contenti di lavorare, anche perché hanno in vista, tra dieci o quindici o vent'anni, il possesso definitivo del loro podere.

Comunque, io dico a questi contadini, a questi rurali, che sono particolarmente vicini al mio spirito, che essi non devono stancarsi delle difficoltà che possono incontrare. Devono guardare a questa torre, che è il simbolo della potenza fascista, guardarla in tutti i momenti, perché convergendo a questa torre troveranno sempre un aiuto, un conforto e la giustizia.

È noto che a popolare i poderi della bonifica dell'Agro Pontino non furono le famiglie «di molti paesi, specie nel Mezzogiorno, sovraccarichi di popolazione [...] [danneggiati] dall'urbanesimo, che non consente ai contadini di dedicare alla terra tutta l'attività di cui sono capaci e di trarre dalla terra tutto il rendimento che essa può dare»¹². In realtà le famiglie che popolarono la bonifica arrivarono soprattutto dal Veneto, dall'Emilia e dalla Lombardia, selezionate dalle segreterie federali, la cui scelta seguì il criterio dell'allontanamento dai luoghi d'origine dei soggetti politicamente o socialmente "problematici", col risultato di far diventare agricoltori, «calzolai, sarti e sartine, pescatori, tipografi, ma pochi agricoltori. [...] Dopo il primo anno di attività solo il 2-3% delle 1900 famiglie insediate a Littoria aveva realizzato quell'orto che era reputato essenziale per la loro stessa sopravvivenza»¹³.

Posto sotto questa luce, nonostante la sostanziale conformità al modello del racconto del riscatto delle "terre insalubri", *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria* assume un senso specifico e da decifrare. Nel discorso di Mussolini c'è, per la sceneggiatura del film, molto di più che la sequenza di chiusura. Il film sembra infatti trovare la sua impostazione proprio nella prima frase, che pur tagliata da un discorso più lungo e articolato, entra nel film con un lapidario «Ora la nuova vita di Littoria comincia». Solo due anni prima Littoria non esisteva. Di quale nuova vita si parla? Del resto se nuova è la vita delle terre prosciugate perché riferirla alla città?

La rappresentazione che i tre "autori" del LUCE fanno della vita nella palude, pur simile per inquadrature e gamma dei grigi a quella fatta da Matarazzo nelle immagini della sequenza iniziale del suo *Littoria*, qui, oltre che occupare uno spazio decisamente maggiore (cinque minuti), arricchisce il racconto delle terre sommerse con scene concrete della vita che pure lì si

svolgeva. Un cacciatore segue nei fossi il suo cane al lavoro. Uno sparo testimonia della presenza di una fauna selvatica specifica di quei luoghi. Altri uomini a cavallo, butteri presumibilmente, immersi nella palude fino al sottopancia della sella, seguono la mandria dei bufali d'acqua del loro allevamento. Altri uomini spaccano legna usando cunei di ferro piantati nei tronchi. Nel loro lavoro usano una tecnica arretrata che certo rimanda alla povertà delle pratiche antiche, raccontate tuttavia con la dignità dei volti di chi, pur nella fatica, tramanda una cultura fatta dei gesti e delle abitudini della gente delle paludi. Anche qui i casoni di paglia entrano nella rappresentazione, ma sembrano animati, vissuti, pur nel dramma di un paesaggio insalubre e malarico. Così, la nuova vita di quelle terre assume un senso positivo, non solo retorico, fatto di una quotidianità che si sostituisce ad un'altra che ha perso le sue ragioni, di fronte ai mezzi a disposizione di chi si pone al lavoro per il controllo delle acque ferme. I successivi cinque minuti circa tornano al lavoro della bonifica, nella stessa sequenza già vista: uomini a piedi nudi che scavano, via via più numerosi e affiancati da impressionanti scavatrici meccaniche. Le macchine qui hanno un ruolo più spettacolare. Decine di motori a vapore messi in parallelo a distanza fanno oscillare grandi aratri "navetta" avvolgendo prima in un senso e successivamente nell'altro cavi d'acciaio: i vomeri si spostano come se dovessero tessere i loro solchi in un enorme telaio. Anche qui decine di trattori a motore affiancati arano vaste distese di terra. E tuttavia dalle terre prosciugate e dissodate si passa senza mediazione alle immagini della città in costruzione. La sequenza non segue la lettura in fondo naturalistica e impolitica della favola dell'uomo che riscatta le terre paludose strappandole all'acqua, per costruirci sopra i suoi campi e le sue case e solo dopo aver fatto tutto questo, seguendo il richiamo della socialità, costruisce città destinate a quei servizi che solo quella scala consente.

