

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

Cinema, televisione e produzione multimediale

TITOLO DELLA TESI

CORRADO D'ERRICO E L'EVOLUZIONE DEL CINEGIORNALE LUCE

Tesi di laurea in

Filologia del cinema

Relatore Prof: Michele Canosa

Correlatore: Silvio Celli

Presentata da: Mattia Ricotta

Appello
secondo

Anno accademico
2020-2021

INDICE

Introduzione	1
Capitolo 1 - Corrado D'Errico, un autore poliedrico	6
1.1 Dal giornalismo al cinematografo, passando per il teatro e la letteratura	6
1.2 Lo stile futurista nel documentario Luce	11
Capitolo 2 - I Cinegiornali Luce e la quotidiana costruzione del consenso	15
2.1 Cinegiornali Luce A: la prima serie	15
2.2 Cinegiornali Luce B: passaggio al sonoro	24
2.3 La prima traccia diretta di D'Errico nelle attualità: la Rivista Luce	37
Capitolo 3 - Corrado D'Errico e la trasformazione del Cinegiornale	50
3.1 La nuova composizione del Cinegiornale C: grafica, struttura e tipologia dei servizi	50
3.1.1 Le sigle	51
3.1.2 L'introduzione dei contenuti	57
3.1.3 La pubblicazione delle cine-attualità	59
3.1.4 La "direzione" artistica	61
3.1.5 La provenienza dei servizi	64
3.2 Lo sviluppo e i cambiamenti del nuovo cinegiornale fino alla morte di D'Errico	66
3.2.1 Marzo 1940	67
3.2.2 Aprile 1940	70

3.2.3	Maggio 1940	74
3.2.4	Giugno 1940	77
3.2.5	Luglio 1940	82
3.2.6	Agosto 1940	86
3.2.7	Settembre 1940	89
3.2.8	Ottobre 1940	93
3.2.9	Novembre 1940	95
3.2.10	Dicembre 1940	98
3.2.11	Gennaio 1941	101
3.2.12	Febbraio 1941	105
3.2.13	Marzo 1941	107
3.2.14	Aprile 1941	110
3.2.15	Maggio 1941	113
3.2.16	Giugno 1941	116
3.2.17	Luglio 1941	120
3.2.18	Agosto 1941	122
3.2.19	Settembre 1941	126
	Conclusione	129
	Bibliografia e sitografia	131

INTRODUZIONE

Durante una lezione di Filologia del cinema del professor Michele Canosa rimasi colpito dal nome di Corrado D'Errico, realizzatore di una delle opere più innovative e fuori dall'ordinario che vidi a lezione: la *Rivista LUCE* (1934-1935). Incuriosito, ne cercai informazioni in biblioteca e nel web, ma riuscii a trovare solo la filmografia dell'autore (rivelatasi poi parziale) e qualche notizia sulla sua scomparsa all'interno dell'archivio online di *La Stampa*; nulla di più. Espresi così al professore il desiderio di approfondire questa figura, e mi indirizzò all'unico studioso che da diversi anni si interessava al regista romano: Silvio Celli; il quale aveva incentrato la tesi di laurea proprio su Corrado D'Errico, compiendo quindi il primo, e ancora oggi unico, studio monografico sul cineasta, riuscendo a ricostruirne la vita professionale quasi alla totalità. Nato a Roma nel 1902, D'Errico iniziò la sua carriera lavorativa come giornalista, occupazione che in seguito gli aprì le porte del teatro prima e del cinema poi, per divenire nel corso degli anni Trenta una tra le figure più rilevanti e influenti della cinematografia italiana. Nel 1934 approdò infatti all'Istituto Nazionale LUCE, in cui realizzò alcuni tra i più importanti film documentari della sua epoca e dove, innanzitutto, assunse la direzione del cinegiornale dal marzo del 1940. Ma la sua ascesa professionale, come ha verificato lo stesso Celli, si dovette anche, e forse soprattutto, alla sua indiscussa fede fascista e all'amicizia con Galeazzo Ciano, allora Ministro della Stampa e della propaganda, del quale divenne uno degli uomini più fidati. L'attività di D'Errico si interruppe improvvisamente il 3 settembre 1941 a soli trentanove anni, a causa di un cancro.

Confrontandomi con lo stesso Celli e con il professor Canosa si considerò l'idea di proseguire lo studio su D'Errico concentrandosi non tanto sui film di finzione quanto sulla sua attività al LUCE, e in particolare sul periodo della sua direzione del cinegiornale. Avendo lo stesso Silvio Celli consultato per intero le carte archivistiche riguardanti l'attività di D'Errico nel periodo in questione, rimaneva allora da studiare per intero i cinegiornali pubblicati sotto la sua responsabilità, dal marzo 1940 al settembre 1941.

Ed è proprio su quest'ultimo punto che si concentra lo studio qui presentato, che si propone di analizzare le cine-attualità dirette da Corrado D'Errico, cercando di confermare quanto aveva già ipotizzato lo stesso Silvio Celli, ovvero che durante la sua occupazione all'Istituto LUCE, e in particolare nel corso della direzione del cinegiornale, D'Errico ebbe un ruolo più prossimo a quello di un direttore giornalistico che non a quello di un regista. Ma le sue competenze e influenze cinematografiche non ebbero un ruolo marginale, tutt'altro, impressero un segno

indelebile in tutti i prodotti del LUCE da lui curati.

Il seguente studio si compone di tre parti. Nella prima, dal titolo *Corrado D'Errico, un autore poliedrico*, ho cercato di introdurre il giornalista-cineasta ripercorrendo la sua attività professionale dagli anni Venti al 1941. Concludendo con un paragrafo dedicato al legame tra il suo primo film, *Stramilano* (1929), e uno dei suoi ultimi più importanti lavori, *Il cammino degli eroi* (1936), ponendo in risalto come il carattere marcatamente futurista della prima opera, probabilmente di produzione indipendente, si ritrova anche nel mediometraggio successivo, nonostante il passare degli anni e la produzione di carattere statale.

Nella seconda parte, *I Cinegiornali Luce e la quotidiana costruzione del consenso*, ho focalizzato l'attenzione sulle principali produzioni d'attualità dell'Istituto LUCE dal 1927 al marzo 1940, ponendo quindi l'attenzione sulle mansioni svolte da giornalista-cineasta, le quali possono essere considerate come antesignane e propedeutiche ai cinegiornali da lui successivamente diretti. L'obiettivo di questo capitolo è quello sia di introdurre al lettore i cinegiornali Luce, che durante il regime fascista si composero di tre serie, sia di analizzare il lavoro che vi svolse D'Errico prima di diventarne il responsabile. Il paragrafo finale verte invece sull'innovativa *Rivista LUCE*, che fu la prima esperienza da direttore che l'Istituto affidò a D'Errico.

È doveroso fare ora una precisazione. Come detto nelle righe precedente l'Istituto LUCE nel corso del ventennio dittatoriale produsse tre serie di cinegiornali. All'epoca della loro produzione queste non furono oggetto di una vera e propria distinzione, venendo così ufficiosamente nominate: serie muta (1927-1932), serie sonora (1931-1940) e serie di guerra (1940-1945). Nel secondo dopoguerra, invece, spinto dall'esigenza catalogativa l'Istituto classificò le tre serie in A (ovvero quella muta), B (sonora) e C (di guerra), l'ultima delle quali fu proprio quella diretta da Corrado D'Errico. D'ora in poi all'interno di questo studio le tre serie saranno nominate con il loro nome ufficioso o con le prime tre lettere dell'alfabeto.

Nella terza parte, dal titolo *Corrado D'Errico e la trasformazione del Cinegiornale Luce*, ho proseguito con l'analisi dei cinegiornali della serie C dal marzo 1940 al settembre 1941. L'analisi ha fatto seguito alla visione e alla catalogazione di tutte le cine-attualità del periodo presenti online all'interno dell'Archivio storico Istituto Luce, dalla numero 2 alla numero 183, saltando però trentasei numeri, purtroppo non visionabili.

I paragrafi iniziali del capitolo sono dedicati alle caratteristiche della serie di guerra, dove ho esaminato, in particolare, i cartelli presenti all'interno dei giornali, la regolarità della

pubblicazione di questi, i diversi ruoli della “redazione” delle cine-attualità e la provenienza dei materiali audiovisivi.

Successivamente ho posto l'attenzione sui contenuti dei cinegiornali, facendo un resoconto mensile dei servizi più rilevanti che furono proiettati in Italia, cercando di mettere in relazione quanto il pubblico italiano ebbe modo di vedere al cinematografo con ciò che stava accadendo realmente. Come si vedrà, nonostante la non sorprendente manipolazione dell'informazione e l'anonimato del prodotto, si può notare ben visibile la mano di Corrado D'Errico, caratterizzata da un'impronta di sveltezza, meccanicità e esaltazione della vita contemporanea che sembra far propria i dettami del futurismo.

CAP. 1 CORRADO D'ERRICO, UN AUTORE POLIEDRICO

1.1 Dal giornalismo al cinematografo, passando per il teatro e la letteratura

Nel corso della sua carriera professionale, conclusasi nel settembre del 1941 a soli trentanove anni a causa dell'improvvisa scomparsa, Corrado D'Errico si occupò di giornalismo, teatro e cinema, trovando probabilmente in quest'ultimo settore ruoli di maggiore responsabilità e rilevanza, che lo fecero divenire tra i più prolifici e influenti cineasti del suo tempo, soprattutto nel campo della cinematografia d'attualità.

Probabilmente laureato in letteratura, le prime tracce professionali riguardanti Corrado D'Errico (Roma, 19 maggio 1902 – 3 settembre 1941) sono di carattere giornalistico e risalgono al 1923, quando iniziò a scrivere per la pagina culturale de *L'Impero*, quotidiano futurista e dichiaratamente fascista diretto dagli Mario Carli ed Emilio Settimelli. La collaborazione con il quotidiano romano fu per D'Errico la sua maggiore attività per tutti gli anni Venti fino a circa la metà degli anni Trenta. Qui svolse principalmente il ruolo di critico teatrale, ma nel corso degli anni si cimentò anche nella critica letteraria e nella scrittura di novelle, attività quest'ultima che proseguirà successivamente nelle pagine de *Il Tevere* e nelle riviste “blasettiane” *Il Mondo a lo Schermo* e *Cinematografo*. Sempre in questo periodo D'Errico esordì anche nel mondo teatrale. Nel 1926 fu per la prima volta drammaturgo con *Vestita di rosso e di nero*, mentre nel 1929 scrisse *I sudditi di Re Ameba*: entrambe le opere furono messe in scena al Teatro Sperimentale degli Indipendenti, del quale il giovane critico aveva avuto modo di recensire vari spettacoli. Sempre del 1929 è la sua prima regia teatrale, avvenuta al Teatro di via Margutta con lo spettacolo *Tra le quinte dell'anima* (1912) di Nikolaj Evreinov. L'esperienza teatrale si concluderà poi solo quattro anni più tardi, nel 1933, con la riduzione di *La Rappresentazione di Sant'Uliva* (anonimo fiorentino, XVI secolo), avvenuta a Firenze. La motivazione di questa scelta possiamo forse trovarla nel 1930 in un articolo a lui dedicato sulla rivista *Cinematografo*, dove specifica che secondo lui il cinema è ormai l'unico linguaggio degno di interesse, continuamente in divenire sia sul lato estetico che su quello tecnico.¹

Ritornando a *L'Impero*, è senz'altro doveroso rimarcare come l'attività svolta all'interno del quotidiano romano fu di fondamentale importanza per il futuro regista. Da un lato infatti il

¹ Anonimo, “Profili: Corrado D'Errico”, *Cinematografo*, n. 7, 30 luglio 1930, pp. 38-39. Citazione ripresa da Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, Bologna, Università di Bologna, anno accademico 1994-95, p. 60.

lavoro in ambito giornalistico, teatrale e letterario gli permisero di acquisire quelle competenze grazie alle quali poté in seguito lavorare sia nel cinema d'attualità che in quello di finzione. La formazione giornalistica gli permisero di accedere al LUCE, dove avrà un ruolo più vicino a quello di un caporedattore piuttosto che a quello di un regista, mentre allo stesso tempo negli anni successivi D'Errico diverrà tra i più richiesti registi di film tratti da opere teatrali, proprio grazie alle sue competenze negli spettacoli di prosa. E inoltre, fu anche l'attività di novelliere ad avvicinarlo per le prime volte al mondo del cinema, attraverso la scrittura del soggetto e della sceneggiatura di *Rotaie* (Mario Camerini, 1930). Dall'altro lato, fu proprio grazie al quotidiano futurista che D'Errico strinse amicizia con Alessandro Blasetti, tra i più importanti cineasti italiani dei successivi quarant'anni, e soprattutto con Galeazzo Ciano, futuro ministro della Stampa e della propaganda e degli Affari esteri, con i quali D'Errico condivideva la terza pagina del giornale. E proprio l'amicizia con il genero del Duce è di fondamentale importanza per il seguente studio, in quanto fu proprio quest'ultimo che nel 1934 chiamò D'Errico a lavorare nella Sezione Stampa del Sottosegretario per la Stampa e la Propaganda, dove rimase fino almeno al 1937. Incarico questo, tramite il quale sempre nel 1934 iniziò a collaborare continuativamente con il LUCE.

Tra la seconda metà degli anni Venti e la prima degli anni Trenta D'Errico proseguì intensamente l'attività giornalistica, concentrandosi sempre più sul settore cinematografico. Dal 1926 scrisse articoli di teoria sulla settima arte e recensioni cinematografiche su *Lo Schermo*, che chiuse nel marzo 1927 per dar vita nel 1929 a il *Cinematografo*, diretto in prima persona da Alessandro Blasetti. Quest'ultima rivista insieme al quotidiano *Il Tevere* furono tra i principali promotori sia di una serie di riflessioni e proposte per la "rinascita" del cinema italiano, che proprio in quegli anni si stava cercando di risollevare dopo il crollo dell'industria avvenuto nel primo dopoguerra, sia per la creazione da parte degli stessi critici e giornalisti delle due testate del Gruppo Centrale di Cultura Cinematografica (1930). Obiettivo del gruppo, al quale parteciparono anche Blasetti, Mario Camerini e Raffaello Matarazzo, fu quello di dare un contributo diretto alla rinascita del cinema nazionale, ma le speranze ebbero vita breve e il G.C.C.C. non andò oltre la creazione del Cine-Club d'Italia.

In seguito il futuro regista romano continuò la sua primaria attività giornalistica, oltre che su *L'Impero* e *Il Tevere*, anche sui quotidiani *La Tribuna* e nel fiorentino *La Nazione*. E proprio all'interno di questi ultimi tre D'Errico scrisse una serie di articoli a favore del nuovo cinema sonoro, considerato ora come il solo campo d'azione possibile per la cinematografia del presente, l'unico in grado di dare la piena espressione al cinema. Queste dichiarazioni lo misero

in contrasto con Alessandro Blasetti, che rimarcava invece come la nuova tecnologia non fosse affatto di primaria importanza e che avrebbe assoggettato la cinematografia europea, e quella italiana in particolare, all'industria del cinema statunitense. Per *La Tribuna* D'Errico continuò a scrivere fino al 1933 e per il quotidiano romano fu, nel 1932, l'inviato alla 1° Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia.

Sul finire degli anni Venti D'Errico iniziò poi ad avvicinarsi al mondo del cinema. Fino all'approdo al Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, infatti, il giornalista-cinefilo affiancò l'attività giornalistica a una prima formazione cinematografica, che lo vide impegnato come aiuto regista, soggettoista, sceneggiatore, e anche come realizzatore in prima persona con *Stramilano* (1929) e *Rassegna della moda a "La Rinascente"* (1929).² Come detto in precedenza, il periodo in questione fu segnato dal delicato passaggio dell'industria cinematografica italiana dal muto al sonoro.

L'esordio arrivò nel 1928 come aiuto-regista del film di finzione *Kif Tebbi* (Mario Camerini), il cui soggetto fu tratto dall'omonimo romanzo del 1923 di Luciano Zuccoli ambientato nel 1911³, dove si scorge la volontà di riaffermare "il diritto dell'Italia a costruirsi un impero coloniale."⁴ L'esperienza vissuta sul set da D'Errico la ritroviamo in parte nell'unico romanzo da lui pubblicato: *Chiaro di luna. Romanzo d'Avventure*.⁵ Di lì a poco tempo avvenne anche la prima esperienza nella scrittura per la settima arte con *Rotaie* (Mario Camerini, 1931), di cui D'Errico scrisse il soggetto e la stessa sceneggiatura, quest'ultima insieme a Camerini. Il film uscì nel 1931 in versione sonorizzata, e le chiare influenze provenienti dal cinema statunitense, tedesco e sovietico, fanno pensare che derivino proprio da D'Errico, il quale poco tempo prima realizzò *Stramilano*, film che risente fortemente del cinema delle avanguardie europee e non. L'attività di scrittore per il cinema andò avanti con la stesura del soggetto di *La fanciulla dell'altro mondo* (1933), ispirato a una sua novella, film poi diretto da Giampiero Righelli, per il quale nel 1938 sempre D'Errico scriverà il soggetto di *Voce senza volto*, dove figura anche tra gli sceneggiatori. Infine il regista romano collaborò alla sceneggiatura di *Frontiere* (1934), scritta a quattro mani insieme al regista del film Cesare Meano, ma è bene precisare che non è possibile confermare

² Pizzo Marco, D'Autilia Gabriele (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia del Luce 1925 – 1945*, Roma, Istituto Luce S.p.A., 2004, p. 464.

³ Zuccoli Luciano, *Kif Tebbi: romanzo africano*, Milano, Treves, 1923.

⁴ Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 101.

⁵ D'Errico Corrado, *Chiaro di luna. Romanzo d'Avventure*, Milano, Ceschina, 1935.

questa notizia in quanto il film risulta a oggi scomparso.

Il 1934 fu l'anno della svolta nella carriera lavorativa di D'Errico. A settembre il giornalista-cineasta venne chiamato a lavorare dal collega e amico Galeazzo Ciano alla Sezione Stampa del nuovo Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, ovvero l'evoluzione dell'Ufficio stampa della Presidenza del Consiglio, diretto sempre dal genero del Duce fin dall'agosto 1933. Questo mutamento si dovette probabilmente all'effetto della riorganizzazione nazista della stampa e della propaganda, avvenuta nel 1933 per mano del ministro per l'Istruzione pubblica e la Propaganda del Reich Joseph Goebbels, il quale visitò l'Ufficio stampa italiano nel maggio dello stesso anno.⁶

E sempre al 1934 risalgono le prime collaborazioni documentabili di D'Errico presso l'Istituto Nazionale LUCE,⁷ dove funse da raccordo tra il Sottosegretariato e l'Istituto in quanto uomo di fiducia di Ciano. Va precisato, quindi, come al LUCE D'Errico collaborò principalmente in qualità di giornalista con competenze cinematografiche. Al 1934 le sue esperienze nel cinema si limitavano infatti a qualche sceneggiatura e tre brevi realizzazioni (nel 1933 realizzò *Ritmi di stazione*).⁸ Come vedremo meglio in seguito, il giornalista-cineasta iniziò la collaborazione in qualità di consulente tecnico e artistico, per poi divenire nell'anno successivo il sovrintendente l'allestimento delle *Rivista LUCE*, e nel 1936 direttore del Reparto LUCE Fotocinematografico per l'Africa Orientale. Ma l'ultimo e più notevole compito affidato a D'Errico fu quello che svolse fino ai suoi ultimi giorni di vita, ovvero il responsabile della "serie di guerra" dei cinegiornali, incarico affidatogli nel marzo del 1940. Infine, in aggiunta a questi, va menzionato anche uno dei primissimi lavori che D'Errico fece per l'Istituto, di stampo prettamente cinematografico, ovvero la scrittura del soggetto, insieme a Giuseppe Zucca (collaboratore del LUCE), per un futuro lungometraggio dal titolo provvisorio *Carene d'Acciaio*. Incentrato sulla Regia Marina Militare, il film non fu mai portato a termine dal LUCE, che ne cedette lo sviluppo alla Manenti Film. L'azienda del produttore Giulio Manenti lo realizzò l'anno seguente con il titolo *Aldebaran* (Alessandro Blasetti, 1935).⁹

⁶ Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 146.

⁷ Ivi, p. 148.

⁸ Pizzo Marco, D'Autilia Gabriele (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia del Luce 1925 – 1945*, Roma, Istituto Luce S.p.A., 2004, p. 464.

⁹ Ivi, p. 151.

Dalla metà degli anni Trenta e in alcuni casi parallelamente ai suoi lavori all'Istituto LUCE e al Sottosegretariato, divenuto nel frattempo Ministero per la Stampa e la Propaganda (1935), D'Errico esordì come regista nell'industria cinematografica di finzione con la co-direzione di *Freccia d'oro* (Piero Ballerini e Corrado D'Errico, 1935). Nel corso di sei anni firmò un totale di undici regie, attestandosi tra i più prolifici cineasti della sua epoca. In particolare, data la sua esperienza come critico, drammaturgo e regista teatrale gli vennero affidati diversi adattamenti di drammi: *I fratelli Castiglioni* (1937), *L'argine* (1938), *Tutta la vita in una notte* (1939), *Processo e morte di Socrate* (1939) e *Miseria e nobiltà* (1940). In aggiunta a questi titoli D'Errico diresse anche film tratti da romanzi (*Diamanti* [1939], *Capitan Tempesta* [1942] e *Il leone di Damasco* [1942], quest'ultimi due provenienti dalle opere di Emilio Salgari) e altri provenienti da soggetti originali (*Freccia d'oro* [1935], *Stella del mare* [1938], *La compagnia della teppa* [1941]). Nel complesso, seppur intensa, la carriera del cineasta romano nel cinema di finzione non ha lasciato particolari segni, tanto da poterlo considerare oggi non più di un valido mestierante. Inoltre, è alquanto probabile che la sua carriera di fiction sia stata favorita proprio dalla stretta amicizia con Galeazzo Ciano. La conferma di ciò la troviamo in uno scritto di Luigi Freddi, dove l'ex capo della Direzione Generale della Cinematografia elencò una serie di nuovi e giovani registi che durante la metà degli anni Trenta vennero inseriti all'interno dell'industria: "Ed ecco la immissione degli elementi nuovi e talvolta giovanissimi, spesso addirittura imposti ai produttori attraverso una energica azione. Alcuni nomi: Marco Elter, Corrado D'Errico, Piero Ballerini, Vincenzo Sorelli, Umberto Barbaro, Giorgio Ferroni, Domenico Paolella (...)." ¹⁰

Al contrario del cinema di finzione, D'Errico divenne all'interno del LUCE tra i più importanti e innovativi collaboratori dell'Istituto, dove gli vennero affidati incarichi che ci fanno ben comprendere il "grado di considerazione e di affidabilità – politica, giornalistica e cinematografica, in cui egli fu tenuto dal regime fascista, e da Ciano in particolare."¹¹ Oltre al lavoro nei cinegiornali e nella *Rivista LUCE*, qui D'Errico realizzò tre film documentari: *Milizie della civiltà* (1940-1941), in cui si descrive la giornata tipo degli operai impegnati nella costruzione del nuovo quartiere romano E.U.R., *Assedio di fuoco* (1940),¹² incentrato sulla

¹⁰ Freddi Luigi, *Il cinema*, Roma, L'Arnia, 1949, 2 voll, p. 277. Citazione ripresa da Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 216.

¹¹ Celli Silvio, "Corrado D'Errico. Giornalista, drammaturgo e novelliere con la macchina da presa", *La magnifica ossessione*, 16-17, gennaio-giugno 1996, p. 71.

¹² Pizzo Marco, D'Autilia Gabriele, op. cit., p. 464.