Dall'acquitrino alle giornate di Littoria dichiara correttamente e senza mediazioni il progetto di Mussolini. Si recupereranno terre incolte, facilmente ottenibili alla proprietà pubblica, estranee alla competizione di mercato, per costruire nuove città. Immagini di repertorio, presumibilmente quelle attribuite dai tre operatori al loro collega Climati, mostrano qui l'impalcatura del cantiere per la costruzione del palazzo comunale e, con sequenze a camera fissa, panoramiche delle vie e degli edifici via via costruiti. I due minuti successivi mostrano anche in questo caso – ma in una successione di argomenti, come si vede, diversa e giusto prima dell'esortazione del duce a resistere alle difficoltà – la vita delle famiglie nei poderi, la semina e, infine, le messi mature del grano al vento.

Come giustamente sostengono Ghirardo e Foster, all'origine dell'opera di bonifica delle Paludi Pontine, ma più in generale all'origine del programma della realizzazione dei nuovi insediamenti industriali e agricoli degli anni Trenta, c'è la precisa volontà politica di edificare nuove città, a testimonianza del nuovo ordine sociale che il fascismo proietta sul mondo futuro, rappresentato dalla concretezza dei risultati delle costruzioni già realizzate e mostrate dalla propaganda filmata. «Centro dell'operazione» – si trattasse della sistemazione di un'area esistente o della fondazione di un nuovo insediamento – era la città. Il programma agricolo si incardinava sulla bonifica e sulla colonizzazione, tuttavia era nelle città che gli obiettivi politici e sociali trovavano la loro massima espressione¹⁴. In realtà il progetto di costruire nuove città intorno a Roma era associato, nella politica urbanistica di Mussolini, all'idea di spostare la nuova necessaria espansione edilizia dalla capitale verso luoghi dove fosse possibile costruire secondo i canoni dell'urbanistica moderna e senza compromessi con l'architettura del passato. A questo si associava poi la questione annosa della bonifica dell'Agro, che da secoli portava condizioni igieniche preoccupanti fino alle porte della città.

Nel novembre del 1928 il Tevere era di nuovo uscito dagli argini. Le piene del fiume erano state ricorrenti prima della modifica degli argini; se ne era avuta una, forse la più grande, negli ultimi giorni del 1870, un'altra nel marzo del 1882 e di nuovo dopo dieci anni, nel 1892. L'acqua ristagnava in diverse aree limitrofe alla città, fino al limite dei quartieri di nuova costruzione. Il problema dell'Agro e della sua bonifica, sin dal trasferimento della capitale a Roma, era stato uno dei temi ricorrenti della politica amministrativa e urbanistica dei governi che si erano succeduti: la sua bonifica era una questione da risolvere «nell'interesse della capitale e del decoro della nazione»¹⁵. La prima legge a questa dedicata risale al 1883. Altre ne seguirono poi, fino ai testi di legge del 1921, in cui si parlava di esproprio per pubblica utilità e, due anni dopo, nel 1923, a quello in cui si annunciava di bonifica integrale. Le prime borgate rurali costruite intorno a Roma furono realizzate nel 1911, alla Magliana, sulla via delle Vigne Nuove, ai Monti di San Paolo, sulla via Ostiense e sulla via Appia, ad una distanza variabile tra i sette e i sedici chilometri dalla città e per un numero di famiglie compreso tra quaranta e ottanta. Nel 1932, riprendendo ad altra scala quello stesso tema urbanistico della costruzione di Roma capitale, Mussolini potrà annunciare la decisione della costruzione di Littoria. L'anno precedente il duce, che nelle sue dichiarazioni pubbliche aveva programmato sin dal 1926 la costruzione di città satelliti sui colli, tra Roma e il mare, aveva così sintetizzato i suoi obiettivi: «Alla



fine di gennaio dell'anno in corso Roma contava 1.023.517 di abitanti. Si può prevedere che questo sviluppo continuerà. [...] Spostando la popolazione verso i colli e verso il mare, noi effettuiamo il distipamento di Roma»¹⁶.

Le città nuove, che si sarebbero costruite nelle terre paludose della regione posta sull'altro versante dei Colli Albani a sud dell'ultima propaggine del comune di Roma non avranno un'immediata funzione nella modernizzazione della città. Quelle realizzazioni portarono tuttavia l'interesse interno e internazionale per la politica urbanistica di Mussolini a livelli mai raggiunti prima e furono in ogni caso la prova, da esibire con sicurezza, delle vittorie che il fascismo aveva ottenuto nel risanamento della malarica campagna romana; le stesse terre nelle quali, secondo la retorica mussoliniana e della cinematografia di propaganda, altri per secoli avevano fallito.

01.

Il ritrovamento dell'archivio è dovuto al lavoro di ricerca di Silvio Celli, che ringrazio anche per le note biografiche che ha avuto la gentilezza di volermi fornire.

02.

Otello Martelli è nato a Roma nel 1903. Giovanissimo è assistente operatore nei film della Bertini (1917-18, fino al 1921); nel 1918 subentra a Carta nelle riprese di *La corsa al trono* e *La donna nuda*. Dal 1927 è al LUCE come operatore di attualità. Nel 1928 gira il documentario a lungometraggio *La gesta dell'Artide*. Successivamente è direttore della fotografia in *Vecchia guardia* di Blasetti ed in film commerciali come *Vivere!*, *Gli uomini non sono ingrati*, *Marcella*, *Contessa di Parma*, *Io, suo padre*, *Lucrezia Borgia*, *Miseria e nobiltà*, *Il bravo di Venezia*, *Quartieri alti*. Nel dopoguerra si distinguerà come eccellente collaboratore di Rossellini per *Paisà*, *Francesco giullare di Dio* e *Stromboli*; di Giuseppe De Santis in *Caccia tragica*, *Riso amaro*, *Roma ore 11* e *Un marito per Anna Zaccheo*; e, infine, di Fellini in *Luci del varietà*, *La strada*, *Il bidone*, *I vitelloni* e *La dolce vita*. Queste notizie sono estratte da Francesco Savio, *Ma l'amore no? Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano 1975; da Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film. Dal 1930 al 1944*, Gremese, Roma 1993; e dalla *Enciclopedia dello Spettacolo*, *Car-Daf*, UNEDI, Roma 1975, coll. 1-2.

03.

Giuseppe Caracciolo, operatore e fonico esperto del truck sonoro RCA Photophone, è nato a Napoli nel 1892. Aiuto operatore dal 1914, nel 1919 lavora alla Cines, dal 1919 al 1921 alla Chimera, nel 1921 alla Camagni e alla Libertas. Nel 1929 gira *Sole* di Blasetti, col quale collabora poi, come

fonico, anche per *Vecchia guardia* (1935) ed *Ettore Fieramosca* (1938). Una particolare citazione merita il suo contributo fotografico a *Uomini sul fondo* (1941) di F. De Robertis. Altri film alla cui lavorazione ha partecipato, sono: *La morte civile* e *La colpa vendica la colpa* (1919) di Bencivenga; *Diana Sorel*, *Il figlio di Coralie* (1920); *Il marito perduto* (1920-21); *Dionigia* (1921); *La nave bianca* (1941) di Rossellini; *Giarabub* (1942); *Noi vivi* e *Addio Kira* (1943) di G. Alessandrini; *Fantasia bianca* (1944) di G. von Cziffra; *Lettere al sottotenente* (ed. 1945); *Fiori d'arancio*, *Trent'anni di servizio* (1944); *Rosalba* (1944) di Cerio; *I figli della laguna* e *La vita semplice* (1945) di De Robertis; *Senza famiglia* (1944) di Ferroni; *Il tiranno di Padova* (1947) di Neufeld; *Lohengrin* (1948); *Totò cerca casa* (1949) di Steno e Monicelli; *L'imperatore di Capri* (1950). Per le fonti cfr. la nota precedente.