Battaglia d’Inghilterra combattuta dalla Luftwaffe e dalla Regia Aeronautica tra il luglio e l’ottobre 1940, e *Il cammino degli eroi* (1936), lungometraggio dedicato alla vittoriosa campagna italiana in Etiopia.

1.2 Lo stile futurista nel documentario Luce

Sofferamoci ora sulle analogie tra *Stramilano* e *Il cammino degli eroi*, ovvero quelli che posso essere considerati come i maggiori film realizzati da Corrado D’Errico, e che influenzeranno la sua successiva attività al LUCE.

Subito dopo l’esperienza di aiuto-regista sul set di *Kif Tebbi* D’Errico iniziò la sua carriera di direttore con *Stramilano* (1929), primo film a lui attribuitogli, e realizzato probabilmente a cavallo tra il 1928 e il 1929. Di dieci minuti di durata, il cortometraggio risente fortemente sia del “cinema delle grandi città” degli anni Venti sia dell’influenza del futurismo, del quale il cineasta romano può essere considerato un esponente della seconda generazione, cioè quella che fu attiva a partire dal primo dopoguerra.

Il film si apre con un cartello dove figurano il titolo e la dicitura in maiuscolo “presentato da Za Bum”, entrambe sovrainpresse sul logo del LUCE che funge da sfondo (fig. 1). La scritta Za Bum rimanda agli “spettacoli teatrali sia di prosa sia di rivista”¹³ prodotti da Mario Mattoli dal 1928 al 1934, autore che nella seconda metà del Novecento si dedicherà al cinema di genere firmando inoltre un sodalizio di successo con Totò. È dunque possibile ritenere che il film veniva proiettato durante gli spettacoli della serie Za Bum. Mentre il logo del LUCE può significare che sia stato lo stesso Istituto a produrre il film, oppure che ne abbia in seguito acquisito i diritti inserendolo così nel suo catalogo, dove risulta presente in quello datato 1930.¹⁴ Superato il cartello iniziale vediamo una serie di rapide inquadrature mostranti il risveglio di Milano all’alba, dal passaggio delle prime carrozze e macchine all’apertura del mercato e degli esercizi. Ci addentriamo poi in una serie di fabbriche in piena lavorazione, dove con una serie di sovrainpressioni vediamo un alternarsi vorticoso di ciminiere, per poi spostarci sul traffico cittadino. Dal minuto tre l’attenzione si sposta su un’azienda tessile, all’interno della quale seguiamo l’intero processo produttivo che ci porta dal filato iniziale al prodotto finito; in seguito con uno stacco netto entriamo in un atelier, dove modelle sfilano per alcuni ricchi clienti. La

¹³ Laura Ernesto G., *Le stagioni dell’aquila. Storia dell’Istituto Luce*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2000, p. 115.

¹⁴ Istituto Nazionale LUCE, *Catalogo generale dei soggetti cinematografici Istituto Nazionale L.U.C.E.*, Roma, Grafia, 1930, p. 31. Citazione ripresa da Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D’Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 136.

seconda parte del film si apre con un capitolo dedicato alla danza dove assistiamo a uno spettacolo e alle esercitazioni della Scuola di danze classiche e di ginnastica ritmica di Yia Ruskaya”. Si procede con una parte dedicata alla vita serale milanese, quindi un serie di piani all’interno di un ristorante e una sala da ballo lasciano d’improvviso lo spazio a una gara automobilistica diurna. Verso la conclusione ci viene mostrata la frenetica stazione dei treni, dove si nota un’inquadratura tagliata in diagonale dove nel lato destro vediamo un treno in arrivo mentre in quello sinistro uno in partenza. Il film si chiude con una serie di inquadrature in notturna che si concentrano sulle insegne luminose che campeggiano sui palazzi, per poi finire con un piano totale del Duomo di Milano che, grazie a un effetto, sembra essere attraversato ai lati da due treni.



Figura 1, cartello iniziale di *Stramilano* (1929), da <http://www.archivioluce.com>.

Il soggetto del cortometraggio, nel quale attraverso una struttura narrativa non lineare osserviamo la vita all’interno della città dall’alba fino a oltre il tramonto, e la ricerca formale delle inquadrature richiamano immediatamente i film avanguardistici incentrati sulle metropoli. Il riferimento più importante e centrale è sicuramente *Berlino – Sinfonia di una grande città* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), dove seguiamo la vita all’interno della città di Berlino dalle prime ore del giorno fino a sera, ma è probabile che D’Errico fosse a conoscenza anche delle altre opere che ebbero come protagoniste le città: *Manhatta* (Charles Sheeler e Paul Strand, 1921), *Dynamik der Großstadt* (László Moholy-Nagy, 1921-1922) e *Rien quel es heures* (Alberto Cavalcanti, 1926).

Inoltre nel film possiamo scorgere elementi propri del futurismo. La rappresentazione della frenetica Milano, in cui vediamo la scatenata vita cittadina, l'incessante lavoro delle industrie e la contemporaneità dell'arte, aggregato a un ritmo a tratti serrato e agli innumerevoli effetti di montaggio, rendono chiaro il rimando all'avanguardia italiana e in particolare al manifesto *La cinematografia futurista*.¹⁵ Inoltre lo stesso Marinetti definì Milano come luogo abitato dal divino: la più moderna, meccanica e veloce città italiana.¹⁶

Tra il gennaio e il febbraio del 1936 D'Errico si unì alla spedizione africana assumendo la direzione del Reparto LUCE Africa Orientale. L'esperienza si concluse probabilmente nell'aprile dello stesso anno, a causa di una grave malattia non meglio specificata che lo costrinse al rientro in Italia. Durante il breve periodo trascorso ad Asmara, sede africana del LUCE, D'Errico non svolse attività da regista o da operatore sul campo ma, come farà successivamente alla direzione dei cinegiornali di guerra, il suo compito fu quello di organizzare le riprese e assicurare il costante arrivo a Roma dei negativi.

Una volta tornato in Italia realizzò *Il cammino degli eroi* (1936), da considerarsi come uno dei più importanti documentari del LUCE dell'epoca, in cui il giornalista andò a descrivere e a narrare l'avanzata, la conquista e la "civilizzazione" che l'Italia fascista compì durante campagna d'Etiopia. L'obiettivo della pellicola fu quello di dimostrare al mondo intero come la guerra non si vince solo con le armi, ma anche grazie alle capacità produttive e organizzative della nazione. Nell'agosto successivo il film venne presentato alla IV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove vinse la coppa del Partito Nazionale Fascista per il miglior film politico-sociale.

Il documentario si compone di dodici capitoli, legati l'uno all'altro tramite la voce dello speaker, il quale viene tradotto in francese e tedesco attraverso delle didascalie che accompagnano il commento. È dichiarata, dunque, la volontà di mostrare la forza della nazione non solo ai cittadini italiani ma anche agli alleati e ai nemici esteri. I primi tre capitoli sono ambientati in Italia e mettono in mostra prima i processi produttivi delle industrie non belliche che lavorano per la campagna etiopica, poi le stesse fabbriche belliche e infine l'imbarco e la partenza delle reclute e delle merci verso l'Africa. Nelle successive quattro parti assistiamo all'arrivo delle navi nel porto di Massaua, da cui inizia l'avanzata delle truppe e dei viveri verso

¹⁵ F. T. Marinetti, Bruno Corra, E. Settimelli, Arnaldo Ginna, G. Balla, Remo Chiti, *La cinematografia futurista*, Milano, 11 settembre 1916.

¹⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *La nuova Religione-morale della Velocità*, Milano, 11 maggio 1916. Citazione ripresa da Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 141.

l'interno del paese, dove i soldati si aprono la via costruendo strade, installando pali telegrafici e creando nuovi corsi d'acqua. L'ottavo capitolo è invece dedicato alla consegna della posta, mentre nel nono il protagonista è il cinema. Qui vediamo prima i cineoperatori a lavoro sul campo, la cui macchina da presa viene posta in analogia con le armi dei soldati, mentre la sera italiani e indigeni assistono a una proiezione di cinegiornali. I seguenti due capitoli sono dedicati rispettivamente all'assistenza medico-sanitaria e allo scontro bellico, al quale viene ritagliato poco spazio e che si conclude con l'ingresso del maresciallo Badoglio ad Addis Abeba. Infine, nella dodicesima parte vediamo la nuova vita e normalità portata dal fascismo, caratterizzata da campi coltivati e pascoli.

Dalla descrizione del film si comprende come la composizione del mediometraggio sia fortemente didascalica, in cui i materiali che vanno a comporre i dodici capitoli "sono ordinati per analogia tematica e di riferimenti visivi e ritmici."¹⁷ Ma la rigida struttura del film viene alleggerita dal montaggio e dalla stessa narrazione. Troviamo quindi delle forti analogie con *Stramilano*, in particolare nella prima parte, dove un montaggio concitato e delle inquadrature composte sia da numerose carrellate che da panoramiche ci mostrano prima il susseguirsi di diversi processi di produzione della merce, poi la distribuzione della stessa all'interno del territorio africano. E questo stile si può notare anche nel capitolo dedicato alla spedizione e alla ricezione della posta.

D'Errico sembra quindi portare a compimento quel procedimento formale che aveva solo accennato nel film futurista. E negli anni successivi questo metodo venne probabilmente portato dal giornalista-cineasta romano all'interno della redazione dei cinegiornali Luce. Infatti i servizi della serie C incentrati sulla descrizione di processi, quindi per la maggior parte mostranti le varie fasi di lavorazione all'interno di aziende e fabbriche (ma non solo), è possibile vedere riproposto il medesimo stile, sebbene in una veste maggiormente didattica e rigida.

¹⁷ Argentieri Mino, *L'occhio del regime*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, pp. 170-171.

CAP. 2 I CINEGIORNALI E LA QUOTIDIANA COSTRUZIONE DEL CONSENSO

2.1 Cinegiornali Luce A: la prima serie

Per comprendere a pieno il Cinegiornale Luce e le sue evoluzioni nel tempo, alle quali contribuirà dalla prima metà degli anni Trenta in maniera decisiva Corrado D'Errico, è necessario passare attraverso la fondazione stessa dell'Istituto Nazionale L.U.C.E. e la costituzione della prima serie di cinegiornali, interamente muta.

I cinegiornali Luce furono per il regime fascista uno dei principali e potenti mezzi di propaganda, non ci sono dubbi a riguardo, attraverso i quali la macchina governativa andò a stabilire con il popolo italiano un legame costante durato quasi vent'anni, con l'obiettivo di rendere quest'ultimo partecipe dei (soli) successi e degli sviluppi dell'Italia fascista, cercando quindi di volgere l'opinione pubblica a proprio totale favore. Naturalmente le cine-attualità non furono l'unico strumento adoperato per perseguire questo scopo. Infatti subito dopo la presa del potere il Duce, nel triennio 1923-25, ben consapevole del ruolo centrale che i media di massa sarebbero andati ad avere negli anni successivi per la costruzione e il mantenimento del consenso, asservì al regime la stampa, l'industria cinematografica e la radio, ovvero la totalità dei mezzi di comunicazione di massa dell'epoca.

Come sappiamo, però, l'Istituto non si occupava solamente della produzione di cinegiornali. Difatti, fin dalla fondazione nel 1924 del primo nucleo di quello che sarebbe poi divenuto il LUCE, ovvero il Sindacato Istruzione Cinematografica (S.I.C.), la finalità della società anonima era quella di diffondere nel territorio nazionale lungometraggi e cortometraggi di carattere scientifico, culturale e scolastico. A costituire la S.I.C. fu Luciano De Feo, che diverrà negli anni a seguire una delle maggiori figure del cinema italiano della prima metà del Novecento. Grazie alla conoscenza di Giacomo Paulucci di Calboli Barone, il futuro presidente del LUCE che nel 1924 era a capo del gabinetto del Ministero degli Esteri, presieduto dallo stesso Mussolini, De Feo riuscì a far conoscere il progetto al capo del governo che, comprese le sue potenzialità, indusse la trasformazione della S.I.C. in L'Unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E.). Il L.U.C.E rimase una società privata ma il suo consiglio d'amministrazione divenne composto da diversi enti pubblici di primo piano, tra cui la Cassa Nazionale per le Assicurazioni Sociali (che nel 1943 assunse la denominazione I.N.P.S.) e la Cassa Nazionale per le Assicurazioni contro gli Infortuni sul Lavoro (ribattezzata in seguito

I.N.A.I.L.). Il passaggio a società pubblica avvenne subito dopo, col Regio Decreto Legge numero 1985 del 5 novembre 1925, dove l'azienda venne rinominata "L'Unione Cinematografica Educativa – L.U.C.E. – Istituto nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia"¹⁸, divenendo così un ente morale autonomo posto sotto il controllo diretto del Ministro degli affari Esteri.

La svolta a livello produttivo accadde invece nel 1926, quando con il R.D.L. del 3 aprile, n. 1000 - "Provvedimenti per la propaganda a mezzo della cinematografia"¹⁹ il LUCE fu di fatto incaricato di divenire l'unico produttore e distributore delle cine-attualità all'interno dell'intero territorio nazionale. Nel R.D.L. venne scritto come la motivazione di questa decisione nacque dalla "necessità urgente ed assoluta di svolgere una costante ed intensa azione di educazione civile nazionale mediante la proiezione nelle pubbliche sale cinematografiche di pellicole di propaganda nazionale e di cultura varia."²⁰ I cinque articoli successivi specificano poi come gli esercenti avessero l'obbligo sia di includere queste pellicole all'interno dei loro programmi giornalieri, sia di procurarsele tramite il LUCE "a loro cura e spese".²¹ Inoltre, "la inosservanza delle disposizioni [...] dà facoltà al prefetto competente di decretare la temporanea chiusura della sala di proiezione, e, nei casi più gravi, di revocare la licenza"²². Dato il forte successo che le cine-attualità stavano riscontrando nel mondo occidentale, in particolar modo in Francia e negli Stati Uniti, non sorprende che il regime fascista avesse intuito come anche l'Italia necessitasse di un cinegiornale strutturato e periodico. La promulgazione e l'attuazione di questa legge risultò ancora più immediata in quanto la nazione era priva di una solida casa di produzione dedita alle attualità, nonostante sin dal 1912 si susseguirono diversi tentativi.

L'insolito intervento statale lascia spazio a diverse considerazioni, tra le quali non si può fare a meno di riportare quanto scritto da Silvio Celli. Innanzitutto lo studioso riscontra come a differenza di quanto avviene in uno Stato liberale, dove lo Stato va a regolare ciò che il mercato ha creato, nel nostro caso "il decreto-legge fa dello Stato – attraverso un braccio operativo parastatale – un attore che avoca a sé un ambito d'azione [...] sino a quel momento disciplinato

¹⁸ R. D. L., 5 novembre 1925, n. 1985 - "Creazione dell'Istituto Nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia, denominato L'Unione Cinematografica Educativa – L.U.C.E."

¹⁹ R.D.L., 3 aprile 1926, n. 1000 - "Provvedimenti per la propaganda a mezzo della cinematografia"

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

dalle regole del mercato”²³. Come anticipato, il LUCE si avviò così a monopolizzare il mercato dei cinegiornali, dato che “[n]essun proprietario di cinematografo sarà più disposto a noleggiare cinegiornali privati, sapendo già di dover corrispondere un importo per il noleggio del Giornale Luce.”²⁴ Infine, va riscontrato come al momento della promulgazione della legge l’Istituto fosse ancora impreparato al compito, tanto che la prima serie di cinegiornali prese il via più di un anno dopo, nel giugno del 1927. Questo dimostra come il “decreto-legge non è tanto da considerarsi come un atto di normazione di un fenomeno diffuso e sviluppato, bensì come una disposizione di indirizzo dettata dal regime fascista”²⁵. Quindi ciò ci indica come l’idea della produzione e distribuzione dei cinegiornali su larga scala venne direttamente dal governo fascista e non dal LUCE, che fino a quel momento vedeva il suo mercato di riferimento

“al di fuori dei normali circuiti, tramite le scuole, i circuiti culturali e dopolavoristici, le sedi del partito e di istituzioni varie nonché le piazze di paese dove i “cinemobili” allestivano proiezione all’aperto ora invece deve diventare anche noleggiatore per il circuito delle sale commerciali, creando agenzie nelle città capo-zona e stampando di ciascun documentario da proiettare un numero di copie adeguato”²⁶.

Dunque, la produzione di film documentari perse gradualmente d’importanza e andò ad affiancare l’officina delle cine-attualità, che lavorava quotidianamente e senza sosta per la pubblicazione quasi giornaliera dei suoi prodotti. Inoltre, da questo momento i cinegiornali possono quindi essere considerati come il vero carburante dell’Istituto, in quanto il noleggio obbligatorio da parte delle sale garantiva una larga fetta dei ricavi. Da una pubblicazione scritta dallo stesso Giacomo Paulucci di Calboli Barone durante la sua presidenza, sappiamo che nel 1933 il noleggio delle cine-attualità garantiva al LUCE il 75% dei suoi ricavi; percentuale successivamente scesa al 60% nel 1939.²⁷

La prima serie di cinegiornali Luce si compone di soli prodotti muti, pubblicati tra il luglio del 1927 e la primavera del 1932, e comprende un totale di 1037 numeri all’interno dei quali

²³ Celli Silvio, “I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse”, in Gori Gianfranco Miro, De Maria Carlo (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, Roma, BraDypUs, 2017, p. 21.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Laura Ernesto G., op. cit., p. 44.

²⁷ Paulucci di Calboli Barone, *L’attività dell’Istituto Nazionale Luce dal luglio 1933-X al gennaio 1940-XVIII 1933*, p. 13, documento presente presso l’Archivio di Stato di Forlì-Cesena, Archivio privato Paulucci di Calboli, fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone – Carte relative agli incarichi, busta 253, fascicolo “LUCE”.

troviamo 4043 servizi.²⁸ È necessario rimarcare come tutti i numeri fossero privi di sonoro, quindi anche quelli realizzati tra il 1931 e il 1932. Inoltre, le cine-attualità A si distinguono dalle due seguenti anche per la composizione strutturale, stilistica e grafica.

Purtroppo non sono arrivati fino a noi i prodotti editi dal giugno 1927 fino al gennaio 1928, comprendente quarantanove titoli, restandoci di questo periodo solo le schede cartacee. Il primo numero consultabile è quindi il *Cinegiornale 50* (02/1928, durata di 4'), composto da un totale di cinque servizi, due dei quali provenienti dal Giappone. Non sappiamo l'origine di questi due film, quasi certamente però non furono prodotti dal LUCE stesso, ma vennero acquisiti da una casa di produzione giapponese o statunitense. Infatti, quello di cui abbiamo certezza è che nei primi mesi del 1927 venne stipulato il primo accordo tra l'Istituto e una casa estera, il gruppo statunitense William Randolph Hearst²⁹, per la pubblicazione all'interno del cinegiornale di servizi stranieri. Seguì nell'ottobre successivo la firma della collaborazione con l'U.F.A. (Universum Film Aktiengesellschaft), la principale società di produzione e distribuzione tedesca dell'epoca, che garantì al LUCE fino al 1929 attualità provenienti da: Germania, Austria, Cecoslovacchia, Estonia, Finlandia, Jugoslavia, Lettonia, Lituania, Olanda, Polonia, Svizzera e Ungheria. Nel 1929 si instaurò inoltre il rapporto con la Gaumont British Co. Ltd., mentre successivamente si firmano singoli contratti con l'Elekta Journal della Cecoslovacchia, con la giapponese Dai Nippon Eiga Kiokai, con la svedese Svenka Film Export, con la svizzera Officine Cinématographique e con la Magyar Film Iroda ungherese. Da qui sino al 1939 si aggiunsero infine altre collaborazioni per un totale di sedici, provenienti da dieci nazioni differenti.³⁰ Ciò va a dimostrare l'attenzione del LUCE verso le attualità provenienti dai paesi esteri i cui film, soprattutto fino alla prima metà degli anni trenta, andarono sempre a comporre una cospicua parte del giornale. Di rara impronta politica, queste attualità avevano lo scopo principale di affascinare e interessare il pubblico. Difatti, nei primi anni di vita i programmi dei cinegiornali furono ancora influenzati dall'impronta di Luciano De Feo, il quale sulla scia degli ideali con cui aveva fondato la S.I.C. diede alle cine-attualità un carattere prettamente documentario. Questo si coniò alla perfezione con la politica del regime fascista dei primi anni, in quanto

“nella metà degli anni '20 vuole dare di sé e del suo governo un'immagine pragmatica

²⁸ <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-a/>

²⁹ Alessandro Sardi, *Cinque anni di vita dell'Istituto Nazionale "L.U.C.E."*, Roma, (Grafia), anno VIII (1929), p. 86. Citazione ripresa da Celli Silvio, "I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse", in Gori Gianfranco Miro, De Maria Carlo (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, cit., p. 26.

³⁰ Paolucci di Calboli Barone, *L'attività dell'Istituto Nazionale Luce dal luglio 1933-X al gennaio 1940-XVIII* 1933, cit., p. 86.

più che ideologica. [...] Al Luce non viene quindi richiesto in questa fase di mettere in primo piano, come invece faranno i nazisti non appena andranno al governo in Germania, il sistema politico-ideologico, quanto i fatti e dunque le “opere” del regime”.³¹

Nella prima serie dei cinegiornali, infatti, gli avvenimenti politici di spicco li troviamo raramente all'interno dei cinegiornali, in quanto su di questi veniva realizzato di sovente un film a parte, distribuito separatamente.

Entrando nel dettaglio, all'interno della serie A troviamo giornali formati da una media di quattro servizi, composti nella maggior parte dei casi da meno di dieci inquadrature, prevalentemente fisse sul soggetto senza mostrare particolari movimenti di macchina, se non rare panoramiche. I singoli film sono preceduti da un cartello in cui vengono date delle informazioni sul contenuto filmato subito successivo. La durata dei prodotti è variabile, ma in generale si attesta sui cinque minuti. Riguardo alle tipologie di servizi “[la] fanno da padrona le celebrazioni civili e militari, le feste e le fiere. Tra gli sport l'attenzione è concentrata sull'ippica e sull'automobilismo, molto meno sul calcio.”³² Oltre a questi si nota una particolare attenzione per gli sport invernali, lo sci su tutti, tratto che rimarrà preponderante fino alla serie C. Come abbiamo già detto, l'aspetto propagandistico non viene ancora accentuato, anche se è indiscutibile come lo schermo faccia del Duce l'assoluto protagonista dei servizi. Riguardo alle località di ripresa, salta subito all'occhio la presenza di film provenienti da tutta Italia già dai primi numeri della serie. Questo va a dimostrare sia l'efficienza sia il rapido sviluppo che l'Istituto LUCE subì tra l'aprile del 1926, mese in cui venne ufficializzata la produzione dei cinegiornali, e il giugno del 1927, data in cui fu pubblicato il primo numero. Anticipiamo che le caratteristiche poc'anzi riportate cambieranno quasi radicalmente nella successiva serie B e, soprattutto, nella finale serie C.

Vista l'assenza di commento e la pressoché immutata conformazione del prodotto lungo i cinque anni di vita, riusciamo a trovare i tratti distintivi delle varie fasi della serie nei cartelli presenti all'interno dei servizi, utilizzati per contrassegnare l'inizio e la fine del cinegiornale e per introdurre e spiegare i singoli film.

Il *Cinegiornale* 55 (02/1928, durata di 4'25”), cronologicamente il primo di cui sono consultabili tutti i cartelli, si compone di un singolo cartello iniziale e finale. Nel primo, riportato nella figura 2, leggiamo innanzitutto il titolo del cinegiornale, mentre al di sotto

³¹ Laura Ernesto G., op. cit., p. 45.