04.

Operatore dal 1916, Giulio Rufini lavora per varie case di produzione romane. L'apprendistato lo svolge alla Tiber, dalla quale nel marzo del 1917 passa alla Do-Re-Mi. Qui cura le riprese di *Le mogli e le arance*, primo film da regista di Lucio D'Ambra. Già dall'estate Rufini passa alla Cosmopoli. Nel 1918 lavora alla Cines in qualità di operatore per conto del Ministero della Marina, realizzando il film (probabilmente di finzione) *Trittico italico* e, per conto del Ministero per le Armi e le Munizioni, il documentario industriale *L'altro esercito. La mobilitazione industriale italiana*, singolare lungometraggio diviso in due parti (*Le armi* e *Le munizioni*) più un intermezzo di finzione (*La leggenda di Santa Barbara*, interpretato da Lyda Borelli). Nello stesso anno Giulio Rufini è anche operatore di *La storia d'un peccato* diretto da Carmine Gallone e interpretato dalla moglie, Soava Gallone (produzione Films

d'Eccezione). Continua la collaborazione con la coppia Gallone anche nel 1919, lavorando a *Maman Poupée* prodotto da Olympus Film. In seguito sembra che sia passato alla Medusa Film. Nel 1921 è alla Triumphalis, dove lavora anche con Giulio Aristide Sartorio (*San Giorgio*). Fra il 1922 e il 1923 è sotto contratto alla Quirinus come operatore di un film di Giuseppe Forti. Durante il periodo della "crisi", sempre a seguito del regista Silvio Laurenti Rosa, ha lavorato in varie case cinematografiche, spesso per film storico-risorgimentali. Fra i titoli: *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia*, *Garibaldi e i suoi tempi*, *I martiri d'Italia* o *Il trionfo di Roma*. Gli ultimi due sono plagi di opere italiane di maggior rilievo, girati a tempo di record per sfruttarne il battage pubblicitario. Al LUCE arriva attraverso la Cineteca del Governatorato di Roma.

05.

Cfr. ASF. Archivio privato Paolucci [Paulucci] di Calboli, Fondo Giacomo Paolucci [Paulucci] di Calboli Barone, b. 91, f. 252 "Martelli".

06.

Arturo Climali è tra gli operatori di *Canal Grande e Quelli della montagna* (1943) di Aldo Vergano.

07.

Cfr. Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, CNC Edizioni, Roma 1991, pp. 89-99 e Alfredo Baldi, "Cines in corto", in *Immagine. Note di storia del cinema*, n. s., n. 20, primavera 1992, pp. 18-24. Per un'analisi del film di Matarazzo, cfr., in particolare, Leonardo Quaresima, *Vom Sumpf zur Stadt Littoria. Der italienische Dokumentarfilm und die Moderne im Faschismus*, in Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hrsg.), *Triumph der Bilder*, uvk, Konstanz 2003.

08.

Cfr. Umberto Barbaro, *Il documentario: un laboratorio per i nuovi cineasti*, in Francesco Bolzoni (a cura di), *Un anno di cinema italiano. La teoria e la pratica*, Edizioni de La Biennale di Venezia, Venezia 1976, pp. 96-8.

09.