³² <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-a/>

vengono elencate quattro case di produzione di attualità, tra cui il LUCE, stante a significare quasi certamente la provenienza dei servizi del cinegiornale. Infine, in basso notiamo la numerazione del prodotto. Ciò che invece rimane di difficile comprensione è lo sfondo, data la bassa qualità dell'immagine. Per questo proponiamo la figura 3, presa all'interno del secondo servizio del *Cinegiornale 50* (02/1928, durata di 4' 10"), dove ora spiccano chiare le parole latine *scientia, lumen e vitae*, che vanno a contornare quella che sembra essere l'immagine di un tavolo con al centro un libro aperto, alla cui sinistra è posizionata una lampada accesa; chiude l'immagine la scritta "Istituto Nazionale LUCE" inserita sotto al disegno. È possibile tradurre la frase latina con "le conoscenze illuminano la vita", la quale insieme all'illustrazione ci ribadiscono e ci confermano una volta di più come in questa prima fase la linea editoriale prevalesse il valore documentario. Infine, questo sfondo lo ritroviamo in tutti i cartelli presenti all'interno delle cine-attualità; infatti, come è possibile vedere nella figura 4, anche nel cartello finale ritroviamo la stessa immagine.



Figura 2, cartello iniziale *Cinegiornale 55* (serie A, 02/1928), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 3, cartello presente all'interno del servizio due del Cinegiornale 50 (serie A, 02/1928), da <http://www.archivioluca.com>.



Figura 4, cartello finale Cinegiornale 55 (serie A, 02/1928), da <http://www.archivioluca.com>.

Il primo e unico cambiamento all'interno della serie A lo troviamo a partire dal numero 164 del settembre 1928. Mentre la tipologia di contenuti, l'ordinamento di questi all'interno del cinegiornale e il tono del commento rimangono pressoché invariati nel corso dei cinque anni di pubblicazione, a venir modificati in maniera rilevante sono invece i cartelli. Va inoltre segnalato come con il passare degli anni nei cinegiornali è visibile un aumento della complessità del lavoro degli operatori, il cui utilizzo in particolare di piani più articolati e della panoramica diviene decisamente più frequente.

Tornando ai cartelli, nella nuova versione la modalità di presentazione di quest'ultimi rimane la stessa, invece quello che cambia è lo sfondo, che non vede più la frase latina ma è ora totalmente bianco. Qui, al centro vediamo impresso il titolo del cartello, mentre ai lati sono ben visibili dei fasci littori con la scure rivolta verso l'interno, al di sopra dei quali si presenta quella che dovrebbe essere una testa maschile. Seppur dall'inserimento di questo nuovo sfondo la composizione dei cinegiornali rimase la stessa, è indubbio come la nuova immagine vada a politicizzare le cine-attualità, rendendo ora esplicito come queste fossero piena espressione del regime fascista. Nelle figure 5, 6 e 7 è possibile vedere le nuove tipologie di cartelli.

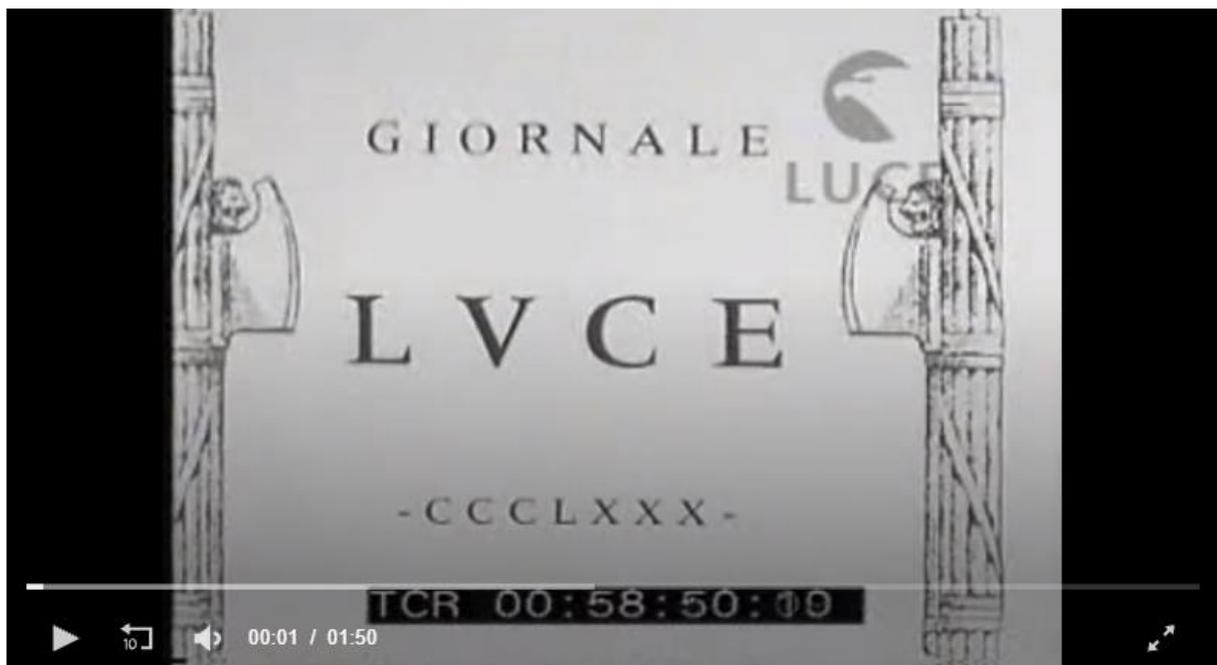


Figura 5, cartello iniziale del Cinegiornale 380 (serie A, 07/1929), da <http://www.archivioluca.com>.

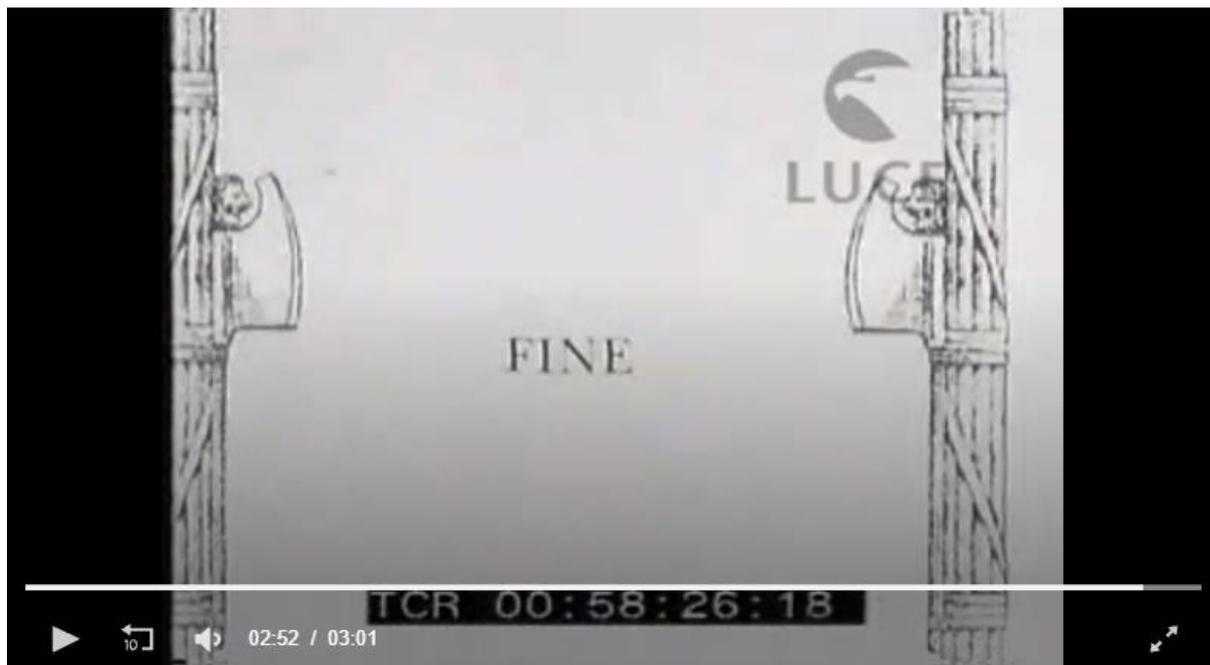


Figura 6, cartello finale del Cinegiornale 380 (serie A, 07/1929), da <http://www.archivioluca.com>.



Figura 7, cartello introduttivo al primo servizio del Cinegiornale 164 (serie A, 07/1929), da <http://www.archivioluca.com>.

2.2 *Cinegiornali Luce B: passaggio al sonoro*

Nei primi anni Trenta con il lento avvento del sonoro all'interno dell'industria cinematografica italiana, anche nel LUCE si fece viva l'esigenza di passare da un cinegiornale muto a uno sonoro. Il cambiamento venne avviato nel 1931 e procedette per gradi nel corso di alcuni anni, fino a trovare una forma definitiva nel 1934, ovvero quando si assiste al radicale cambio di passo della gestione amministrativa e artistica dell'Istituto, dato dal nuovo presidente e direttore Giacomo Paulucci di Calboli Barone e dall'inizio della consulenza artistica da parte di Corrado D'Errico. Sarà proprio a partire dal 1934 che l'industria dei cinegiornali venne influenzata direttamente dal regista romano, attraverso in l'innovazione portata nella serie B, la *Rivista LUCE* e la successiva serie C.

La nuova serie sonora, chiamata nel secondo dopoguerra per esigenze archivistiche "B", venne così inaugurata nel 1931, e con i suoi 1694 numeri e 12051 servizi pubblicati dal 1931 al 1940 resta a tutt'oggi la più grande produzione LUCE mai realizzata. Come per la serie precedente, anche qui

“[I]e voci più numerose [...] sono quelle relative alle Manifestazioni del regime fascista, alle Opere pubbliche del fascismo e alle imprese coloniali nell’Africa Orientale. Tra gli sport continuano a prevalere quelli individuali, dall’ippica all’automobilismo. [...] Mussolini continua ad essere avanti a tutti, ma un’attenzione particolare viene dedicata al segretario del partito Achille Starace e al ministro degli esteri Galeazzo Ciano. Ancora alta l’attenzione agli [sic] reali.”³³

L'impronta ideologica e propagandistica cominciò ad accentuarsi con il cambio di passo dettato nel 1934, ma non fu mai esplicita come nella Germania nazista o come lo sarà nella serie C, denominata non a caso "serie di guerra". Inoltre, da quando prese avvio la nuova produzione, cioè tra il settembre e l'ottobre 1931, e fino al giugno 1932 si ebbe una convivenza tra la serie A e la B.

È doveroso fare ora un paio di considerazioni. Innanzitutto si riscontra come i cinegiornali della serie A successivi al settembre del '31, destinati ovviamente a quelle sale cinematografiche non ancora attrezzate per ospitare dei film sonori, fossero composti da servizi diversi rispetto a quelli destinati alla serie B. Va da sé come questo comportò una maggiore complessità della produzione, che però non riscontriamo nelle schede tecniche presenti nell'archivio online, dove troviamo frequentemente come direttore artistico di entrambe le serie Arnaldo Ricotti. Segnaliamo anche come nella parte finale della serie A i cinegiornali si compongono di un numero maggiore di servizi, circa quattro o cinque, per un minutaggio medio che va tra i cinque

³³ <https://www.archivioluce.com/giornale-luce-b/>

e gli otto minuti. I film esteri sono quasi sempre due per ogni cinegiornale e provengono soprattutto dal Regno Unito. La serie B, invece, si caratterizza già dai primi numeri come composta da almeno cinque servizi, per un minutaggio totale che a volte supera i dieci minuti; durata che si assesterà nel corso degli anni successivi sugli otto minuti. Il metraggio è ora più lungo proprio per lasciare maggiore spazio al parlato e alla musica. I film stranieri provengono soprattutto dal mondo anglosassone, Stati Uniti compresi, e dalla Francia; ma una volta instaurato il regime nazista, la Germania comincerà ad avere gradualmente una presenza sempre più importante.

Fino al 1934 la nuova serie vide al suo interno film accompagnati da musiche e suoni in presa diretta, con l'assenza totale del commento. Per questo motivo all'inizio e a volte nel mezzo dei servizi furono inseriti i medesimi cartelli introduttivi della serie precedente. La differenza è che nei titoli della serie B venne specificato il sistema utilizzato per la registrazione sonora. A esempio nel cartello del primo film del *Cinegiornale 1* (serie B, settembre/ottobre 1931) leggiamo in basso "REG. SIST. R.C.A. PHOTOPHONE" (fig. 8), che probabilmente sta per "registrazione con sistema R.C.A. Photophone", ovvero a indicare l'utilizzo di uno dei sistemi di registrazione e sincronizzazione audio più importanti dell'epoca.

Vengono invece modificati i cartelli di inizio e fine cinegiornale, che divennero delle vere e proprie sigle comprendenti animazioni e colonna sonora. Il primo numero nel quale risulta possibile consultare le due sigle è il *Cinegiornale 235* del marzo 1933. La sigla inizia raffigurando l'Italia fisica in scuro, dal cui centro si apre a ventaglio una luce che va a illuminare l'intera penisola e la Sardegna, Sicilia esclusa (fig. 9). A questo punto una dissolvenza incrociata fa comparire la scritta "L.U.C.E." che sembra essere proiettata verso l'esterno da dei raggi luminosi (fig. 10). La scritta fa inoltre da cornice al fascio littorio che si posiziona, via via sempre più grande, al centro dell'immagine (fig. 11). In seguito, una dissolvenza sul nero fa spazio prima a un cartello indicante il numero del cinegiornale (fig. 12) e poi alle didascalie di introduzione al servizio. Ad accompagnare il susseguirsi di inquadrature è presente una colonna sonora dai toni trionfalistici. La musica, come già detto, la ritroviamo anche nei singoli servizi, e prende avvio durante i cartelli esplicativi che precedono i vari film.

In diverso modo, la sigla finale inizia con uno stacco netto subito dopo la fine dell'ultimo servizio e mostra in caratteri maiuscoli bianchi su sfondo nero la scritta "FINE" (fig. 13), la quale attraverso una dissolvenza incrociata lascia gradualmente lo spazio alla scritta "L.U.C.E.", dove tra la seconda e terza lettera è presente un fascio littorio con la scure rivolta verso destra (fig. 14). Anche la sigla finale è arricchita da una musica, diversa da quella iniziale ma sempre caratterizzata da toni trionfalistici.



Figura 8, cartello presente all'interno del primo servizio del Cinegiornale 1 (serie B, 1931), da <http://www.archivioluca.com>.



Figura 9, sigla iniziale del Cinegiornale 235 (serie B, marzo 1933), da <http://www.archivioluca.com>.



Figura 10, sigla iniziale del Cinegiornale 235 (serie B, marzo 1933), da <http://www.archiviolute.com>.



Figura 11, sigla iniziale del Cinegiornale 235 (serie B, marzo 1933), da <http://www.archiviolute.com>.

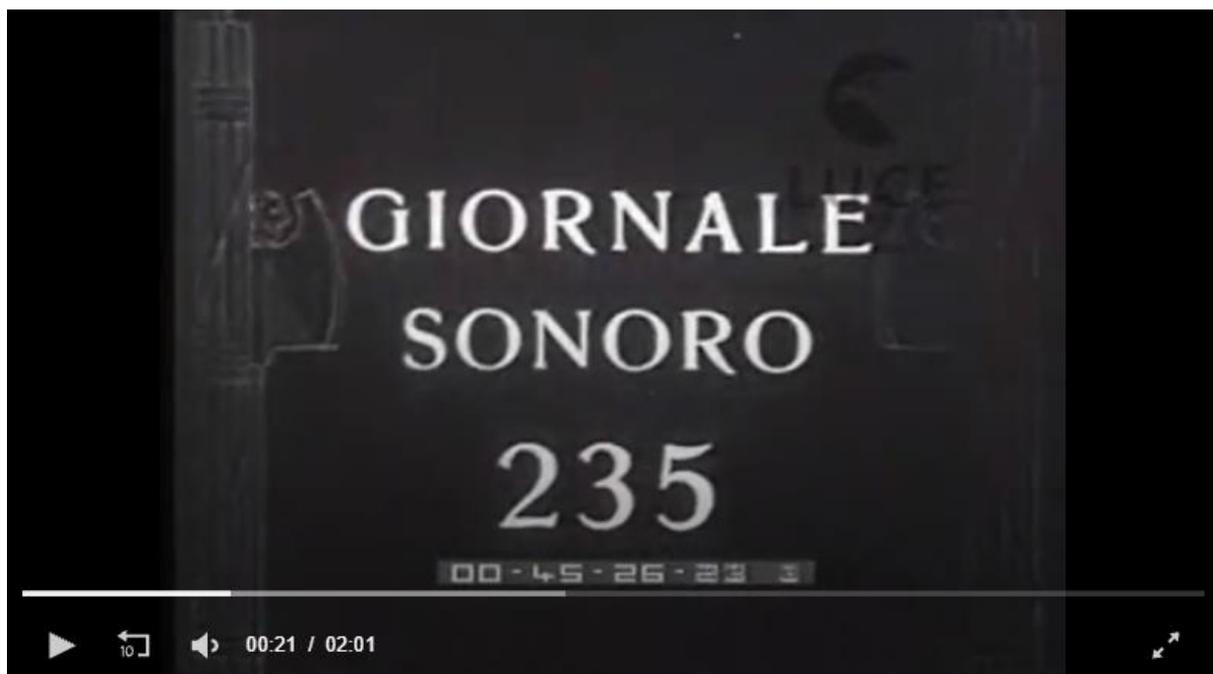


Figura 12, sigla iniziale del Cinegiornale 235 (serie B, marzo 1933), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 13, sigla finale del Cinegiornale 235 (serie B, marzo 1933), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 14, sigla finale del Cinegiornale 235 (serie B, marzo 1933), da <http://www.archivioluce.com>.

Va infine specificato che durante i primi anni del cinegiornale sonoro non era possibile effettuare il missaggio:

“Sul piano delle cine-attualità il sonoro fa insorgere una specifica difficoltà. Il “mixage”, cioè la possibilità tecnica di mescolare (o alternare o contrapporre con varie combinazioni possibili) più colonne (almeno tre: parlato, rumori naturali, musica) è invenzione di qualche anno successiva alla diffusa applicazione industriale della tecnologia sonora”³⁴.

E così nei servizi dei primi anni Trenta è possibile notare come solo uno tra parlato, rumori naturali o musica è presente nei film.

Esaminate le principali differenze con la serie muta, il nuovo cinegiornale non si presenta molto distante da quello precedente, se non per il minutaggio, la sigla e il sonoro all'interno dei film. Forse proprio la sigla può essere considerato il tratto distintivo della nuova serie B, dato che la colonna sonora dei singoli servizi, diegetica o extradiegetica che sia, venne utilizzata più come riempitivo che come elemento significativo. Sembra quindi che si lasci spazio alla parola senza comprendere ancora come utilizzarla al meglio. Dunque, nel corso dei suoi sei anni di vita il cinegiornale non subì radicali modificazioni, così da divenire nel tempo spesso monotono, ridondante e privo di contenuti che possano scaturire interesse nel pubblico. Ma non fu necessario attendere molto tempo prima che qualcosa cambiò. Tra il 1933 e il 1934, infatti, in

³⁴ Laura Ernesto G., op. cit., p. 85.

seguito alla scellerata gestione della produzione del kolossal di propaganda *Camicia Nera* (Giovacchino Forzano, 1933) e del conseguente insuccesso al botteghino, venne messa termine alla gestione dell'Istituto LUCE da parte di Alessandro Sardi, e dopo un breve periodo di commissariamento sotto la guida di Ezio Maria Gray, nell'agosto del 1933 il C.d.A. dell'Istituto nominò presidente del LUCE Giacomo Paulucci di Calboli Barone, che fino a poco tempo prima ricopriva il ruolo di segretario generale presso la sede della Società delle Nazioni. Nel biennio successivo alla nuova nomina il LUCE avviò una serie di cambiamenti sotto la guida del diplomatico, “al quale si chiede anzitutto di risanare i conti, di riorganizzare gli organi amministrativi, di rinnovare lo scarso, vecchio ed in parte mal funzionante equipaggiamento tecnico, di salvaguardare il materiale filmico non inventariato.”³⁵ Se questo è ciò che concerne l'apparato interno, sul piano esterno si assistette invece a “un significativo rinnovamento nell'organizzazione delle relazioni fra il regime ed il sistema dei media”.³⁶ Durante questa fase l'Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio dei Ministri vide la nuova presidenza di Galeazzo Ciano, che insieme al Duce ripianificò per intero il settore culturale. Con lo scopo di coordinare e controllare maggiormente i mezzi di comunicazione di massa e di evitare nuove situazioni finanziarie disastrose, tramite l'Ufficio Stampa della PCM il regime pose sotto la sua diretta sorveglianza l'intero settore culturale nazionale. L'importanza assunta dall'ufficio presieduto dal genero di Benito Mussolini fu dimostrata anche dal fatto che in soli due anni l'ufficio divenne prima Sottosegretariato e poi Ministero per la Stampa e la Propaganda. Ricordiamo come di qui a due anni il regime fascista iniziò la guerra d'Etiopia, sforzo bellico e industriale enorme, che per la stessa buona riuscita non poteva fare a meno del consenso del popolo; e i mass media giocarono in questo senso un ruolo fondamentale. Da questo momento quindi, il regime influenzò ancora di più l'Istituto LUCE e le sue produzioni, comprese le attualità. È in questa fase che la serie B cambiò di passo cercando maggiormente i gusti del pubblico e andando ad aumentare in maniera sostanziale gli elementi propagandistici. E, come detto in precedenza, fu proprio durante questi anni di cambiamenti che Corrado D'Errico iniziò a collaborare con il LUCE come consulente artistico, dapprima come collaboratore esterno e poi come dipendente, grazie soprattutto alla sua amicizia con Galeazzo Ciano, che lo aveva già chiamato all'interno del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda. D'Errico ricoprì un ruolo tanto importante quanto delicato: per Ciano era fondamentale avere all'interno dell'Istituto una figura fidata a cui affidare le direttive politiche e i compiti più delicati destinati

³⁵ Celli Silvio, “Nuove prospettive di ricerca”, *Bianco e Nero*, n. 1-3 (fasc. 547), inverno 2003, p. 33.

³⁶ *Ibidem*.

all'azienda cinematografica statale.

Tornando ora ai cinegiornali, questi furono tra i primi elementi ad essere rivisti e modificati. L'esigenza di renderli maggiormente attrattivi fu percepita sia all'interno della stessa azienda che all'esterno. Il segretario generale dell'Istituto LUCE Giuseppe Croce fece presente che:

“Il Giornale Cinematografico deve essere la raccolta vivace e rapida degli avvenimenti e perciò l'operatore deve riuscire, superando ogni difficoltà insita negli uomini e nelle cose, a ritrarre brevi, sintetici, suggestivi quadri della cerimonia, rilevando soltanto le fasi culminanti caratteristiche e fotograficamente interessanti di ogni avvenimento.”³⁷

Mentre furono diversi i giornalisti che lamentarono la passività e la banalità delle cine-attualità, su tutti Nicola De Pirro³⁸, all'epoca segretario generale dell'Associazione Nazionale Fascista delle Industrie dello Spettacolo. Bisogna però precisare che la maggioranza delle critiche mosse sulle testate giornalistiche avevano un fine politico: il LUCE aveva di fatto il monopolio sulle cine-attualità e criticarle, soprattutto da parte di De Pitto, portavoce di svariati impresari dello spettacolo, aveva l'obiettivo di convincere il regime che ci fosse la necessità di affidare la produzione a società esterne, quindi private; fatto che non si verificò mai.

Il cambio di passo iniziò nel novembre del 1933 e trovò il suo fulcro e compimento nei servizi dedicati alle campagne belliche a cui il regime partecipò negli anni a seguire, guerra d'Etiopia su tutte. In questa fase vennero modificati innanzitutto i cartelli introduttivi e le sigle, i servizi arrivarono fino a dodici per numero, mentre nel 1934 si ebbe l'introduzione del commento parlato. Si assistette inoltre a una netta maggioranza di film italiani su quelli stranieri, i quali divennero più dinamici, caratterizzati spesso da una più breve durata ma da una moltitudine di inquadrature; non è infatti raro trovare ben venti piani all'interno di un singolo servizio. Va anche precisato come la trasformazione del giornale avvenne sì grazie a una serie di modificazioni interne allo stesso, ma anche grazie e soprattutto ad alcuni fattori esterni concomitanti. Silvio Celli ne individua i tre più rilevanti:

“a) la trasformazione delle principali manifestazioni politiche (e segnatamente quelle nelle quali il protagonista è Mussolini), in eventi per essere, al contempo, anche grandi cerimonie mediatiche. I luoghi deputati a ospitare le manifestazioni politiche di fatto si trasformano in set. [...]; b) l'ingresso nelle fila dell'Istituto – a titolo di dipendenti o collaboratori esterni, non importa – di giovani figure e tecnici con un'ottima

³⁷ Istituto Nazionale Luce, Ordine di servizio n. 34 del 13 settembre 1933 del segretario generale dell'Istituto Luce Giuseppe Croce, in Ordini di servizio emanati dal 21 agosto 1933 al 31 dicembre 1933 (Archivio di Stato di Forlì-Cesena, Archivio privato Paulucci di Calboli, fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone, busta 250 bis). La seguente citazione è presa da Celli Silvio, “I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse”, in Gori Gianfranco Miro, De Maria Carlo (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, cit., p. 31.

³⁸ Laura Ernesto G., op. cit., p. 89.

preparazione culturale.”³⁹

Quest’ultimi provenivano innanzitutto dai Cineguf, nome che durante il ventennio fascista identificava i cine club dei Gruppi Universitari Fascisti, e dai Littoriali, manifestazioni annue di arte, cultura e sport nelle quali venivano premiati anche i migliori giovani cineasti.⁴⁰ Tra queste “giovani figure” va inserito anche lo stesso D’Errico, sebbene provenisse da un percorso formativo diverso. Come terzo punto Silvio Celli indica proprio i conflitti bellici a venire:

“c) la stessa sequela di grandi prove che l’Italia si troverà ad affrontare a partire dalla seconda metà degli anni Trenta (guerra in Africa Orientale, guerra civile spagnola, conquista dell’Albania, e poi la più tragica delle prove, la Seconda guerra mondiale), imporrà al Luce un ponderato uso delle risorse umane e tecniche disponibili. I servizi dei cinegiornali ne guadagneranno in termini di accresciuto dinamismo del montaggio.”⁴¹

Entriamo ora nel dettaglio delle principali innovazioni che caratterizzarono i cinegiornali sonori nel biennio 1933-1934. La prima arriva nel novembre del 1933, precisamente nel numero 365, quando per la prima volta dal 1927 assistiamo alla modificazione dei cartelli introduttivi ai servizi (fig. 15). Sono sempre specificate la località, il sistema utilizzato per la registrazione e sincronizzazione del suono e la didascalia, seppur vennero modificati i loro caratteri e la loro posizione. Le didascalie sono ora inserite centralmente, ma il loro allineamento varia, soprattutto a seconda dello sfondo presente, diverso da film a film. Il cambiamento di allineamento valse anche per il luogo e per il sistema sonoro, i quali vennero indicati rispettivamente in alto e in basso nel cartello. Riguardo infine lo sfondo, questo fu caratterizzato da illustrazioni che si rifanno al soggetto del film seguente. Naturalmente non venivano create nuove figure per ogni servizio, ma queste si riutilizzavano per i servizi di tipologia simile. Questa tipologia di cartello ebbe però vita breve, in quanto dal *Cinegiornale* 368 (serie B, maggio del 1934) venne inserito per la prima volta il commento sonoro, che avrà il medesimo compito esplicativo delle didascalie descritte poc’anzi. Il commento fu introdotto per dare maggiore vivacità al cinegiornale e verrà utilizzato fino agli ultimi numeri del 1945. Consultando le varie cine-attualità è possibile notare come gli speaker cambiassero, o meglio turnassero, quasi ciclicamente nel tempo. Non ci stupiremmo se anche il commento sonoro

³⁹ Celli Silvio, “I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse”, in Gori Gianfranco Miro, De Maria Carlo (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, cit., pp. 31-32.

⁴⁰ La Rovere Luca, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp.226-227; citato in Celli Silvio, “Nuove prospettive di ricerca”, *Bianco e Nero*, cit., p. 41.

⁴¹ Celli Silvio, “I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse”, in Gori Gianfranco Miro, De Maria Carlo (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, cit., p. 32.

fosse un'idea portata all'interno dell'Istituto proprio da parte di Corrado D'Errico. Chiudiamo la parte relativa ai cartelli precisando come dal *Cinegiornale 368* questi non scomparirono, ma cambiarono ulteriormente forma. Da questo momento e fino alla conclusione della serie, ogni servizio fu preceduto da uno o più cartelli indicanti la nazione e la località in cui si svolgono gli eventi successivamente mostrati (fig. 16 e fig. 17). I primi cartelli di questa tipologia sono quelli mostrati qui sotto, ma va precisato come le illustrazioni mutarono nel corso del tempo. Altre innovazioni che ritroviamo tra il 1933 e il 1934 riguardano la sigla iniziale e finale. Come abbiamo visto e vedremo anche in seguito, le sigle dei cinegiornali Luce sono tra gli elementi che più caratterizzano le diverse fasi delle cine-attualità. Dall'archivio online dell'Istituto LUCE Cinecittà vediamo come durante i cinque anni di produzione i cinegiornali A presentano una sola sigla, al contrario della serie B, che ne vede invece due, la seconda delle quali subì delle piccole modificazioni nel corso dei cinque anni successivi, restando però strutturalmente la medesima. La prima sigla della serie sonora è quella che abbiamo illustrato nelle righe precedenti di questo capitolo, mentre la seconda è invece quella che venne introdotta tra il 1933 e il 1943. Non sappiamo con precisione la data precisa di questo cambio, certamente però dal giugno 1934 il cinegiornale presentava una nuova sigla iniziale e finale. Almeno da questa data, infatti, il cinegiornale si apre con un fermo immagine di un'aquila che ricopre centralmente l'intero piano; questa poggia su un fascio littorio con la scure rivolta verso l'alto. Sovraimpresso nella parte bassa del piano, e quindi in quasi totale copertura del fascio, troviamo il numero della cine-attualità (fig. 18). Anche in questo caso l'immagine viene accompagnata musicalmente, con lo stesso motivo che ritroveremo fino al 1939. A questo punto con una dissolvenza da destra verso sinistra passiamo a due cartelli che ci presentano rispettivamente la nazione e la città in cui si svolge l'evento. La sigla finale, invece, rimase la medesima fino alla conclusione della serie nel marzo del 1939, e la analizzeremo all'inizio del capitolo successivo.

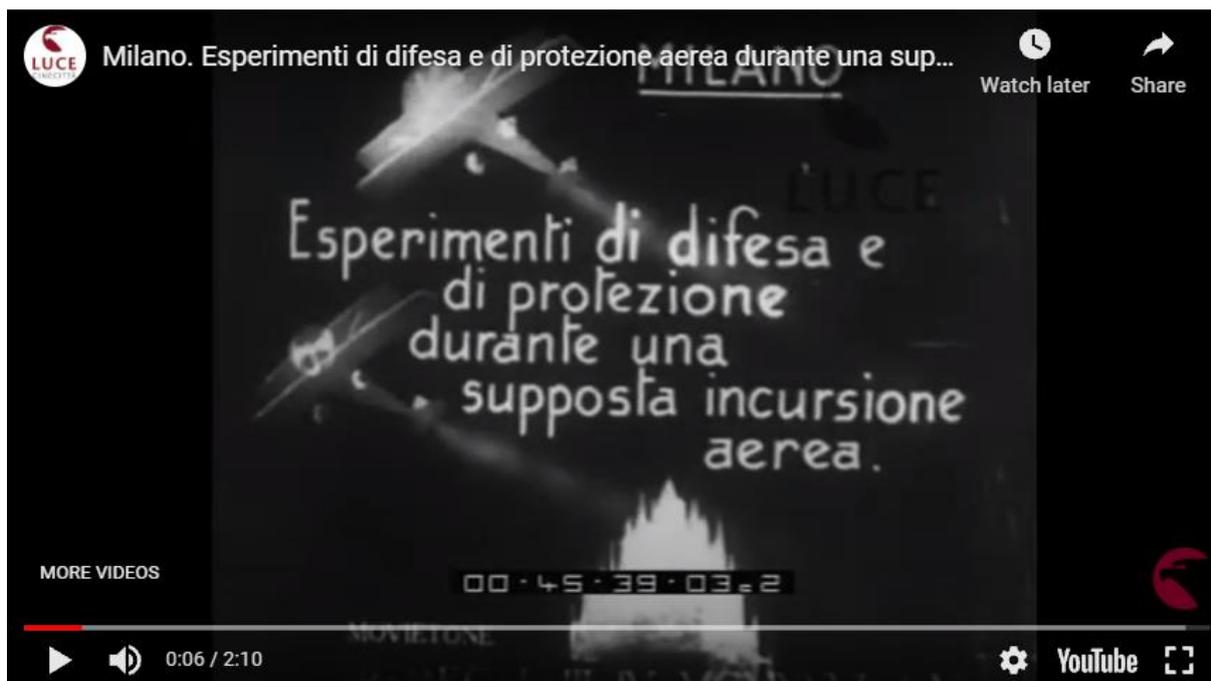


Figura 15, cartello introduttivo del primo servizio del Cinegiornale 365 (serie B, 05/1934), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 16, cartello indicante la nazione da cui proviene il primo servizio del Cinegiornale 365 (serie B, 05/1934)



Figura 17, cartello indicante la città da cui proviene il primo servizio del Cinegiornale 365 (serie B, 05/1934), da <http://www.archivioluca.com>.



Figura 18, sigla iniziale del Cinegiornale 481 (serie B, 06/1934), da <http://www.archivioluca.com>.

La nuova linea editoriale avviata in questo periodo dall'Istituto LUCE è ben sintetizzabile dalle parole che lo stesso D'Errico scrisse in un articolo pubblicato nel luglio 1936 sulla rivista mensile *Lo Schermo*, dal titolo "STILE 'Luce'", dove il regista romano specificò le differenze teoriche e pratiche presenti tra il cinegiornale e il documentario Luce.

"Benché a rigore di termini, qualunque giornale cinematografico sia un documentario, la distinzione è tutt'altro che sottile. Il giornale si ferma all'attualità, riproducendo i fatti nella loro immediatezza cronistica [...]. I criteri che presiedono alla compilazione del giornale sono gli stessi che regolano l'uscita di qualunque quotidiano: l'informazione, la veste editoriale, la facile assimilazione, l'aderenza a qualunque categoria di pubblico, la snellezza narrativa, la varietà. Soggetto alla legge degli spettacoli, [...] esso deve abbinare al suo compito cronistico la difficile dote dell'equilibrio scenico".⁴²

Più avanti D'Errico entrò nei dettagli della composizione:

"il giornale Luce esce in quattro diverse edizioni settimanali, destinata ciascuna a una prima visione. Ogni edizione, della lunghezza di 250-300 metri, contiene dai sette ai dodici avvenimenti. La metà di essi sono stranieri, pervenuti dalle ditte corrispondenti o per contratti di scambio; l'altra metà, alla quale è dedicato il metraggio maggiore, italiana".⁴³

Infine, l'ex-giornalista andò ancora più nel dettaglio riguardo le finalità del cinegiornale, dalle cui righe è possibile notare una dichiarata valenza politica fascista. il Giornale Luce

"ha sulla maggioranza dei suoi confratelli di tutto il mondo vantaggiose caratteristiche, che si possono riassumere in tre principali: la severa selezione dei materiali, la velocità narrativa, l'aderenza immediata ai maggiori problemi politici e sociali. Rispondendo infatti al preciso fine dell'Istituto, il giornale, pur nella sua brevità, non si pone soltanto d'informare, ma crea, nella sensibilità dello spettatore, le qualità migliori per trasportarlo in una superiore zona di educazione e di cultura, sia politica che artistica, sia artigiana che tecnica o sportiva, marciando di pari passo con la stampa e contribuendo a integrarla con l'irresistibile fascino dell'immagine. [...] L'attualità si impone per quello che è, senza troppa fatica nella vigorosa condensazione di un metraggio brevissimo spezza preconcetti e abbatte false ideologie. di fronte ai fatti è vano discutere, e lo schermo porta i fatti davanti agli occhi più increduli: imparziale, suggestivo, <<fotografico>>, vivo, è quello che più può imprimere nel mondo, dopo le armi, il segno di una razza."⁴⁴

Quanto scritto da D'Errico lo ritroviamo sì nei cinegiornali della serie B, ma solamente dal marzo 1940, ovvero quando assunse la direzione della nuova serie di cinegiornali, il regista romano poté portare pienamente sullo schermo e rendere visibile a milioni di spettatori la sua idea di cinegiornale, con la quale preparare il popolo italiano all'imminente entrata in guerra. In conclusione di questa sezione, va detto come il primo ruolo di consulente tecnico e artistico che D'Errico ricoprì al LUCE dal 1934 fu decisivo per la sua successiva crescita professionale,

⁴² D'Errico Corrado, Stile "Luce", *Lo Schermo*, n. 7, luglio 1936, p. 17.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ivi, pp. 17-18.

che culminerà proprio con l'assegnazione della direzione dei cinegiornali di guerra. Sebbene molto probabilmente i rilevanti compiti che vennero affidati al regista dal 1934 in avanti fossero influenzati dalla sua amicizia con Galeazzo Ciano, bisogna anche dire come D'Errico riuscì a non disattendere le aspettative.

2.3 La prima traccia diretta di D'Errico nelle attualità: la Rivista Luce

Tra il 1934 e il 1935 Corrado D'Errico realizzò la *Rivista Luce*, ulteriore lavoro delicato affidato al giovane giornalista e cineasta. Vera e propria rivista audiovisiva prodotta per un totale di cinque numeri, nel corso di due anni andò a integrare la quotidiana programmazione del cinegiornale, affermandosi come uno dei più innovativi prodotti mai realizzati dall'Istituto, in cui venne attuata una metodologia di propaganda del tutto inedita. Non è chiaro chi fu l'ideatore della nuova opera, ma lo stesso Paulucci di Calboli scrisse che la rivista fu "suggerita dalle superiori gerarchie"⁴⁵, espressione che ci fa pensare come la creazione si debba proprio a Galeazzo Ciano, all'epoca sottosegretario per la Stampa e la Propaganda. Prima di entrare nello specifico della rivista, apriamo una parentesi su un altro dei primi lavori di rilevanza politica di D'Errico all'Istituto, ovvero il documentario di montaggio *Duce sportivo* (1934).

Voluto dallo stesso Mussolini nell'autunno del 1934 con l'obiettivo sia di alimentare la sua fama e notorietà all'estero sia di alimentare nel popolo italiano l'idea di essere un leader completo intellettualmente e fisicamente, il film si compone di brevi filmati in cui vediamo il Duce praticare l'equitazione, la scherma e lo sci, ma anche nuotare e guidare un aeroplano, per una durata complessiva di circa un minuto e quindici secondi. Come già detto, il delicato compito di strutturare e montare il film venne affidato allo stesso D'Errico, e questo ci dimostra come il regista nel 1934 fosse già uno dei cineasti più fidati del regime. Inoltre, il film ebbe una distribuzione straordinaria, in quanto venne inserito all'interno di quattro cinegiornali successivi del mese di ottobre, dal numero 568 al 571. Visto che in media si editavano quattro giornali ogni sette giorni, è dunque possibile supporre che l'opera venne proiettata di seguito per un'intera settimana, andando quindi a intercettare milioni di spettatori.

Inoltre, il *Duce sportivo* ci testimonia ancora di più quanto in profondità Mussolini avesse compreso la funzione del principale media di massa dell'epoca. E non a caso, come testimoniato

⁴⁵ Archivio Centrale dello Stato, Segreteria Particolare del Duce – Carteggio Ordinario, busta 1251, fascicolo 509797/2, "Stralcio dal verbale della seduta del Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Nazionale 'LUCE' del 25 marzo 1935 – XIII". Citazione ripresa da Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 158.

da Luigi Freddi, all'ora a capo della Direzione Generale della Cinematografia, il dittatore visionava personalmente tutti i cinegiornali.

“Ogni martedì, il presidente dell'Istituto LUCE portava al Duce i “giornali”, che venivano “visionati” nella sala da proiezione dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa che aveva sede in un fabbricato sorgente nello stesso parco di Villa Torlonia. [...] Finita la proiezione dei “giornali”, Mussolini esprimeva i suoi giudizi”.⁴⁶

Sempre nel 1934 D'Errico assunse la direzione della *Rivista Luce*, con la quale si cimentò per la prima volta nella realizzazione di un prodotto audiovisivo con pubblicazione periodica, seppur irregolare. Avviata in via sperimentale e conclusa solo dopo cinque numeri, la principale innovazione che si deve alla rivista è la modalità con la quale attuò le direttive propagandistiche. Secondo le parole di Paulucci di Calboli l'obiettivo principale del prodotto era quello di realizzare un'“illustrazione dell'opera rinnovatrice compiuta dal Fascismo in tutti i settori della vita nazionale.”⁴⁷ E sorprende quindi ritrovare all'interno dei cinque numeri una serie di servizi, da un minimo di quattro a un massimo di sette, incentrati su temi vicini al mondo dello spettacolo, delle scienze e dello sport, e che toccano l'ambito politico quasi sempre marginalmente. Un esempio di propaganda meno diretta ed esplicita ma più intelligente, quindi, nella quale si vuole rendere partecipe lo spettatore della fresca e innovativa vita fascista attraverso contenuti che possano attirare maggiormente la sua attenzione. La *Rivista Luce* si confezionò così come un prodotto profondamente diverso dal cinegiornale, il quale, invece, aveva il compito di far assistere il popolo italiano alla nuda e cruda realtà dei fatti.

I primi due numeri della rivista uscirono nel 1934⁴⁸, mentre i successivi tre nel corso del 1935. Tutte le pubblicazioni sono oggi consultabili all'interno dell'archivio online dell'Istituto LUCE Cinecittà, dove si rimarca l'assenza delle colonne sonore dei numeri 2 e 3, mancanza già segnalata nel 1995 dallo stesso Silvio Celli.

La *Rivista LUCE N.1* è presente nella sola versione francese, dato che ci dimostra come la rivista fosse pensata anche in funzione del pubblico estero, mercato fondamentale per ripagare

⁴⁶ Freddi Luigi, *Il cinema*, Roma, L'Arnica, 1949, Volume primo, pp. 388-390. Citazione ripresa da: Celli Silvio, “I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse”, in Gori Gianfranco Miro, De Maria Carlo (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, cit., p. 29.

⁴⁷ A.C.S., S.P.D. – C.O. b. 1251, f. 509797/2. Istituto Nazionale ‘LUCE’, “Attività svolta dall'Istituto nell'esercizio 1934. Programma di lavoro per l'esercizio 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.” Citazione ripresa da Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 157.

⁴⁸ *Ibidem*.

gli elevati costi di produzione. Infatti, il costo per metraggio di prodotto finito era esattamente il doppio rispetto a quello impiegato per i normali cinegiornali.

Il primo numero si compone di quattro servizi, introdotti, spiegati e legati l'uno all'altro da un commento parlato, ascoltabile nella sola lingua francese. Il primo film si intitola *Vie passée et vie présente* e ci mostra l'evoluzione dello svago giovanile dalla società prefascista al presente. Assistiamo alle ricostruzioni di uno spettacolo di *café chantant* e di uno di varietà, ambientati entrambi nell'immediato periodo prebellico del 1914, dove osserviamo dei giovani (ma non solo) borghesi annoiati che sembrano rinvigorirsi e darsi alla festa quando è il momento dello spettacolo di varietà presieduto da una cantante e ballerina. Torniamo poi al presente, dove a dei piani raffiguranti delle statue di atleti praticanti svariati sport si sostituiscono degli atleti in carne e ossa, i quali incarnano la stessa forma fisica delle statue, con chiaro rimando alla cultura sportiva ellenica e romana. Lo sport viene dunque mostrato come il nuovo svago delle giovani generazioni, ma il regime non trascura neanche i giovanissimi, che li vediamo apprendere cori fascisti e sfilare con passo militare.

Nel film successivo, *Musique*, ascoltiamo e vediamo un vibrafonista suonare uno xilofono; si lascia spazio al ritmo spedito della musica, il quale viene accompagnato da sole quattro inquadrature mostranti la sveltezza del musicista. Il terzo brano prende il nome *Les fleurs*, dove allo spettatore si presenta la ripresa accelerata di una serie di fiori durante il loro sbocciare, per una durata di tre minuti esatti. Si può quasi certamente affermare che il film sia stato prodotto all'interno del nuovo laboratorio scientifico del LUCE diretto da Roberto Omegna. Il primo numero della rivista si conclude poi con *Cinema*, brano diviso in due parti. Nella prima assistiamo ai passaggi necessari per la realizzazione di un film d'animazione, mentre nella seconda vediamo il risultato di quanto spiegato in precedenza. Prende così vita il corto d'animazione *Idillio a Ginevra*, della durata di appena un minuto e dai toni chiaramente satirici e politici, dove vediamo Adolf Hitler amoreggiare con Marianne, simbolo della Francia. La derisione diretta del dittatore nazista, mai più mostrata sugli schermi italiani, si deve al "colpo di mano hitleriano in Austria e l'assassinio di Dollfuss."⁴⁹ Quest'ultimo brano e i successivi film d'animazione della rivista furono quasi certamente realizzati all'interno del Reparto Trucchi e cartoni animati del LUCE, rinnovato proprio nel 1934.⁵⁰

La *Rivista LUCE N.2* uscì sempre nel 1934 e si compone di sette servizi per un totale di nove

⁴⁹ Argentieri Mino, *L'occhio del regime*, p. 141.

⁵⁰ A.C.S., S.P.D. – C.O. b. 1251, f. 509797/2. Citazione ripresa da Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 171.

minuti circa. La copia consultabile è in versione italiana, ma questa volta a mancare è la colonna sonora, andata molto probabilmente perduta. La rivista inizia di nuovo con un servizio dal titolo *Vita di ieri e d'oggi*, in cui viene fatto un altro paragone tra l'Italia prefascista e quella contemporanea. Vediamo inizialmente una serie di politici anziani, seriosi e dalle folte barbe, inaugurare un monumento cittadino di fronte a una folla di gente, per poi passare in una sala da pranzo dove vediamo le medesime persone mangiare e bere senza sosta. È interessante notare il passaggio da una scena all'altra: nell'ultima inquadratura della prima scena, la macchina si sposta dal primo piano del viso a quello dell'addome di colui che sembra essere il sindaco, poi uno stacco sull'asse ci mostra ancora l'addome, ma quando il piano si allarga non siamo più nella piazza ma ci troviamo ora nella sala da pranzo, dove l'uomo è in piedi a capotavola. Senza staccare l'inquadratura la cinepresa prosegue all'indietro mostrandoci tutta la tavola fino a raggiungere il posto opposto al (presunto) sindaco. Per ottenere questo effetto probabilmente non è stato utilizzato uno *zoom out*, ma una vera e propria carrellata, rifacendosi forse ai più stravaganti film Paramount della fine degli anni venti. Dopo la scena della tavola torniamo all'Italia contemporanea, dove una serie di inquadrature brevi e montate in maniera serrata ci mostra la nuova vita fatta di un susseguirsi ininterrotto di sport, lavoro e nuove opere.