Nell'ordine, le nuove città di fondazione realizzate dal fascismo sono state: Mussolinia nel 1928, Littoria nel 1932, Sabaudia nel 1934, Pontinia e Guidonia nel 1935, Fertilia e Aprilia nel 1936, Arsia nel 1937, Carbonia, Torviscosa e Pomezia nel 1938, infine, Pozzo Littorio, completata nel 1940. Cfr. Riccardo Mariani, *Fascismo e "città nuove"*, Feltrinelli, Milano 1976.

10.

Vecchio e nuovo si fronteggiano nelle immagini delle terre

paludose in diverse successive pellicole. Immagini analoghe si trovano in *Sole* (1929) di Blasetti, in *Camicia nera* (1933) di Forzano, *Terra madre* (1931) di Blasetti.

11.

Nonostante l'interessante e ricco lavoro di documentazione e di analisi dei materiali filmati dell'Archivio LUCE dedicati ai temi dell'architettura, realizzato da Gaia Pettina per la sua tesi di laurea in Architettura, anche in questo recente lavoro si sente a tratti il peso della difficoltà che comporta leggere il materiale della propaganda politica a partire dalle sole immagini visibili dalle pellicole di quell'archivio. Cfr. Gaia Pettina, *Architettura e propaganda nei filmati dell'Istituto Luce del ventennio fascista*, tesi di laurea in Storia dell'Architettura, relatore prof. Ezio Godoli, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, a.a. 2000-2001.

12.

L'opera nazionale per i combattenti, Roma 1926, in Mariani, *Fascismo e "città nuove"*, cit., p. 38.

13.

È quanto scrivono a questo proposito Diane Ghirardi e Kurt Foster, la cui fonte è *Il Rapporto* di Orsolini Cencelli del 22 marzo 1935, in ACS, Segreteria particolare del Duce, Carteggio ordinario, 132.862, prot. 12455, cit. a p. 639 di Diane Ghirardi, Kurt Foster, *I modelli delle città di fondazione*, in Cesare De Seta (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 8, Insediamenti e territorio*, Einaudi, Torino 1985, pp. 627-74.

14.

Cfr. Ghirardi, Foster, *I modelli delle città di fondazione*, cit., p. 632.

15.

Cfr. Lando Bortolotti, *Roma fuori le mura: l'Agro Romano da palude a metropoli*, Laterza, Roma-Bari 1988.

16.

Cfr. Antonio Muñoz, *Roma di Mussolini*, Treves, Milano 1935.

indice iconografico

[62, 63] Littoria. Posa della prima pietra (1932).

[64] Comune di Sabaudia. Inaugurazione alla presenza dei Reali (aprile 1934).

[65] Camicie nere di Borgo Sabotino sfilano per Sabaudia.

[66] Mussolini a Littoria inaugura varie opere del regime e premia gli agricoltori (dicembre 1934).

[67, 68] *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria* (1933).

[69] Lettera degli operatori cinematografici Otello Martelli, Giulio Rufini e Giuseppe Caracciolo a Paulucci di Calboli, in ASF, GPCB, b. 91, f. 252 "Martelli".

la prima stanza

[70] Forti. Rachele Mussolini all'inaugurazione della campana dedicata alla medaglia d'oro Fulcieri Paulucci di Calboli (novembre 1938).

[71] Copia della lettera di Paulucci di Calboli a Rachele Mussolini (Roma, 30 settembre 1936), in ASF, GPCB, b. 97, carte "Mussolini Rachele".

[72] Copia della lettera di Paulucci di Calboli a Rachele Mussolini (Roma, ottobre 1936), in ASF, GPCB, b. 97, carte "Mussolini Rachele".

Handwritten signature

3. 1. 34. A XII. E.F. 4

A. L. C. Paulucci de' Calabro Barony

I soltonniti, fur non essendo più
all' Istituto Burg, sono rimasti egualmente
affezionati ad esso.

Desiderando far conoscere all' E. V. che il materiale del documentario, dall'Architruccio alle giornate di Litteria: tranne pochi quaderni, giaciti dall'ispettore Clinici, è stato da loro ideato ed eseguito.