Il secondo servizio prende il nome di *Teatro* e possiamo assistere a circa quaranta secondi di uno spettacolo dell'attrice francese Mistinguett, una delle più celebri del suo tempo, la quale viene inquadrata costantemente a figura intera. Nel terzo film, *Cinema*, vediamo sette scene d'amore riprese probabilmente da altrettanti film, i quali sembrerebbero ambientati negli Stati Uniti, in Europa e in Giappone, in epoche diverse. Segue *Vele di Chioggia*, di cui rimane però solamente il cartello iniziale. Nel quinto titolo, *Curiosità*, vediamo invece sfrecciare a tutta velocità una serie di automobili, mentre nel penultimo, *Danza*, assistiamo a un breve duetto tra un uomo e una donna.

È ora necessario dedicare uno spazio speciale all'ultimo brano, *Musica*, il quale è stato identificato da Silvio Celli come il film astratto di D'Errico (o meglio *assoluto*, secondo la definizione del critico e teorico Rudolf Kurtz), ovvero *La gazza ladra* (fig. 19), nel quale viene messa in scena visualmente l'omonima opera di Rossini. Come dimostrato dallo stesso Celli, il film non venne inserito all'interno della rivista per intero, e infatti questa ci propone circa un minuto e dieci secondi del metraggio, che sappiamo avere una lunghezza totale di due minuti e dieci secondi; allo stesso modo risulta mancante anche la colonna sonora, da ritenersi perduta. Riguardo la composizione, il film mostra un susseguirsi di cerchi concentrici, spirali, sfere, stelle e canne, le quali si alternano sullo schermo seguendo lo spartito di Rossini. Dalla visione di questi effetti è possibile cogliere la diversità delle tecniche utilizzate per la loro realizzazione:

la tecnica del passo uno, la cancellazione, “la disseminazione di materiale – in prevalenza ritagli di carta – direttamente sulla pellicola, fotogrammi (o rayogrammi), e forse altro ancora.”⁵¹ Da ciò si deduce quasi certamente che il film venne realizzato nel 1934 all’interno del nuovo Reparto Trucchi e cartoni animati del LUCE, ovvero l’unico laboratorio in Italia dove si sarebbe potuta comporre un’opera di questo calibro. Ciò evidenzia due fattori. Il primo è che *La gazza ladra* venne quindi prodotto all’interno di un istituto parastatale, rappresentando un caso del tutto particolare per un film astratto, forse unico. Il secondo è che il film venne realizzato in notevole ritardo “non solo rispetto alle prime teorizzazioni sul film assoluto [avvenute in Italia agli inizi del secondo decennio del Novecento], ma anche nei confronti dei primi esperimenti di musica visiva.”⁵² Seppure arrivato dieci anni in ritardo rispetto ai più noti film astratti con sperimentazioni musicali del panorama europeo, bisogna dare atto a D’Errico di essere stato il primo in Italia ad aver approcciato questo campo, anticipando *I caratteri* (1939) di Luigi Veronesi. Dunque, a distanza di cinque anni da *Stramilano* D’Errico tornò a concentrarsi su un film d’avanguardia, e le influenze che si possono cogliere sembrano chiare. L’opera dimostra infatti la conoscenza approfondita sia del futurismo sia delle avanguardie europee, dove risaltano su tutti: Eggeling, Richter, Ruttmann, Duchamp e Fischinger.⁵³



Figura 19, parte iniziale del film *La gazza ladra* (Corrado D’Errico, 1934) presente all’interno della Rivista LUCE N. 2, da <http://www.archivioluce.com>.

⁵¹ Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D’Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 177.

⁵² Ivi, p. 178.

⁵³ Ivi, p. 181.

Passiamo ora alla *Rivista LUCE N. 3*, pubblicata probabilmente tra il gennaio e il febbraio 1935, e anch'essa arrivata fino a noi in assenza di colonna sonora. Rispetto ai primi due numeri assistiamo ora a un netto cambio di passo: la nuova rivista dura infatti venti minuti, minutaggio che si assesterà su questi valori anche per gli ultimi due capitoli. Inoltre, in questo numero non è presente il cartello iniziale, trovandoci così subito di fronte al primo servizio, *Parliamo d'amore*, diviso in due parti. Nella prima vediamo una parodia di una classica scena d'amore "al balcone", dove l'innamorato colpisce con un sasso l'amante, colpendola a morte; distrutto da ciò che ha fatto, l'uomo si uccide sparandosi. Nella seconda parte vediamo invece la nascita di un amore nell'Italia contemporanea. Un ragazzo e una ragazza sono allo stadio e seguono euforici e eccitati una partita di calcio, fino a quando la squadra che sostengono segna e dalla gioia i due si scambiano appassionati il loro primo bacio. Segue *Danza*, film in cui entriamo all'interno di una scuola di danza classica. Qui assistiamo prima all'arrivo e alla preparazione delle allieve, per poi passare al loro allenamento, dove si può notare una particolare ricerca formale dell'inquadratura. Il terzo brano è *Musica*, in cui l'esibizione di un trombettista è seguita da un coro popolare. In seguito troviamo invece *Cinema*, interessante servizio sulla finzione del grande schermo. Ci viene mostrata infatti una salamandra camminare nel bel mezzo di una città, ma in seguito il piano indietreggia svelando il trucco: l'anfibio si trova all'interno di un acquario e la città alle sue spalle non è altro che un modello in scala. In questo caso sembra ancora più evidente che si tratti di una carrellata e non di uno *zoom out*: durante l'indietreggiamento è infatti possibile osservare che il piano non rimane fermo, come dovrebbe essere nel caso dello zoom, ma si muove leggermente, in cerca probabilmente di stabilità. Il film successivo è *Vita cittadina*, e ci troviamo ancora di fronte alla frenetica città caratterizzata da un incessante traffico. Il sesto e penultimo brano s'intitola *Curiosità* e il soggetto principale è il campanile di San Marco a Venezia, in cui la macchina da presa ne scopre ogni segreto relativo all'ingranaggio. Infine, gli ultimi quattro minuti della rivista sono dedicati al corto d'animazione *Le rane e le spighe*, preceduto dal cartello introduttivo *Fantasia*. Nel corto vediamo una farfalla essere imprigionata da alcune rane, le quali sembrano richiamare i politici prefascisti presenti nel numero precedente. La giovane farfalla viene liberata grazie a delle spighe (un richiamo ai fasci di combattimento, forse?), al termine di una battaglia armata contro gli anfibi oppressori.

Il quarto capitolo, *Rivista LUCE N. 4*, rappresenta un caso particolare. L'intera rivista fu dedicata al quarantesimo anniversario della nascita del cinema, e la prima visione avvenne proprio il 22 marzo 1935, data in cui nel 1895 i fratelli Lumière eseguirono per la prima volta una proiezione cinematografica, all'interno della Société d'encouragement à l'industrie

nazionale di Parigi. Sappiamo oggi che la prima visione della rivista si tenne al Supercinema di Roma, alla presenza di Louis Lumière.⁵⁴

Il film ha una durata di venti minuti ed è giunta fino a noi quasi la totalità della colonna sonora. Nella prima parte, di cinque minuti circa, il commentatore ci introduce alcuni dei primi film mai realizzati: a seguito del cartello “1895” assistiamo a *L'arrivo del treno alla stazione di La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895), *L'innaffiatore innaffiato* (*L'arroseur arrosé*, 1895), *L'uscita dalle officine Lumière* (*La Sortie de l'usine Lumière*, 1895), *La colazione del bimbo* (*Le Repas de bébé*, 1895). Ci spostiamo poi nel 1904, dove ci viene presentato *La presa di Roma* (Filoteo Alberini, 1905). L'opera riveste ancora oggi un'importanza fondamentale, in quanto fu il primo film a soggetto italiano realizzato “secondo criteri industriali, con qualità narrative e modalità tecniche che ne rendevano plausibile una produzione in serie e una distribuzione capillare sul mercato nazionale e internazionale”.⁵⁵ Va precisato come il film venne realizzato nel 1905 e non nel 1904 come riportato dal cartello. Altri elementi discordanti tra la versione presentata da D'Errico e quella originale riguardano poi le didascalie, la presentazione di alcuni quadri e la colonna sonora. Cominciando dai quadri, notiamo come nella rivista, datata 1935, ritroviamo lo stesso numero di quadri giunti fino a noi, ovvero quattro sul totale di sette. Sia il primo (fig. 20) che la seconda parte del secondo sono però capovolti, ovvero l'immagine risulta speculare rispetto alla versione del film originale ricostruita nel 2005 (fig. 21). Ciò si deve probabilmente a un errore avvenuto nella fase di montaggio della rivista, in quanto entrambi i quadri presentano la medesima scenografia. Inoltre, nella rivista gli stessi quadri risultano tagliati sul lato sinistro. Sempre nella versione del 1935 è presente anche il “fotogramma congelato” rappresentante l'ultimo quadro, introdotto dal cartello “L'apoteosi”; nella recente ricostruzione del film il *freeze-frame* è a colori, mentre nella rivista lo ritroviamo in bianco e nero.

Riguardo invece le didascalie, il film ricostruito ne presenta un totale di otto, nelle quali troviamo impressi i titoli dei quadri, composti da caratteri di colore rosso su sfondo nero. È possibile notare come nella rivista sono invece presenti sei didascalie: furono tutte probabilmente ricostruite per l'occasione, in quanto hanno caratteri con colori e formato diverso, riconducibili per stile alle didascalie presenti negli altri brani della rivista. Si può notare poi come solamente la didascalia iniziale recante il titolo del film (fig. 22) e l'ultima con su

⁵⁴ Ivi, p. 164-165.

⁵⁵ Lasi Giovanni, “La ripresa di Roma”, in Canosa Michele (a cura di), 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Genova, Le Mani – Microart's Edizioni, 2006, p. 43.

scritto “L’apoteosi” presentano gli stessi titoli del film originale (fig. 23), mentre delle altre quattro didascalie: la seconda, con su scritto “Il Generale Carchidio a Ponte Milvio”, differisce dalla scritta originale (recante “Il parlamentario Generale Carchidio a Ponte Milvio”) ed è posizionata all’interno del primo quadro invece che all’inizio dello stesso. La terza e la quarta sono posizionati correttamente ma i titoli divergono in parte da quelli originali; nel primo caso, come mostrato in figura 24, vediamo una didascalia molto più dettagliata al posto della scritta originale “Dal Generale Kanzler *Niente resa!*” (fig. 25); nel secondo caso la scritta “La breccia a Porta Pia L’assalto” va a sostituire la dicitura originale “La breccia a Porta Pia *All’assalto!*”. La quinta didascalia, invece, recante la scritta “Roma o morte”, è totalmente inedita e la troviamo nel mezzo del quadro raffigurante l’assalto di Porta Pia da parte dei bersaglieri italiani. Infine, va fatta una menzione sulla colonna sonora, la quale nella versione del film presente all’interno della rivista differisce da quella della versione ricostruita nel 2005.



Figura 20, primo quadro del film *La presa di Roma* (Filoteo Alberini, 1905), nella versione presente all’interno della Rivista LUCE N. 4, da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 21, primo quadro di *La presa di Roma*, nella versione realizzata nel 2005, da <https://www.ilcinemamuto.it>.

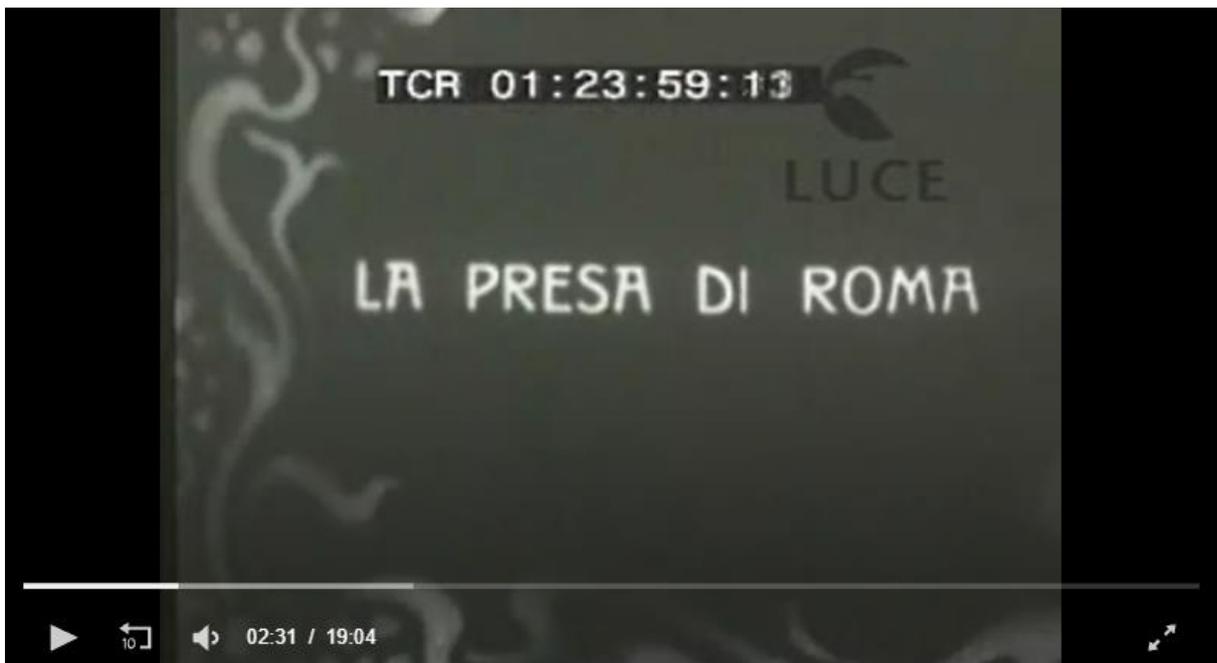


Figura 22, cartello recante il titolo di *La presa di Roma* all'interno della Rivista LUCE N. 4, da <http://www.archiviolute.com>.



Figura 23, ricostruzione del cartello originale recante il titolo del film, presente nella versione di *La presa di Roma* realizzata nel 2005, da <https://www.ilcinemamuto.it>.

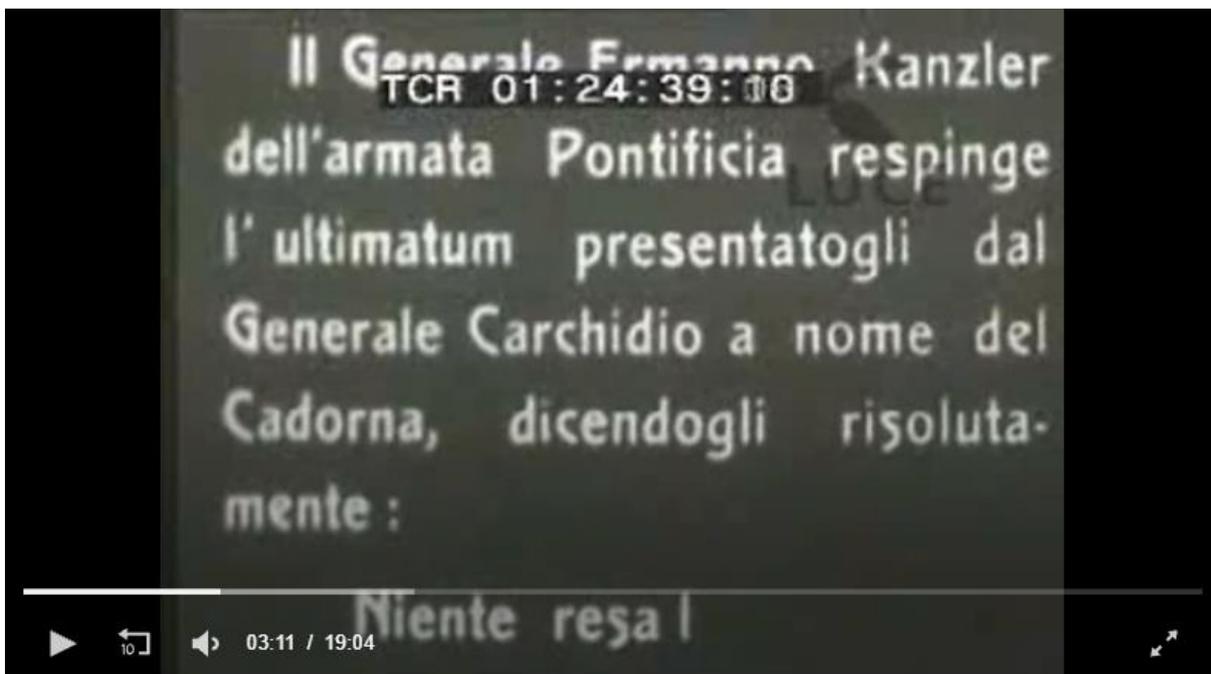


Figura 24, terzo cartello della versione di *La presa di Roma* presente all'interno della Rivista LUCE N. 4, da <http://www.archivioluca.com>.

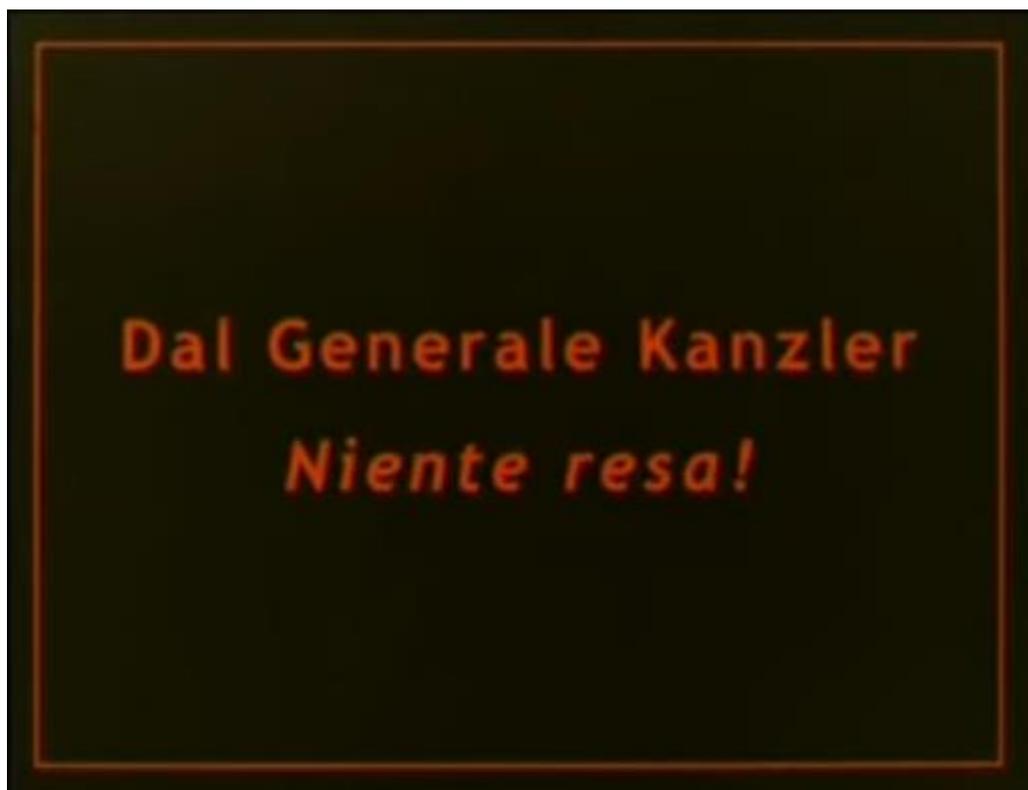


Figura 25, ricostruzione del terzo cartello del film, presente nella versione di *La presa di Roma* realizzata nel 2005, da <https://www.ilcinemamuto.it>.

Nella seconda parte della rivista, comprendente il restante metraggio, assistiamo alla ricostruzione di uno spettacolo cinematografico del 1910. Il cortometraggio fu diretto e girato da Giorgio Ferroni, regista che nel secondo dopoguerra si distinse per una prolifica carriera nei film di genere, seguendo il trattamento scritto dallo stesso D'Errico.⁵⁶ Nel film seguiamo inizialmente il pubblico, il quale entra nel cinema guidati dalle parole dell'imbonitore, per poi accomodarsi seguendo le indicazioni della maschera. A questo punto ci spostiamo in cabina dove il proiezionista con il suo giovane aiutante iniziano la proiezione del film, accompagnato in sala da una pianista. Da questo momento durante lo spettacolo, composto di svariati film dove si può notare *Corolla di sangue* (Enrique Santos, 1921) e *Jeanne d'Arc* (*Giovanna d'Arco*, Georges Méliès, 1900)⁵⁷, siamo partecipi di una serie di gags che coinvolgono il pubblico in sala, la pianista e lo stesso proiezionista.

Passiamo ora al numero finale, *Rivista LUCE N.5*, la cui prima visione avvenne la sera di sabato 11 agosto durante la serata inaugurale della III Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

⁵⁶ Ivi, 166.

⁵⁷ Argentieri Mino, *L'occhio del regime*, p. 143.

di Venezia.⁵⁸ Ciò va a dimostrare il prestigio che deteneva la rivista all'interno del regime: un prodotto di qualità e di diretta attualità che fungeva da contraltare rispetto alla rigida struttura del cinegiornale. La stessa stampa dell'epoca apprezzò in diverse occasioni il lavoro di D'Errico, e in particolare il numero cinque venne ritenuto come il migliore della serie. Purtroppo però di questo numero sono giunti fino a noi solo quattro dei sei capitoli di cui si componeva in origine.⁵⁹ Il primo di questi è un servizio scientifico incentrato sugli axolotl, particolare anfibio che vive esclusivamente nel lago di Xochimilco, in Messico: dopo il cartello *Scienza* il commentatore e le immagini ci illustrano l'intero ciclo vitale dell'anfibio. Si prosegue con un brano dal titolo *Curiosità*, dove assistiamo al doppiaggio del film *The Iron Duke (Il duca di ferro, Victor Saville, 1934)*⁶⁰; si può ben notare come il cortometraggio sia caratterizzato da momenti documentari e altri ricostruiti. Nel successivo *Conquiste*, viene spiegata al pubblico la storia dell'aviazione, dai primi tentativi fino alle contemporanee squadriglie aeronautiche. È interessante notare come a inizio servizio il commentatore paragona la recente conquista del volo da parte dell'uomo con l'altrettanto recente nuova forma d'arte del cinema. Il quarto capitolo, dal titolo *Vita sociale*, è un cortometraggio di finzione in cui viene pubblicizzata la donazione del sangue. Sono al momento da ritenere scomparsi il quinto e sesto servizio, raffiguranti rispettivamente un brano incentrato sulla Manifattura dei Tabacchi e un film d'animazione che ritraeva in maniera negativa l'Abissinia.⁶¹ Quest'ultimo aveva il compito di spiegare agli italiani sia i motivi che spinsero il Regno d'Italia a dichiarare guerra all'Etiopia sia di convincerlo della necessità della stessa. Il conflitto armato tra il Regno d'Italia e l'Impero d'Etiopia scoppiò a poco meno di due mesi di distanza dalla prima visione di Venezia, il 3 ottobre successivo. Proprio l'inizio della guerra coloniale è da ritenersi come la causa principale dell'interruzione della rivista, in quanto l'ingente investimento dovuto alla creazione del Reparto Foto-cinematografico per l'Africa Orientale⁶², avvenuto nel settembre del 1935, non permise più all'Istituto di finanziare il periodico.

Possiamo considerare il biennio 1934-35 come un periodo fondamentale per la carriera professionale di D'Errico. Grazie al lavoro per il cinegiornale e a quello per la rivista, il

⁵⁸ Anonimo, "La Rivista 'Luce' N. 5, *Lo Schermo*, n. 2, settembre 1935, p. 18.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 167.

⁶¹ Anonimo, "La Rivista 'Luce' N. 5, cit., p. 18.

⁶² Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 195.

giornalista-cineasta romano collaborò con la totalità dei reparti dell'Istituto LUCE, riuscendo a rinnovare radicalmente il primo e a creare un prodotto unico nel suo genere con il secondo. Il successo che il regista ottenne con queste due esperienze, grazie alle quali consolidò la fiducia del regime nei suoi confronti e poté conoscere e prendere familiarità con l'Istituto, fu il trampolino di lancio per la successiva nomina a direttore dei cinegiornali di guerra, avvenuta nel marzo 1940.

CAP. 3 CORRADO D'ERRICO E LA TRASFORMAZIONE DEL CINEGIORNALE

3.1 La nuova composizione del Cinegiornale C: grafica, struttura e tipologia dei servizi

Il 26 marzo 1940 il ministro della cultura popolare Alessandro Pavolini presentò alla stampa il primo numero della nuova serie del Cinegiornale Luce, denominata “di guerra”, la cui direzione venne affidata a Corrado D’Errico. Pensata dal neopresidente dell’Istituto Augusto Fantechi insieme al ministro, la serie C ebbe come obiettivo quello di coinvolgere, ma anche in parte predisporre, la nazione tutta all’imminente entrata in guerra, che sarebbe avvenuta tre mesi più tardi. Infatti, il conflitto bellico aveva avuto inizio nel settembre precedente e la partecipazione dell’Italia era cosa ormai certa. Con la mobilitazione a un passo D’Errico si ritrovò quindi costretto a stravolgere il giornale rendendolo più coinvolgente e di forte impatto sia nella sua veste grafica e strutturale, sia nella realizzazione degli stessi contenuti. Ma quali mansioni svolgeva nel dettaglio il giornalista-cineasta romano? Come già detto, fin dalle prime collaborazioni con l’Istituto, datate 1934, D’Errico svolse innanzitutto il ruolo di collegamento tra il LUCE e il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, in seguito Ministero della Cultura Popolare, divenendo fin da subito consulente tecnico e artistico del presidente Paulucci di Calboli. E il nuovo ruolo di direttore del cinegiornale lo dobbiamo intendere come figura di supervisione dell’intero processo di creazione degli stessi, dalla preparazione delle riprese al montaggio finale, il quale veniva fortemente influenzato dalle richieste impartite al commendatore da parte del Ministero della Cultura Popolare, quindi dal ministro Pavolini, e dal neopresidente dell’Istituto Fantechi. Per meglio comprendere le funzioni svolte da D’Errico durante la direzione del cinegiornale C riportiamo due preziose testimonianze di uno degli operatori dell’epoca: Rino Filippini. La prima proviene da *L’occhio del regime*:

“Il mio maestro è stato Corrado D’Errico, che venne al LUCE nei primi anni Trenta, non ricordo la data precisa. Era bravissimo D’Errico, e fu il primo e vero regista che diresse il cinegiornale. Anche lui era un amante del cinema, e ci tormentava a fin di bene: ci accusava di ‘avere la tavoletta ai piedi’, cioè di girare inquadrature troppo lunghe, di non muovere la macchina da presa, di non creare i dettagli e di non variare le angolazioni. Non sopportava che un operatore stesse piantato sulla postazione ad attendere che qualcosa succedesse sotto i suoi occhi. A volte, volò qualche scappellotto perché, non rammento chi fosse, qualcuno aveva girato roba scadente.”⁶³

Per la seconda testimonianza si deve invece ringraziare Silvio Celli.

“Alla domanda ‘D’Errico si occupava del lavoro successivo alle riprese, del

⁶³ Argentieri Mino, *L’occhio del regime*, p. 60.

montaggio?’, Filippini risponde: ‘Sì, sì, quand’era responsabile del controllo dei cinegiornali che uscivano. In precedenza, al montaggio, prima ancora in proiezione con gli operatori, e prima ancora era quello che mandava gli operatori nelle città, nei posti dove riteneva che valesse la pena di fare riprese. [...] Proprio D’Errico, forse accordandosi con il Calboli, stabilì che per certi avvenimenti non si potessero girare più di sessanta metri, e per altri ancora, ad esempio quelli sportivi come una corsa ciclistica o podistica, bastavano poche inquadrature: era vietato superare i trenta metri. Oltre i trenta metri l’operatore pagava la pellicola, mica scherzavano.’”⁶⁴

Prima di procedere all’analisi dell’evoluzione del cinegiornale di guerra dal marzo 1940 sino al settembre 1941, mese della scomparsa del suo direttore, iniziamo con la descrizione degli aspetti stilistici, criteriali e organizzativi della nuova serie.

Innanzitutto precisiamo che Corrado D’Errico fu a capo dell’industria delle cine-attualità italiane dal numero 1 fino all’incirca al numero 165 della serie C, ovvero l’ultimo prodotto del mese di luglio 1941. Scriviamo “all’incirca” perché non sappiamo con precisione quando la malattia che ne causò la scomparsa non consentì più al cineasta di occuparsi dei cinegiornali. L’unico indizio che abbiamo proviene dalla rivista *Cinema*, dove veniamo a conoscenza che almeno fino al 25 luglio 1941 D’Errico stava ancora effettuando le riprese di *Il Leone di Damasco* (Corrado D’Errico e Enrico Guazzoni, 1942). La serie C proseguì ancora per tre anni e mezzo, fino al marzo del 1945, ovvero sino agli ultimi giorni della Repubblica Sociale Italiana. In totale la serie vede al suo interno 430 cinegiornali, comprendenti 1505 servizi.

3.1.1 Le sigle

Negli ultimi mesi la serie B si apre con una dissolvenza dal nero che ci presenta, su sfondo grigio, un’aquila a figura intera posta al centro dell’immagine e poggiante su un fascio littorio disposto in orizzontale (fig. 26). Dopo circa un secondo al centro dell’immagine compare in sovrimpressione il titolo del giornale (fig. 27), al termine di un effetto di *zoom out*. Dopodiché una dissolvenza sul nero conclude la sigla e lascia spazio ai servizi. L’apertura è inoltre accompagnata da una colonna sonora di forte impatto, caratterizzata da poche note, in cui è messo in risalto il suono delle trombe.

⁶⁴ Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D’Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., pp. 187-188



Figura 26, sigla iniziale Cinegiornale 1640 (serie B, 20/12/1939), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 27, sigla iniziale Cinegiornale 1640 (serie B, 20/12/1939), da <http://www.archivioluce.com>.

La nuova sigla iniziale si apre sempre con una dissolvenza dal nero, ma questa volta al posto dell'aquila (viva) troviamo una lupa (finta) inquadrata di lato, sempre su sfondo grigio, dalle cui mammelle si nutrono Romolo e Remo (fig. 28). Insieme alla lupa compare al di sopra di questa la scritta "LUCE", mentre al di sotto è presente la dicitura "A. XVIII E.F.", ovvero "anno diciotto dell'Era Fascista". Dopo due secondi lo sfondo lascia spazio alla marcia con tamburo dei Figli della Lupa, ovvero il gruppo di preparazione militare ideato nel 1933 dall'Opera nazionale balilla (fig. 29). Passati otto secondi dall'inizio del cinegiornale avviene una doppia dissolvenza su e dal nero, ma questa volta dall'oscurità spunta un obiettivo che, grazie a un movimento centrale a ritroso, scopriamo essere l'occhio di una cinepresa d'epoca (fig. 30). Fermatasi la macchina, compare sullo schermo la scritta "GIORNALE N°X" (fig. 31). Mentre nella sigla precedente i caratteri mantenevano lo stesso allineamento cambiando però di dimensione, qui invece avviene il contrario. Infine, un'ulteriore dissolvenza sul nero lascia spazio ai servizi.



Figura 28, sigla iniziale Cinegiornale 3 (serie C, 29/03/1940), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 29, sigla iniziale Cinegiornale 3 (serie C, 29/03/1940), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 30, sigla iniziale Cinegiornale 3 (serie C, 29/03/1940), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 31, sigla iniziale Cinegiornale 3 (serie C, 29/03/1940), da <http://www.archivioluce.com>.

Riguardo invece la sigla finale, anche questa varia significativamente dal passaggio dalla seconda alla terza serie. Infatti, alla parte superiore di un globo rotante contornato di raggi solari sopra al quale si issa la scritta “LUCE” a caratteri cubitali (fig. 32), D’Errico sostituì un proiettore che si avvicina fino a far coincidere l’intera immagine con la lente dello stesso (fig. 33). Da qui una dissolvenza incrociata mostra in primo piano un globo rotante al cui centro viene sovrainpressa la scritta “LUCE” delimitata da due fasci littori con le scure rivolte verso l’interno (fig. 34). Anche qui è presente un motivo musicale, il medesimo della sigla iniziale.

Le due sigle presenti nel nuovo cinegiornale, entrambe più complesse delle precedenti, sono un primo elemento che ci fanno notare la maggiore sofisticazione della nuova serie rispetto alle precedenti. L’iniziale presenza di una cinepresa che si allontana progressivamente dall’immagine della lupa e dei giovani balilla in marcia, e il successivo proiettore che invece si avvicina fino a far combaciare la lente con il fotogramma mostrandoci il globo, sembrano voler dire allo spettatore che il Cinegiornale Luce è uno sguardo sul mondo, nel quale l’Italia fascista ricopre un ruolo primario, anzi domina.



Figura 32, sigla finale Cinegiornale 1640 (serie B, 20/12/1939), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 33, sigla finale Cinegiornale 3 (serie C, 29/03/1940), da <http://www.archivioluce.com>.



Figura 34, sigla finale Cinegiornale 3 (serie C, 29/03/1940), da <http://www.archivioluce.com>.

3.1.2 L'introduzione dei contenuti

Altro cambiamento riguarda i contenuti, che differiscono non tanto per i soggetti trattati o il montaggio, quanto per la loro presentazione. Durante l'ultima fase della serie B ogni servizio era preceduto da un cartello personalizzato indicante nazione e città (fig. 35), che contestualizzava il luogo di svolgimento dell'azione, mentre poi la descrizione di quanto veniva mostrato sugli schermi spettava al commentatore. Ogni servizio era inoltre collegato all'altro tramite uno stacco sul nero.

Nel nuovo cinegiornale i servizi si aprono direttamente con le immagini del soggetto scelto e la descrizione di quanto si vede sullo schermo viene fornita sia da una scritta maiuscola bianca su sfondo nero, che compare in basso per circa quattro secondi indicante il luogo e il cosa stiamo vedendo (figura 36), sia dalla classica descrizione del commentatore. Quest'ultima svolge ora la funzione di legame tra un servizio e l'altro, rendendo l'intero cinegiornale un flusso continuo, a differenza dell'accentuata separazione dei contenuti vigente nelle serie precedente. Ad accentuare questo collegamento è inoltre presente una transizione da sinistra verso destra, che in un secondo circa ci traghetta da un servizio al successivo.



Figura 35, cartello iniziale del servizio n.1 del Cinegiornale 1640 (serie B, 20/12/1939), da <http://www.archivioluca.com>.



Figura 36, cartello iniziale del servizio n.1 del Cinegiornale 5 (serie C, 02/04/1940), in cui è scritto "NEI CANTIERI DELL'E. 42", da <http://www.archivioluca.com>.

3.1.3 La pubblicazione delle cine-attualità

A differenza della serie precedente l'uscita dei cinegiornali di guerra non avvenne con la medesima cadenza durante i diciotto mesi della direzione D'Errico. La serie B produceva infatti quattro cinegiornali ogni sette giorni, ognuno composto generalmente dai sei agli otto servizi, per una durata complessiva che oscilla tra i sette e gli undici minuti.

Analizziamo ora la frequenza di edizione del cinegiornale C dal 26 marzo 1940 al 29 settembre 1941. Dal 26 marzo escono due giornali ogni tre o quattro giorni o, raramente, dopo cinque, per cui i primi due sono stati distribuiti il 26 marzo, il terzo e il quarto il 29 marzo, il quinto e il sesto il 2 aprile e così via. Alla metà di aprile avviene la prima incongruenza: il 15 e il 16 aprile escono due giornali per ciascun giorno, mentre per i successivi bisogna invece attendere sei giorni (22 aprile), dopodiché viene ripreso il ritmo regolare. Questo breve cambiamento si dovette forse al fatto che il 21 aprile si celebrava in tutta Italia la fondazione di Roma (il Natale di Roma) e la Festa dei Lavoratori, eventi che probabilmente richiedevano un importante contingente di operatori LUCE dislocato nella capitale e in tutta la penisola, complicando l'uscita regolare del cinegiornale.

Successivamente dall'archivio online risulta che il numero 23 e il numero 25 sono usciti il 3 maggio, il numero 27 il 10 maggio, il 29 e il 30 il 13 maggio, mentre dei numeri 24, 26 e 28 non c'è traccia e quindi non è possibile etichettargli una data. Le ipotesi di questa breve irregolarità nell'uscita crediamo possano essere due. O il 3 e il 10 maggio sono stati editi tre cinegiornali al posto di due (quindi i numeri 23, 24 e 25 furono pubblicati il 3 maggio e il 26, 27 e 28 il 10 maggio) con un intervallo di sette giorni invece che di tre o quattro; oppure può darsi sia stato commesso un errore di trascrizione nel riportare la data, e che quindi il numero 25 non sia riconducibile al 3 ma al 6 maggio. Se così fosse in quei sette giorni non ci sarebbe stata nessuna variazione e la pubblicazione sarebbe allora la seguente: i numeri 23 e 24 il 3 maggio, il 25 e 26 il 6 (dopo cioè tre giorni), il 27 e 28 il 10 (dopo quattro giorni), il 29 e 30 il 13 (quindi di nuovo a distanza di tre giorni) e così di seguito.

Un primo reale cambiamento si ha dal 18 giugno, dove seppur la cadenza di uscita rimase invariata (ogni tre o quattro giorni) vennero portati in sala non più due ma un solo cinegiornale alla volta. Questo cambiamento sembra dovuto principalmente alla dichiarazione di guerra da parte dell'Italia alla Francia e al Regno Unito di otto giorni prima, che portò alla totale assenza nei successivi cinegiornali di servizi provenienti dalle due nazioni e alla netta diminuzione di quelli statunitensi. Quest'ultimi erano presenti almeno una volta in ogni giornale, mentre nei

seguenti quattro mesi le sale italiane proiettarono solo cinque servizi firmati Movietone o Paramount.

Segnaliamo l'uscita eccezionale di due giornali il 2 luglio, e la probabile erronea attribuzione del giorno di pubblicazione di diversi cinegiornali dal 15 luglio al 9 agosto. In questo lasso di tempo a volte le date mancano del tutto o sono evidentemente errate (fig. 37). Appare chiaro come ci sia qualcosa che non torni tra il *Cinegiornale 60* e il *63*. Qualora ci sia stato un errore di attribuzione delle date, potremmo supporre che i giorni di pubblicazione siano stati invece quelli indicati nella figura 38. Potendo fare facilmente un'ipotesi su quando questi cinegiornali vennero realmente pubblicati, è possibile pensare che durante questo intervallo il ritmo di uscita sia rimasto pressoché invariato. Infine, risulta che dal 9 agosto 1940 al 29 settembre 1941 i cinegiornali hanno avuto un'edizione regolare, ovvero si ebbe un nuovo prodotto ogni tre, quattro, o al massimo cinque giorni.

Numero Cinegiornale	Data di uscita
57	15 luglio
58	Non indicata
59	Non indicata
60	19 luglio
61	30 giugno
62	non indicata
63	19 luglio
64	9 agosto

Figura 37, date di uscita dei cinegiornali Luce dal 15 luglio al 9 agosto 1940, secondo <https://www.archivioluce.com>.

Numero Cinegiornale	Data di uscita
57	15 luglio
58	19 luglio
59	22-23 luglio
60	26-27 luglio
61	30 luglio
62	2 agosto
63	6 agosto
64	9 agosto

Figura 38, date di uscita dei cinegiornali Luce dal 15 luglio al 9 agosto 1940 ipotizzate.

3.1.4 La “direzione” artistica

Diviene ora necessario contestualizzare il ruolo del direttore artistico all’interno dei cinegiornali Luce. Da un articolo-saggio pubblicato sul numero di giugno 1939 di *Bianco e Nero* Renato May, cineasta che svolse il ruolo di montatore per il LUCE, oltre a descrivere dettagliatamente il delicato e composito processo di montaggio dei film-giornali, elencò anche l’intero (o quasi) personale che prendeva parte alla lavorazione del prodotto. E il momento che a noi più interessa riguarda proprio quest’ultimo aspetto, rintracciabile nella prima sezione dell’articolo. Ne riportiamo un primo estratto:

“Per far nascere un giornale il lavoro deve essere frazionato fino all’impossibile ed ognuno deve conoscere così precisamente i limiti entro cui muoversi, da non intralciare il lavoro dell’altro e sbrigare effettivamente il proprio in tempo minimo. Il personale necessario è il seguente:

- 1 (o più) operatori;
- 1 (o più) montatori;
- 1 (o più) aiuti montatori;
- 1 (o più) tagliatrici e aggiuntatrici;
- 1 (o più) scrittori per il parlato;
- 1 (o più) operatore di cabina;
- 1 (o più) annunciatori;
- 1 (o più) rumoristi;
- 1 direttore per la sincronizzazione;

I reparto fonico (microfonista, fonico, ecc.).”⁶⁵

Appare subito evidente come May non menzionò esplicitamente il ruolo del direttore artistico, e neanche quello del direttore del giornale. Vista la delicata sinergia su cui si basava il complesso processo, ormai perfettamente rodato almeno dal 1934, quando la nuova gestione Paulucci di Calboli e D’Errico mostrò i primi risultati proprio con il rinnovamento del cinegiornale B, appare dunque remota la possibilità di uno stravolgimento nella composizione della trafila lavorativa tra il giugno 1939 e il marzo 1940. Detto ciò, la soluzione che ci pare più evidente è quella di far coincidere la figura del direttore artistico con quella del montatore riportata da May. Figura indicata anche nei dati tecnici dei cinegiornali presenti nell’archivio online dell’Istituto LUCE Cinecittà sin dall’ottobre 1930, ovvero durante la produzione della prima serie di cine-attualità. In supporto a questa supposizione citiamo un altro estratto dall’articolo del montatore riguardante la fase di ultimazione del cinegiornale.

“Il montatore stabilisce ora la composizione del giornale, e l’ordine in cui gli avvenimenti andranno montati. L’aiuto eseguisce questo lavoro e la copia è pronta per la proiezione. Ogni altra eventuale modifica del montaggio suggerita conseguentemente alla proiezione di questa copia, andrà eseguita direttamente sui negativi, che nel frattempo saranno composti sulla guida della stessa copia standard.”⁶⁶

Appare chiaro come la figura più importante dopo D’Errico fosse proprio il montatore, che andava a disporre l’ordine dei servizi del cinegiornale, assemblando dunque il prodotto finale in base alle indicazioni dategli dal direttore. E quel “[o]gni altra eventuale modifica del montaggio suggerita” ci rimanda alle possibili variazioni impartite successivamente da D’Errico e dallo stesso Benito Mussolini, il quale visionava ogni singolo cinegiornale prima della sua distribuzione dentro e fuori i confini nazionali. Lo svolgimento di questi compiti fece del montatore una figura più complessa di quella di semplice tecnico, accostandola appunto a quella di direttore artistico. Anzi, il fatto che mentre ricopriva il ruolo di direttore del Cinegiornale Luce D’Errico diresse ben quattro film di finzione (*Miseria e nobiltà* nella seconda metà del 1940, *La compagnia della teppa*, *Capitan Tempesta* e l’incompiuto *Il leone di Damasco* nel 1941) e il documentario *L’assedio di fuoco* (1940), fa supporre che quando il giornalista romano era impegnato sui set delegasse al direttore artistico alcuni compiti, come la supervisione dell’intero processo produttivo. Riservandosi comunque le funzioni politicamente più rilevanti, come quella di organizzare le riprese e la struttura del cinegiornale, mansioni

⁶⁵ May Renato, “Montaggio dei film-giornali e delle attualità”, *Bianco e Nero*, n. 6, giugno 1939, p. 62.

⁶⁶ Ivi, p.72.

molto delicate e influenzate dai vertici del partito, che difficilmente avrebbe potuto deputarle ai suoi dipendenti. Queste tuttavia rimangono delle semplici supposizioni.

Durante i periodi presi in considerazione dei cinegiornali B e C, ovvero dal primo gennaio 1939 al 22 marzo 1940 per la seconda serie, e dal 26 marzo 1940 al 30 settembre 1941 per la terza, si alternarono alla direzione artistica dei cinegiornali principalmente tre registi: Arnaldo Ricotti, Arturo Gemmiti e Basilio Franchina. Ai quali va aggiunto Umberto Scotti, che compare alla coregia insieme ad Arnaldo Ricotti di almeno cinque degli otto cinegiornali pubblicati nel mese di settembre 1941, cioè dei numeri 175, 177, 178, 180, 182, 183. Gli altri tre numeri (176, 179, 181) non sono disponibili alla visione, ma crediamo che quasi certamente presentino lo stesso duo alla direzione, visto che da diversi mesi i registi cambiavano ogni trenta giorni, e non ogni settimana o di giornale in giornale come in alcuni periodi precedenti. È inoltre interessante notare come nei trentatré mesi analizzati ritroviamo questa eccezionale coregia solo un'altra volta, nel maggio 1940, dove la direzione fu condivisa da Arnaldo Ricotti e Basilio Franchina. Nel primo caso, questa particolarità sembra dovuta proprio alla prematura scomparsa di D'Errico (3 settembre), e alla conseguente necessità di affiancare al regista un'altra persona, così da sopperire alla mancanza del direttore. Ed ecco allora che per la prima volta la direzione artistica vede il nome di Umberto Scotti, che fu coregista anche dei giornali del mese di dicembre 1941 per poi divenire regista unico dal marzo 1942. Invece, riguardo al secondo caso di codirezione (maggio 1940), non siamo riusciti a trovare una spiegazione certa. In quel periodo la pubblicazione, i contenuti e il numero dei servizi rimasero invariati, per poi subire delle variazioni solo dal mese successivo. Mentre lo stesso D'Errico non sembra fosse impegnato nella lavorazione di film, che tuttavia non lo avevano mai obbligato a prendere le distanze dal suo ruolo al LUCE. Si può però ipotizzare che questa eccezione potrebbe essere dovuta al consistente numero di cinegiornali e di servizi editi in quel periodo. Nel maggio 1940 uscirono infatti diciotto cine-attualità, per un totale di almeno sessantasei servizi. Scrivo "almeno" perché non è stato possibile visionare i numeri 24, 26, 28 e 39. Come vedremo tra poche righe si tratta di un numero elevato di pubblicazioni, un'anomalia, e quindi appare possibile che per riuscire a completarli in tempo si sia deciso di ricorrere eccezionalmente a due registi.