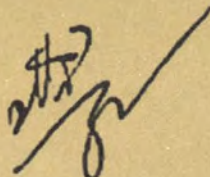
Ciò detto, fare evitare che i soliti gufi
continuino a vestirsi con le penne del pastore.

Сон ошмбанды

Steel market.

Luigi Garofalo
Luigi Garofalo





Roma, 30 settembre 1936 XIV

Cr/my

Gara Donna Rachele,

ho avuto occasione di far stampare riservatamente le fotografie della piccola Anna Maria e, da esse, ho potuto constatare i progressi veramente notevoli delle condizioni di salute.

Mi consenta di partecipare con cuore paterno alla Sua grande gioia e di esprimerLe tutta la mia sincera e affettuosa soddisfazione per questa che può considerarsi, grazie alla scienza o alla Provvidenza, una battaglia vinta.

Sono informato che la macchina da proiezione cinematografica impiantata a Riccione funziona regolarmente. Desidero Ella sappia che ho provveduto a far inviare al Maresciallo Barillani il trasformatore per il perfetto funzionamento della macchina alla Rocca delle Caminate. Stando a quanto mi è stato assicurato, ritengo che egli sia capace di metterlo a posto: comunque sono pronto ad inviare un tecnico dell'Istituto alla prima richiesta.

Mi è stato riferito che Ella desidererebbe assistere alla ripresa delle scene che verranno girate nel Castello di Gradara per il film del Consorzio Condottieri del quale ho anche dovuto assumermi la presidenza.

S.E.
Donna RACHELE MUSSOLINI

ROCCA DELLE CAMINATE

(Forlì)

./.



ISTITUTO NAZIONALE
L. U. C. E.

IL PRESIDENTE

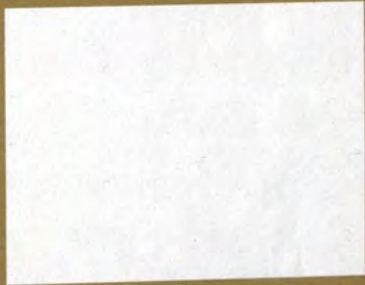
- 2 -

C

Posso fin d'ora assicurarLe che appena sarà fissata qualche ripresa cinematografica interessante, il che potrebbe avvenire a breve scadenza di tempo, mi permettorò di telefonarLe alla Rocca. ~~tanto più che~~ *anche Camilla avrebbe* desiderio ~~che Lei non dispiazze~~ di assistere alla ripresa.

C

Nel formularLe ancora i più fervidi auguri per la completa guarigione della piccola cara Anna Maria mi consenta esternarLe tutta la mia devota cordialità.



Roma, ottobre 1936 XIV

Cara Donna Rachele,

mi ero ripromesso di poter venire ad assistere alle nuove riprese del film "I Condottieri": purtroppo, però, le condizioni di . . salute di "Scipione", che esigono un'assistenza senza soste, non mi hanno consentito nè mi consentono di muovermi.

Come d'intesa La prego di trattenere presso di se, sia il materiale filmistico riguardante i Suoi figli come pure il film "Il Cammino degli Eroi" quale mio modesto omaggio. Il primo Le ricorderà la fanciullezza dei ragazzi, il secondo la loro eroica partecipazione alla gloriosa impresa africana.

Intanto, contemporaneamente alla presente, Le ho inviato nuovo materiale cinematografico pure riguardante Vittorio e Bruno, che come l'altro potrà trattenere per se, nonchè i due documentari editi dalla "LUCE": "Neve sulle Dolomiti" o "La grande riserva" più il filmetto "Tre uomini e una corda" che l'Istituto ha copiato dal francese.

Colgo l'occasione per inviarLe pure in omaggio un album di fotografie e una copia del film riguardante la grande cerimonia di Firenze per la riconsegna da parte di

A S.E.
Donna RACHELE MUSSOLINI

./.

S.E. il Ministro degli Esteri Conte Galeazzo Ciano ai Pascisti fiorentini del gagliardetto della "Disperata".

Mi è gradito inviarLe, gentile e cara Donna Rachole, i miei omaggi cordialmente devoti.