Dunque, oltretutto per il ritmo di pubblicazione, anche riguardo la regia il cinegiornale di guerra fu decisamente più movimentato rispetto al suo predecessore. Sebbene nel periodo considerato i nomi rimasero gli stessi, a variare fu invece la loro alternanza. Dal marzo 1940 al settembre 1941 ogni regista fu prevalentemente alla direzione di un intero mese di uscite, il quale poteva comprendere dai sette cinegiornali di alcuni mesi estivi ai diciotto di periodi maggiormente

intensi. Ben quattordici dei diciannove mesi presi in esame furono sotto la direzione di una sola figura (giugno, agosto, settembre, ottobre, novembre e dicembre 1940; gennaio, febbraio, marzo, aprile, maggio, giugno, luglio e agosto 1941), due ebbero una codirezione (maggio 1940 e settembre 1941), altri due videro alternarsi due registi (marzo e luglio 1940), e infine in uno (aprile 1940) lavorarono ben tre direttori. Probabilmente le disuguaglianze nella divisione del lavoro dei primi mesi sono dovute a una prima fase di rodaggio della nuova cine-attualità, fase poi stabilizzatasi a partire dall'agosto 1940 e successivamente messa in crisi dalla scomparsa di D'Errico.

3.1.5 La provenienza dei servizi

Come per le serie precedenti, anche il nuovo cinegiornale si compone prevalentemente di servizi incentrati sull'Impero italiano, che vedevano quindi notizie, avvenimenti e approfondimenti riguardanti il Regno d'Italia, le sue colonie (Libia italiana, Africa Orientale Italiana e Isole italiane dell'Egeo) e il Protettorato Italiano del Regno d'Albania. Questi contenuti erano distribuiti dall'Istituto LUCE e venivano prodotti a volte dallo stesso e a volte dai distaccamenti territoriali dell'ente statale, come il Reparto Foto-cinematografico per l'Africa Orientale. Anche i servizi provenienti dalla Spagna franchista continuarono a essere prodotti dal distaccamento spagnolo del LUCE, che prende il nome di LUCE OMS (Operazioni Militari Spagna). Purtroppo per la serie C non è possibile rintracciare questo distinguo di nomi e sigle, in quanto tutti i materiali prodotti dall'Istituto vengono etichettati semplicemente con la scritta "LUCE".

In ogni cinegiornale però, o meglio nella quasi totalità, ai servizi interni all'Impero italiano si affiancavano contenuti provenienti dall'estero. Nel primo anno e mezzo di produzione del nuovo cinegiornale rispetto alla serie sonora troviamo un numero minore di servizi extra nazionali e di conseguenza anche una riduzione delle case produttrici e distributrici di questi. Per l'ultima parte dei giornali sonori l'archivio online dell'Istituto LUCE Cinecittà ricollega la provenienza dei materiali esteri a venti aziende, le quali si riducono a quindici nel primo anno e mezzo del nuovo giornale. Le motivazioni di questa variazione sono facilmente rintracciabili nella progressiva preparazione all'entrata in guerra da parte dell'Italia fascista, che porta alla cessazione dell'importazione delle cine-attualità provenienti dai paesi nemici, e alla progressiva riduzione dei materiali audiovisivi prodotti e riguardanti paesi che stavano progressivamente passando dalla parte di quest'ultimi. Al primo caso è ascrivibile senz'altro la Francia, da dove con la nuova serie non c'è più traccia di servizi provenienti dalla Gaumont e dall'Éclair-Journal,

ma sono presenti quelli della sola Pathé, la cui ultima cine-attualità fu proiettata il 3 maggio 1940, a poco più di un mese dalla dichiarazione di guerra italiana alla nazione d'oltralpe. Fino a quel momento le cine-attualità francesi erano le più numerose dopo quelle statunitensi e quelle tedesche, assestandosi sullo stesso numero di quelle giapponesi. Nel secondo caso ci riferiamo invece agli Stati Uniti. Nell'ultima fase della serie B e nella prima della serie C i servizi nordamericane vennero forniti solamente dalla Paramount e dalla Metrotone. I film delle due case produttrici si alternarono quasi regolarmente tra l'aprile e l'agosto 1940, mese in cui venne improvvisamente cessata la pubblicazione dei materiali provenienti dall'azienda fondata da Adolph Zukor. Prendendo in considerazione il nuovo cinegiornale, notiamo che i servizi statunitensi sono presenti dall'aprile 1940 sino al giugno 1941, cioè fino a quando la potenza d'oltrеоceano non incrementò gli aiuti alla Gran Bretagna, all'Unione Sovietica e alla Cina collocandolo quindi ufficialmente tra le nazioni nemiche, nonostante la nazione non fosse ancora entrata in guerra. È dunque possibile supporre che la cessazione dei servizi statunitensi da parte del Cinegiornale Luce fu una conseguenza di questo evento. Tra l'aprile 1940 e il giugno 1941 notiamo delle differenze nei ritmi di frequenza dei servizi statunitensi, i quali sono centellinati tra la seconda metà di giugno e i primi giorni di novembre 1940, riprendendo poi regolarmente fino a gennaio 1941, per poi andare incontro a una successiva riduzione e definitiva cessazione dopo il 17 giugno dello stesso anno. Come abbiamo anticipato poco fa, i servizi statunitensi furono di netto i più numerosi nell'ultima fase del cinegiornale B (avevano gli stessi numeri di quelli provenienti da Germania, Giappone e Francia messi insieme), mentre nel nuovo giornale ebbero inizialmente le stesse cifre di quelli tedeschi per poi diminuire progressivamente. Dall'altra parte, è facile prevedere come nel nuovo cinegiornale spicchino i materiali provenienti dalla Germania (UFA) e dal Giappone, da cui si importarono servizi provenienti da diverse case di produzione.

Entriamo ora nel dettaglio analizzando la provenienza di tutti i materiali esteri del cinegiornale C, dal marzo 1940 al settembre 1941. Il numero maggiore di servizi viene proprio dalla Germania, che nell'ultima parte della serie precedente (gennaio 1939-marzo 1940) si assestava su numeri (101) di poco superiori a quelli di Francia (77) e Giappone (76), e ben al di sotto di quelli nordamericani (246). Nel periodo preso in considerazione della nuova serie i servizi tedeschi sono in totale 75, tutti provenienti dall'UFA, la casa cinematografica autorizzata dal regime nazista a produrre e distribuire cine-attualità in Germania e all'estero. In sei di questi servizi viene indicata come casa produttrice Die Deutsche Wochenschau; si tratta molto probabilmente di un errore di trascrizione, in quanto questo nome si riferisce al titolo che le cine-

attualità UFA presero dal giugno 1940. Ogni mese vide almeno la pubblicazione dai tre ai dieci servizi tedeschi, salvo rare eccezioni dovute forse all'impossibilità di reperimento a causa del proseguire del conflitto bellico. A seguire la Germania per numero di film ci furono i già analizzati Stati Uniti, con un totale di cinquantasette cine-attualità. Dopodiché è il turno del Giappone, che presenta trentuno servizi distribuiti più o meno omogeneamente sull'intero arco temporale preso in considerazione, provenienti da diverse aziende: Nippon news (23, scritto anche Nippon Eiga Sha e Nippon Niga Sha), Nichi Nichi (4, a volte segnato solo come Nichi), Asahi (2) e Domei New (2, a volte presente come Domei). Le altre trentanove cine-attualità estere vennero invece fornite da una moltitudine di nazioni, alcune delle quali molto vicine alla Germania nazista e all'Italia fascista. Troviamo dunque la Magyar Film ungherese, con 13 servizi, lo Svensk Filmindustri svedese (12), il Ciné Journal Suisse svizzero (5) presente solo dal febbraio 1941, il Plygoon olandese (5), i cui servizi vengono mostrati solo nel marzo e aprile 1940, ovvero fino a pochi giorni prima dell'invasione tedesca. Infine sono presenti tre cine-attualità provenienti dalla Romania fascista, le cui case di produzione sono indicate come O.N.C. e Ministero Propaganda Romeno, e due servizi arrivati dal Protettorato di Boemia e Moravia, distribuiti dalla casa di produzione cecoslovacca Aktualità.

3.2 Lo sviluppo e i cambiamenti del nuovo cinegiornale fino alla morte di D'Errico

Il primo numero del cinegiornale di guerra uscì il 26 marzo 1940, a soli sei giorni dall'incontro del Brennero tra Mussolini e Hitler che sancì la fine delle indecisioni del duce e la raggiunta convinzione di entrare in guerra al fianco dell'alleato tedesco al momento opportuno. Questa decisione comportò un importante cambiamento nei media, cinegiornale compreso, che misero fine all'ambigua posizione adottata finora dal regime, dove non traspariva una netta preferenza per nessuno dei due fronti che si assestavano tra la Linea Maginot e la Linea Sigfrido. È lo stesso Pavolini ha ordinare un cambio di rotta nelle cine-attualità.

“In quanto al notiziario prevalenza a quello tedesco e alle corrispondenze da Berlino o da altre fonti neutrali, se favorevoli. Poi, i bollettini anglo francesi, i quali o confermano quanto è detto nel bollettino tedesco e allora si fa notare; oppure parlano [...] di azioni a loro favorevoli e allora noi [...] mettiamo in luce che secondo i franco-inglesi si sarebbe verificato questo episodio che però da parte tedesca non viene confermato.”⁶⁷

⁶⁷ Rapporto di Pavolini ai giornalisti del 15 aprile '40, in De Felice Renzo, *Lo stato totalitario*, vol. II, Torino, Einaudi, 1981, p. 709. Citazione presa da Rinaldi Simona, “I cinegiornali Luce nel periodo della “non belligeranza””, in Argentieri Mino (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano (1939-1945)*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 121.

3.2.1. Marzo 1940

Nel mese di marzo vennero pubblicati quattro cinegiornali, dal giorno 26 al 29, dei quali non è stato possibile visionare il primo. Nei ventuno servizi delle tre cine-attualità ben undici riguardano direttamente il conflitto bellico o riconducono a tematiche militari. Gli altri dieci presentano invece varie tematiche: quattro sono incentrati sullo sport, due sono espressamente dedicati alle donne, altri due vedono ricorrenze religiose, uno ci mostra una calamità avvenuta all'estero e un altro ancora riguarda gli animali. È inoltre interessante notare la distribuzione di questi film all'interno dei cinegiornali, che ci fa supporre come il loro inserimento fosse un procedimento studiato, a cui il montatore/direttore artistico e lo stesso D'Errico prestavano probabilmente molta attenzione. Per mostrare ciò riportiamo di seguito l'organizzazione dei contenuti nei cinegiornali di marzo; accanto al numero del servizio indichiamo rispettivamente: il titolo ripreso dalle cine-attualità, la tipologia di servizio che gli abbiamo attribuito, la casa di produzione dello stesso e la durata.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALE 2 – 26/03/1940				
Numero servizio	Titolo	Tema	Produzione	Durata
1	<i>INCONTRI SPORTIVI A ROMA</i>	Sport	LUCE	2'25''
2	<i>TRADIZIONI GIAPPONESI</i>	Sport	Non indicato	3'10''
3	<i>SUL FRONTE FRANCESE</i>	Militare-guerra	Non indicato	1'
4	<i>MARINA GERMANICA</i>	Militare-guerra	UFA	1'
5	<i>PER LE DONNE AMERICANE</i>	Donne	Non indicato	30''
6	<i>LE "FIDANZATE" DI TORINO</i>	Donne	LUCE	1'45''
7	<i>ARMI PER L'ITALIA</i>	Militare-industria	LUCE	2'05''

COMPOSIZIONE CINEGIORNALE 3 – 29/03/1940				
Numero servizio	Titolo	Tema	Produzione	Durata
1	<i>PASQUA ROMANA</i>	Religione	LUCE	2'
2	<i>TRADIZIONI FIORENTINE</i>	Religione	LUCE	1'
3	<i>BIRILLI AMERICANI</i>	Sport	Non indicato	30''
4	<i>CAVALLETTE NEL SUDAFRICA</i>	Calamità	Non indicato	35''
5	<i>MANOVRE ALLE PIRAMIDI</i>	Militare-guerra	Non indicato	1'05''
6	<i>FRONTE GERMANICO</i>	Militare-guerra	Non indicato	2'05''
7	<i>LA GUERRA SUI MARI</i>	Militare-guerra	Non indicato	30''
8	<i>AEROPLANI PER L'ITALIA</i>	Militare-industria	Non indicato	2'

COMPOSIZIONE CINEGIORNALE 4 – 29/03/1940				
Numero servizio	Titolo	Tema	Produzione	Durata
1	<i>ANNUALE DEI FASCI A ROMA</i>	Militare-manifestazione & Opere	LUCE	2'40''
2	<i>CAVALIERI D'ITALIA</i>	Militare	LUCE	1'35''

3	<i>FRONTE GERMANICO</i>	Militare-guerra	Non indicato	45''
4	<i>CANI VERI E CANI FINTI</i>	Animali	Non indicato	1'55''
5	<i>TUFFATORI DI LOS ANGELES</i>	Sport	Non indicato	1'15''
6	<i>ALI SUL MARE</i>	Militare-guerra	LUCE	1'40''

Sebbene in questo caso diversi contenuti non avevano indicata la casa di produzione, quindi la loro provenienza, risulta comunque facile notare il sostanziale equilibrio tra i servizi riguardanti l'Italia e quelli incentrati sulle questioni di oltre confine.

In generale, i cinegiornali risultano suddivisi in tre o quattro parti. Infatti, prendendo come esempio il primo caso abbiamo una sezione iniziale dedicata allo sport, una seconda sulla guerra, una terza riguardante tematiche femminili, mentre l'ultima è incentrata sull'industria militare. Si nota in seguito come oltre la metà dei servizi è dedicato a tematiche riguardanti il settore bellico, e in generale tra questi undici ne spiccano tre: *FRONTE GERMANICO* (in *Cinegiornale 3*, pubblicato il 29/03/1940, servizio 6 di 8, durata 2'05''), *ARMI PER L'ITALIA* (in *Cinegiornale 2*, p. il 26/03/1940, servizio 7 di 7, durata 2'05'') e *ANNUALE DEI FASCI A ROMA* (in *Cinegiornale 4*, p. il 29/03/1940, servizio 1 di 6, durata 2'40''), aventi tutti una durata maggiore rispetto agli altri, ovvero superiore ai due minuti. In *ARMI PER L'ITALIA* è da rimarcare l'entusiasmo con cui il commentatore descrive in maniera puntuale la creazione di fucili, moschetti e mitragliatori che presto saranno "impugnate dalle salde mani dei nostri soldati",⁶⁸ mentre in sottofondo un motivo allegro e spensierato accompagna il commento. Questo servizio insieme all'*ANNUALE DEI FASCI A ROMA*, dove viene mostrato il giuramento degli allievi della milizia universitaria di fronte al Duce, sono sicuramente i più importanti. Difatti vengono inseriti rispettivamente a chiudere il secondo cinegiornale e ad aprire il terzo. Come abbiamo già sottolineato, in queste due posizioni era solito mostrare materiali ai quali si voleva dare maggiore attenzione.

⁶⁸ *Cinegiornale 2*, serie C.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI MARZO 1940	
<u>Generale</u>	Quattro cinegiornali (dal numero 1 al numero 4), di cui uno non visionabile (1), comprendenti ventuno servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
8	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
1	Germania (UFA)
12	Non segnalati (provenienti probabilmente da Giappone, Francia, Stati Uniti, Germania e Italia)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
11	Militare
4	Sport
2	Donne
2	Religione
1	Animali
1	Calamità

3.2.2. Aprile 1940

I servizi girati all'interno dei confini nazionali si attestano sulla linea delle settimane precedenti. Ovvero, oltre alle sporadiche ma ricorrenti visioni sull'arte, il teatro e lo spettacolo italiano, troviamo numerosi film che cavalcano l'onda della massiccia militarizzazione nazionale (prendendo spesso il titolo già citato di *ARMI PER L'ITALIA*), sulle numerose manifestazioni e sulla crescente produzione autarchica. Quest'ultimi sono quei film a cui si è spesso data maggiore attenzione. In *NATALE DI ROMA* (in *Cinegiornale 19*, 26/04/1940, S5di5, 6'15'') Benito Mussolini è l'assoluto protagonista della cinepresa, che lo segue nella capitale e nelle località limitrofe mentre inaugura una serie di nuove costruzioni o dà il via a numerosi lavori pubblici. *CARBONIA, CITTÀ NUOVA* (in *Cinegiornale 13*, 15/04/1940, S1di5, 3'15'') è invece il film di aprile in cui viene dato maggior spazio alla produzione autarchica italiana. Il servizio introduce lo spettatore all'interno delle miniere della neo-cittadina sarda di Carbonia, dove

viene illustrato l'intero processo lavorativo accompagnato all'elencazione dei numeri della produzione, che rassicuravano gli italiani sulla sempre crescente disponibilità di risorse ("Le miniere hanno prodotto un milione di tonnellate nel 1939, nel 1942 la produzione sarà triplicata").⁶⁹ Nonostante il tono e i dati rassicuranti, oggi sappiamo bene come la condizione delle risorse nazionali fosse ben diversa. Difatti, come aveva riportato lo stesso Galeazzo Ciano nel suo diario solo una settimana prima: "le risorse interne sono scarse e abbiamo già messo mano alle estreme possibilità. Pentole di rame, cancellate di ferro: tutto andato".⁷⁰

È inoltre interessante notare come in questo mese ritorna un film sulla Libia, il cui ultimo servizio inserito in un cinegiornale risaliva all'8 novembre 1939. I successivi contenuti sulla Libia arriveranno più frequentemente rispetto che in precedenza, e li troviamo nei mesi di maggio, luglio, agosto e novembre 1940. *CRONACHE DALLA LIBIA* (in *Cinegiornale 22*, 29/04/1940, S1di8, 2'20") è un film diviso in due. La prima parte ci mostra la quotidianità all'interno dell'oasi di Gadames, dove un motivo esotico ci accompagna alla scoperta degli abitanti del paese, i quali lavorano, discutono e pregano. Il tutto viene rappresentato mostrandoci la popolazione locale come adagiata ad uno stile di vita calmo, sedentario e naturalmente molto arretrato. Ciò viene successivamente contrapposto alla seconda parte, in cui una transizione verso destra mostra un battaglione italiano iniziare un'esercitazione. La colonna sonora trionfale, il passo spedito dei militari e i suoni duri degli spari marcano una notevole differenza con la prima parte; due realtà contrapposte che vivono in armonia, ma dove è senz'altro la seconda a tenere le redini del potere.

Anche nel caso del cinegiornale C bisogna rimarcare come all'interno di una stessa cine-attualità i film italiani e quelli esteri numericamente si equivalgono. Questo avveniva anche per la serie precedente, e ad eccezione di alcuni periodi si ravvisa anche per la serie C nel lasso di tempo preso in considerazione. Allo stesso modo anche nei film LUCE i soggetti dei servizi stranieri riguardano in buona parte tematiche belliche (ventitré sui quarantasette totali), mentre a seguire c'è lo sport (sei), sempre molto presente. I film bellici a cui viene dato maggiore spazio sono, con poca sorpresa, quelli provenienti dal fronte dell'Asse (tredici), e tra questi spiccano la seconda parte di *PACE E GUERRA IN GIAPPONE* (in *Cinegiornale 10*, 09/04/1940, S5di8, 40") e *ARMIE GERMANICHE* (in *Cinegiornale 19*, 26/04/1940, S4di5, 2'25"). Il primo è un servizio composto dallo stesso LUCE montando insieme due film, uno

⁶⁹ *Cinegiornale 13*, serie C.

⁷⁰ Ciano Galeazzo, *Diario 1937-1943*, Rizzoli, Milano, 1980, p. 416. Citazione presa da Rinaldi Simona, "I cinegiornali Luce nel periodo della "non belligeranza"", in Argenti Mino (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano (1939-1945)*, cit., p. 116.

proveniente dalla casa giapponese Nichi Nichi, incentrato su alcune vedute del monte Fuji durante la stagione sciistica, e uno della Asahi, quello di nostro interesse, dove il commentatore annuncia il ritorno della pace in Cina dopo l'ultimo bombardamento giapponese verso i ribelli cinesi. Infatti esattamente nove giorni prima della pubblicazione del cinegiornale era stata instaurata la nuova Repubblica di Nanchino, stato fantoccio sotto il controllo giapponese che divideva il controllo della Cina con la Repubblica indipendente del presidente Chiang Kai-shek. *ARMI GERMANICHE* invece è sulla falsa riga di molti film UFA mostranti il conflitto bellico tra Germania e Francia, dove vengono esaltati i successi militari tedeschi e la successiva repentina ricostruzione di strade, ferrovie e edifici andati distrutti durante lo scontro armato. Il servizio si divide in tre parti, collegate tramite un'insolita transizione dal basso verso l'alto. Nella prima vediamo il ritorno vittorioso di una flotta di caccia, i cui piloti vengono accolti in modo trionfale e festoso; successivamente la cinepresa si sofferma sui "resti fumanti di un apparecchio nemico",⁷¹ per poi passare alla terza e ultima parte. Qui i militari tedeschi ispezionano una miniera nemica da poco sgombrata e in seguito si mettono subito al lavoro per riparare i binari della ferrovia ad essa collegata. "Il lavoro procede rapido e metodico"⁷² e in poco tempo la struttura è rimessa in sesto, così da permettere alle locomotive di rifornire la Linea Sigfrido.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – APRILE 1940	
<u>Generale</u>	Diciotto cinegiornali (5->22), di cui tre non visionabili (12, 20, 21), comprendenti novantasei servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
49	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
15	Stati Uniti (10 Metrotone, 5 Paramount)
10	Germania (UFA)
7	Francia (6 Pathé Gazette, 1 Metro Jornal)
6	Giappone (4 Nichi Nichi, 2 Asahi)
5	Olanda (Polygoon)

⁷¹ *Cinegiornale 19*, serie C.

⁷² *Ibidem*.

1	Svezia (Svenks)
1	Ungheria (Magyar Film)
2	Non segnalati (provenienti probabilmente da Svizzera e Romania)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
36	Militare
11	Sport
8	Manifestazioni
8	Nuove opere
8	Industria e invenzioni
4	Animali
2	Calamità
2	Festa
2	Vegetazione
1	Archeologia
1	Arte
1	Bambini
1	Cinema
1	Donne
1	Moda
1	Religione
1	Sanità
1	Spettacolo
1	Teatro

5	Non segnalati
---	---------------

3.2.3. Maggio 1940

Mentre la Germania nazista si appresta a porre fine alla *drôle de guerre* con l'inizio della missione *Fall Gelb*, che avrebbe portato in poco più di un mese alla resa di Francia, Paesi Bassi, Belgio e Lussemburgo, i cinegiornali Luce pongono invece l'attenzione sulle conquiste tedesche nordiche, ovvero di Norvegia e soprattutto Danimarca. Le prime immagini dell'avanzata tedesca sul fronte occidentale arrivano nei cinema solamente a fine mese. Ancora più corposi rispetto ai servizi UFA sono invece quelli incentrati sulla macchina bellica italiana, la quale viene mostrata ormai pronta a prendere parte al conflitto, attraverso le eccellenti esercitazioni militari o la produzione senza sosta di armamenti, sebbene la situazione fosse ben diversa. Tra i film italiani più importanti del maggio 1940 che riguardano le tematiche militari vanno citati *GIORNATE DELL'ESERCITO* (in *Cinegiornale* 30, 13/05/1940, S4di4, 5'20'') e *CON L'ARMATA DEL PO* (in *Cinegiornale* 33, 20/05/1940, S4di5, 1'20''). Il primo mostra le celebrazioni militari di Roma del 9 maggio 1940, in occasione del quarto anniversario della proclamazione dell'Impero. La manifestazione si svolge tra l'Altare della Patria e Piazza Venezia e viene rappresentata dall'alternarsi di brevi e lunghe inquadrature, le prime raffiguranti il contesto attraverso una serie di dettagli sui particolari del Vittoriano e sull'esercito presente in piazza, mentre le seconde mostrano le fasi della celebrazione. Svoltosi per la maggior parte in un religioso silenzio interrotto solo da una fievole colonna sonora extradiegetica, che funge da raccordo tra le varie inquadrature, la fase finale dell'evento si sposta invece su Palazzo Venezia. Una transizione dal basso verso l'alto ci mostra in piani sempre più ravvicinati Benito Mussolini, sereno e soddisfatto, affacciato dal balcone del palazzo; piani che sono intervallati da inquadrature raffiguranti la folla festante presente in Piazza Venezia. Questo film è sicuramente tra i più rilevanti del mese e appare chiaro come miri a portare sul grande schermo un esercito saldamente sotto il controllo del Duce, ma anche l'estrema fiducia e ammirazione del popolo italiano, rappresentato in una condizione vicina all'estasi. Sebbene la serie di servizi intitolati *ARMI PER L'ITALIA* abbia una presenza e durata notevole anche in questo mese, può essere però maggiormente interessante porre l'attenzione su *CON L'ARMATA DEL PO*, uno dei pochi servizi dedicati all'addestramento bellico italiano, distribuito con il cinegiornale numero 33 il 20 maggio, ovvero a soli ventuno giorni di distanza dalla proclamazione di guerra alla Francia. L'esercitazione prevede la formazione di un ponte, da parte di una sezione di genieri, che va a collegare due diverse sponde del fiume Po. “La

manovra regolata nei minimi dettagli si svolge rapida e precisa”⁷³ spiega il commentatore, e infatti un montaggio sostenuto privo di dissolvenze ci mostra le varie fasi del lavoro che si conclude con la riuscita formazione del ponte, testato poi con successo dal passaggio di “pesanti autocarri carichi di truppe”⁷⁴.

Dalla Germania colpiscono due servizi *UFA: ARMI GERMANICHE* (in *Cinegiornale 32*, 17/05/1940, S3di5, 3’50”) e *FRONTE OCCIDENTALE* (in *Cinegiornale 40*, 30/05/1940, S1di2, 3’35”). Il primo è uno degli ultimi film riguardanti la guerra nordica e ci mostra diverse operazioni dell’esercito tedesco impegnato sul fronte norvegese. Probabilmente il film si compone di diversi servizi provenienti dall’UFA riassembleti in unico prodotto. Infatti vede ben sei momenti distinti: l’operato delle unità dragamine che precede l’attracco delle navi tedesche sulla costa norvegese, l’avanzata delle truppe all’interno del paese, l’azione esploratrice dell’aviazione, l’eliminazione delle ultime resistenze da parte dell’artiglieria, una sfilata di soldati inglesi catturati, e infine viene dedicato ampio spazio (un minuto circa) al funzionamento delle batterie costiere norvegesi ormai in mano al nemico. L’uso di accorciare e montare assieme più di un servizio straniero viene confermato dallo stesso Renato May:

“In genere settimanalmente le editrici di giornali cinematografici scambiano il proprio materiale. Questo materiale arriva in copia ‘lavander’ e naturalmente è già montato. Il montatore può tuttavia intervenire in vari modi. Ad esempio:

- a) accorciando la notizia (portando via alcune inquadrature);
- b) accorciando le inquadrature stesse (variando quindi il ritmo);
- c) modificando la disposizione dei pezzi di montaggio o magari costruendo un solo avvenimento col materiale dato da più notizie.”⁷⁵

In *FRONTE OCCIDENTALE* ci troviamo invece in Olanda, nel Limburgo, dove l’avanzata tedesca viene presentata come “irresistibile” contro un nemico che non riesce a opporre nessuna resistenza, e che giace a terra stremato o deceduto. Superata Maastricht è la volta dell’“insuperabile” Canale Alberto, che viene a sua volta oltrepassato in poco tempo grazie all’azione sinergica tra l’artiglieria e l’aviazione. Il servizio si chiude poi con l’avanzata senza sosta delle truppe naziste verso ovest. Anche in questo caso il commento funge da perfetto raccordo tra le brevi inquadrature che si susseguono sullo schermo. Ma non solo, in quanto la spiegazione amplifica ciò che stiamo vedendo, facendo apparire chiaro come lo stesso LUCE

⁷³ *Cinegiornale 33*, serie C.

⁷⁴ *Cinegiornale 33*, serie C.

⁷⁵ May Renato, op. cit., p. 63.

metta in risalto le vittorie tedesche per far nascere e crescere un sentimento interventista negli italiani, come confermato da Simona Rinaldi:

“Con l’attacco [tedesco] a Occidente, si modificano i caratteri e le modalità delle cronache cinematografiche. I servizi giornalistici non si prodigano più soltanto per accreditare l’umanità dei tedeschi, ma si soffermano piuttosto sulla loro potenza militare. I responsabili della propaganda italiana intuiscono che solo la prospettiva di una guerra facilmente vittoriosa [...] può essere accettata dal popolo.”⁷⁶

L’ultimo cinegiornale del maggio 1940 si chiude con un servizio che esplicita, per la prima volta, la volontà del duce di entrare in guerra al più presto. Dal titolo *AL FORO MUSSOLINI* (in *Cinegiornale 40*, 30/05/1940, S2di2, 5’45’’), il film presenta un saggio ginnico della Gioventù Italiana del Littorio, dove alle panoramiche che raffigurano i giovani in azione vengono alternate inquadrature rivolte agli spalti dello stadio mostranti le varie gerarchie del governo e del partito, gli ospiti della missione di amicizia giapponese, il popolo festante, nonché il duce a mezza figura, mentre assiste alla manifestazione da un podio. Queste tipologie di saggi possono essere considerate come un vero e proprio addestramento militare, che va inoltre a rafforzare nell’alleato giapponese il convincimento della prontezza dell’esercito italiano. Il momento più rilevante avviene a fine evento, quando dalla pista d’atletica di fronte la gradinata alcuni giovani della GIL alzano diversi cartelli con su scritto “GUERRA”. Il film si chiude con il pubblico del foro che grida ad alta voce il nome duce, mentre i ragazzi fanno sventolare i cartelli. Solo dieci giorni più tardi Benito Mussolini decreterà l’entrata in guerra da parte dell’Italia.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – MAGGIO 1940	
<u>Generale</u>	Diciotto cinegiornali (23->40), di cui tre non visionabili (24, 26, 28), comprendenti sessantatré servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
28	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
7	Stati Uniti (6 Metrotone, 1 Paramount)
6	Germania (UFA)
1	Francia (Pathé Gazette)

⁷⁶ Rinaldi Simona, “I cinegiornali Luce nel periodo della “non belligeranza””, in Argenti Mino (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano (1939-1945)*, cit., p. 126.

1	Giappone (Domei New)
1	Svezia (Svenks)
20	Non segnalati (provenienti probabilmente da Italia [12], Stati Uniti [4], Germania [2], Giappone [1])
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
18	Manifestazioni
17	Militare
15	Sport
3	Industria e invenzioni
3	Nuove opere
2	Festa
1	Agricoltura
1	Animali
1	Didattica
1	Moda
1	Spettacolo

3.2.4. Giugno 1940

Rispetto al mese precedente risulta subito evidente la diminuzione del numero di cinegiornali pubblicati: si passa infatti dai diciotto giornali di maggio agli undici di giugno, per poi proseguire a luglio con dodici pubblicazioni e chiudere ad agosto con soli sei (o forse sette) cinegiornali. Il numero risale con il mese di settembre, dove furono editi nove (o dieci) giornali. Questa diminuzione nella pubblicazione è probabilmente dovuta all'inizio della stagione estiva che comportava, all'ora come oggi, una minore frequenza delle sale cinematografiche. Ad esempio, facendo un confronto con l'anno precedente riscontriamo all'incirca la medesima situazione. Nel maggio 1939 uscirono venti giornali, nei due mesi successivi il numero di pubblicazioni diminuì a sedici per giugno e a quindici per luglio, per poi riaumentare ad agosto,

quando ne vennero pubblicati ventuno. Oltre a questa possibile motivazione bisogna però aggiungerne un'altra: con l'inizio della guerra diversi cineoperatori del LUCE furono mandati a lavorare direttamente sul fronte, con una conseguente minore produzione di servizi e un ritardo nell'arrivo del materiale nella sede dell'Istituto Nazionale LUCE a Roma.

Come è prevedibile, anche il mese di giugno è caratterizzato da una notevole maggioranza di servizi con tematiche militari, sono infatti ben diciannove sui quarantasette totali visionabili, d'altronde non poteva essere altrimenti. Sorprende il fatto che non sia presente all'interno di nessun cinegiornale il film del discorso che fece Benito Mussolini il 10 giugno in Piazza Venezia, quando annunciò l'entrata in guerra da parte dell'Italia. Può darsi che uno o più servizi fossero presenti nel cinegiornale 48, pubblicato tra il 14 e il 18 giugno 1940, oggi però non consultabile. È inoltre da notare la totale assenza di servizi provenienti dai paesi alleati e la sempre maggiore presenza di film prodotti dall'Istituto LUCE: questi ultimi sono venticinque sui quarantasette totali. Oltre che per ovvie ragioni politiche questo dato si deve alla sempre minore reperibilità dei film a causa del costante incremento del conflitto mondiale, che rallenta fortemente le vie di comunicazione.

Come detto in precedenza, spiccano i titoli bellici. Poniamo l'attenzione su quattro servizi, due precedenti il 10 giugno, due successivi. Sei giorni prima dell'annuncio del duce il LUCE presenta il terzo servizio dal nome *FRONTE OCCIDENTALE* (in *Cinegiornale 41*, 04/06/1940, S4di4, 4'05"). Questa serie di film termina il 15 luglio 1940 e i primi dieci titoli sui dodici totali pongono l'attenzione sull'avanzata dell'esercito tedesco verso occidente, fino alla conquista della città di Dunkerque che sancisce la conclusione della battaglia della Manica, ovvero la vittoria che permetterà al regime nazista di sottomettere del tutto la Francia di lì a poche settimane. Gli ultimi due servizi si concentrano invece sull'esercito italiano impegnato sul fronte francese. Nonostante il film del 4 giugno mostri per la prima volta sugli schermi italiani l'avanzata delle truppe tedesche in Francia, "Le armate del Reich dilagano ormai nella terra di Francia, puntando verso Parigi"⁷⁷ dichiara il commentatore, è probabilmente un caso che nello stesso giorno si concluse la battaglia di Dunkerque, le cui immagini verranno proiettate solo il 2 luglio, a quasi un mese di distanza. Il film in questione non lascia spazio a dubbi: conclusa oramai la campagna bellica nell'Europa del nord, la caduta della Francia e del Regno Unito è solo questione di tempo. Dopo averci mostrato stralci della guerra in Belgio e in Francia e l'entrata della Wehrmacht a Liegi, l'attenzione si sposta sui prigionieri dell'esercito

⁷⁷ *Cinegiornale 41*, serie C.

d'oltralpe. Questi vengono descritti in maniera dispregiativa, come una "massa sconfitta"⁷⁸ composta da "negri, malgasci, marocchini, annamiti"⁷⁹ mentre si susseguono i piani a mezzo busto dei soldati appartenenti alle varie etnie. Nel cinegiornale uscito tre giorni più tardi, il LUCE continua a provare a convincere il popolo italiano della prontezza del suo esercito attraverso un secondo e ultimo servizio incentrato sulle esercitazioni militari lungo il fiume Po. Questa volta vediamo un reparto di pompieri mentre costruisce un ponte di barche lungo un corso del fiume più lungo d'Italia. Il commento esalta l'operato dei vigili che riescono a portare a termine l'opera "in tempo di primato".⁸⁰ Il *CON L'ARMATA DEL PO* del 07/06/1940 (in *Cinegiornale 43, S4di4, 58''*) va quindi a chiudere questa breve serie di film, per lasciare successivamente spazio alla guerra vera e propria.

Nei giorni subito successivi al 10 giugno la composizione dei cinegiornali non cambia. Fino al numero 47 del 14 giugno ogni cinegiornale vede al suo interno circa quattro o cinque servizi, dei quali: uno con tematica militare proveniente dalla Germania, nel quale vediamo l'avanzata del regime nazista nelle Fiandre e in Francia; almeno uno relativo a manifestazioni di carattere politico, militare o artistico all'interno del territorio italiano; uno o due servizi dedicati alle *newsreels* dal tono leggero provenienti dall'estero, soprattutto Stati Uniti. Infine è pressoché sempre presente un servizio dedicato allo sport. Dal 18 giugno invece la composizione cambia quasi radicalmente. I film provengono esclusivamente dal LUCE o dall'UFA e viene dato maggiore spazio, in particolare: alle manifestazioni italiane, alle nuove opere del regime appena terminate o in fase di costruzione, alle industrie e all'agricoltura italiana, nonché alla scoperta di alcune delle città più esotiche dell'impero, come Tunisi e Rodi. Gli ultimi due cinegiornali di giugno assumono inoltre un peso più importante degli altri. Nel numero 50, il penultimo, vengono inseriti due servizi bellici: il primo è il solito *FRONTE OCCIDENTALE* (in *Cinegiornale 50, 21/06/1940, S3di5, 5'05''*) e tratta dell'inarrestabile avanzata tedesca che, dopo aver conquistato Lille, Calais e Boulogne-sur-Mer, è sempre più vicina a Dunkerque. L'altro, posizionato a fine prodotto, è invece il primo film sulla guerra combattuta dagli italiani e prende il nome di *FRONTE ALPINO* (in *Cinegiornale 50, 21/06/1940, S5di5, 2'30''*), unico film avente questo nome. Di media durata, il servizio mostra l'arrivo delle truppe italiane di terra e di aria sul confine alpino con la Francia, e la preparazione degli armamenti militari. Le

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ *Cinegiornale 43, serie C.*

parole del commentatore sono chiare: “Lungo le valli e sulle vette alpine, nell’ora della nuova diana per la rivendicazione dei diritti troppo a lungo repressi dall’egemonia delle grandi democrazie, il mondo vede le truppe italiane nel loro posto di lotta, forti delle proprie armi, sicure del vittorioso destino”.⁸¹ Il tono celebrativo e a volte teso della colonna sonora accompagna l’esercito italiano lungo le Alpi, rassicurando lo spettatore sugli esiti del conflitto. Le parole del commentatore saranno però smentite dalla realtà dei fatti di una battaglia che risultò in una vittoria molto modesta, a discapito soprattutto delle molte vite perdute. Inoltre il *Cinegiornale 50* venne pubblicato esattamente lo stesso giorno dell’inizio dell’offensiva italiana sulle Alpi, la quale si concluse tre giorni più tardi, con un quasi nulla di fatto, attraverso l’armistizio di Villa Incisa firmato dal generale francese Charles Huntziger e dal maresciallo Pietro Badoglio, dove il quale l’Italia ottenne il diritto di occupare alcuni territori francesi di confine. Va notata quindi la velocità del LUCE nel riuscire a realizzare il servizio, le cui riprese vennero effettuate con tutta probabilità pochissimi giorni prima, quando l’esercito si apprestava a raggiungere le Alpi.

Sorprende infine anche la rapidità con la quale venne prodotto il film *PER LA NOSTRA EUROPA* (in *Cinegiornale 51*, 25/06/1940, S5di5, 5’05’’), dedicato all’incontro del 18 giugno a Monaco di Baviera tra Benito Mussolini e Adolf Hitler. Senza dubbi, questo servizio può essere considerato come il più importante di giugno e tra i più rilevanti di tutta la direzione D’Errico. Il film fa parte dell’ultimo cinegiornale del mese, il numero 51 del 25 giugno, e si compone di soli servizi prodotti dal LUCE; una situazione che si ripeterà altre volte nei mesi successivi, in particolare fino al dicembre del 1940. L’importanza data a questo film viene confermata inoltre dalla posizione che ricopre all’interno del cinegiornale: l’ultima, ovvero la posizione più prestigiosa, in quanto era subito precedente l’inizio del film in programma nella sala cinematografica, riuscendo quindi a rimanere maggiormente impressa negli spettatori. Concentrandoci sul servizio, la prima parte viene interamente dedicata al viaggio del Duce e alla calda accoglienza riservatagli nella stazione austriaca Innsbruck e in quelle tedesche (in particolare a Rosenheim), per poi essere accolto direttamente dal Führer a Monaco. Successivamente il Duce sfilava per le strade della città bavarese fino alla “Führer House”, dove siamo partecipi dell’incontro tra i due dittatori per non più di quindici secondi delle tre ore totali. A questo punto arriviamo al momento decisivo del servizio, dove il clima di festa che aveva permeato l’intero film si trasforma in euforia. Una dissolvenza incrociata ci porta dal mezzo piano a due tra il Duce e Hitler all’esercito tedesco in sfilata, rappresentato prima a

⁸¹ *Cinegiornale 50*, serie C.

mezza figura poi a figura intera attraverso tre inquadrature. La dissolvenza è resa meno netta sia dalla colonna sonora, la quale negli ultimi secondi all'interno della "Fuhrer House" aveva assunto un tono trionfale che proseguirà fino a fine servizio, sia dal commento, che lega le due differenti sequenze attraverso queste parole: "Mentre i due condottieri preparano i nuovi e migliori destini della giovane Europa, soldati italiani e tedeschi rinnovano la più schietta fraternità d'armi."⁸² A questo punto il film lascia spazio alle immagini e alla musica. Di seguito all'esercito, con un'altra dissolvenza incrociata viene mostrata la flotta aerea in volo, per poi concludere, ancora attraverso una dissolvenza incrociata, con sette inquadrature raffiguranti la flotta italiana e tedesca.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – GIUGNO 1940	
<u>Generale</u>	Undici cinegiornali (41->51), di cui 1 non visionabile (48), comprendenti quarantasette servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
25	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
5	Germania (UFA)
5	Stati Uniti (3 Paramount, 2 Metrotone)
1	Giappone (Domei)
1	Italia-USA (Luce Movietone)
1	Protettorato di Boemia e Moravia (Aktualità)
1	Svezia (Svensk)
1	Ungheria (Magyar Film)
7	Non segnalati (provenienti probabilmente da Italia (4), Protettorato di Boemia e Moravia (1), Germania (1), Giappone (1)).
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
19	Militare
11	Manifestazioni

⁸² Cinegiornale 51, serie C.

5	Sport
2	Didattica
2	Spettacolo
2	Turismo
1	Agricoltura
1	Animali
1	Archeologia
1	Industria
1	Musica
1	Opere

3.2.5. Luglio 1940

Nonostante il basso numero di giornali pubblicati e la possibilità di consultarne solo sette sugli undici totali, i cinegiornali del mese di luglio presentano numerosi servizi rilevanti sotto l'aspetto politico e militare. Il primo, il numero 52, è da considerarsi tra i più importanti di tutto l'anno solare, in quanto presenta al suo interno tre eventi degni di nota: la conclusione della Battaglia della Manica, l'avanzata delle truppe italiane contro i francesi e la firma dell'armistizio di Villa Incisa. In *FRONTE OCCIDENTALE* (in *Cinegiornale* 52, 02/07/1940, S2di4, 3'05"), il primo dei tre appena citati, come in tutti gli altri servizi le immagini sono accompagnate sia dalla musica che dalla voce del commentatore, la quale però, e questo vale anche per la maggior parte di tutti i servizi di guerra, si fa più concitata mentre segue passo passo lo scontro tra l'armata tedesca e quella inglese, andando a spiegare nel dettaglio agli spettatori quanto sta avvenendo sullo schermo, favoreggiando naturalmente per l'armata nazista. Sebbene il tono drammatico del commento sia presente pressoché in tutti i film, in questo servizio sembra più accentuato che altrove. Alla conquista tedesca di Dunkerque segue l'esordio nel conflitto mondiale dell'Italia. *FRONTI ITALIANI* (in *Cinegiornale* 52, 02/07/1940, S3di4, 5'20") presenta un motivo musicale simile al precedente, di carattere quindi celebrativo e maestoso, e il tono del commentatore si fa a tratti più serrato, vivo, ma il risultato è senz'altro più scarso visto che le immagini si limitano a mostrare l'esercito in cammino tra le Alpi e la

flotta aerea mentre sorvola la catena montuosa e la Corsica. Quello che manca è la guerra, il conflitto con il nemico che rendeva entusiasmante il precedente film. Dunque il confronto con il servizio dell'UFA sembra non reggere, visto che in *FRONTI ITALIANI* le uniche immagini che riescono a tenere il raffronto sono le riprese aeree. Il cinegiornale si conclude infine con *ARMISTIZIO FRANCO-ITALIANO* (in *Cinegiornale* 52, 02/07/1940, S4di4, 2'05"). Il film segue l'evento dall'arrivo dei plenipotenziari francesi fino all'inizio effettivo dell'accordo tenutosi a Villa Incisa, nei pressi di Roma. Notiamo come allo spettatore non vengono rese note le condizioni dell'armistizio; non sappiamo se ciò sia stata una scelta decisa nella fase preparatoria del servizio, durante il montaggio o nella successiva fase di visione del Duce. Il giornale successivo (53) si compone di soli due servizi; non è chiaro se sia completo o meno, ma vista la sua durata (6'45") non è da escluderne l'integrità. Ci soffermiamo qui perché nel numero 53 troviamo sia la prima azione di guerra italiana sia il primo servizio della direzione D'Errico interamente dedicato alla Marina Militare. In *SUL FRONTE ITALIANO* (in *Cinegiornale* 53, 02/07/1940, S1di2, 1'45"), a causa della totale mancanza della colonna sonora, non riusciamo ad avere tutte le informazioni sulla battaglia, ma è indubbio che ci troviamo sulle Alpi Occidentali mentre l'esercito italiano effettua l'offensiva nei confronti dell'Arma francese. Dalle immagini il nemico non è visibile, mentre ci viene mostrata l'azione dei mortai, degli obici e delle mitragliatrici azionate dall'armata fascista. Il successivo servizio incentrato sulla Regia Marina è sprovvisto sia di audio che del titolo, ma le immagini sono chiare e ci mostrano la vita all'interno di una unità navale italiana. I toni della colonna sonora non dovrebbero essere stati troppo seriosi, visto che in alcune inquadrature si assiste al riso dei militari e a un piccolo litigio tra un cane e un gatto.

In *FRONTE AFRICANO* (in *Cinegiornale* 54, 05/07/1940, S1di2, 3'20") assistiamo invece alle ultime immagini di Italo Balbo, mentre dà il via alle prime azioni della campagna italiana del Nordafrica. Il servizio fu pubblicato nel cinegiornale 54 del 5 luglio, esattamente sette giorni dopo la morte del governatore generale della Libia italiana. Il commentatore ci presenta l'ex ministro con queste parole: "Italo Balbo, veterano della grande guerra, quadrunviro della rivoluzione, governatore generale, maresciallo dell'aria va con i suoi bombardieri, primo nell'azione come sempre."⁸³ In seguito si assiste a un bombardamento a opera dell'aviazione italiana, ma non viene specificato il luogo dell'attacco: "La squadriglia è in vista dell'obiettivo. Giù le bombe. Dense fumate si levano dall'aeroporto nemico centrato dai nostri."⁸⁴ È forse

⁸³ *Cinegiornale* 54, serie C.

⁸⁴ *Ibidem*.

possibile supporre che il bombardamento mostri l'azione degli aerei italiani verso Aden e Port Sudan oppure verso Alessandria d'Egitto, ovvero le località attaccate prima della morte di Balbo. Il commentatore prosegue descrivendo il rientro degli aerei: "Il ritorno. Italo Balbo esce dall'apparecchio sul quale qualche giorno dopo doveva trovare morte gloriosa."⁸⁵ Le immagini ci mostrano il governatore uscire dall'apparecchio in modo del tutto informale, quasi divertito, sembrando quindi ben coscio e confidente verso la macchina da presa. Il film si chiude con le immagini di aerei britannici caduti al suolo, per poi finire con il governatore mentre, al centro di una folla di militari, anima la discussione: "Soldato nel sangue e animatore irresistibile, Italo Balbo parla ai nostri soldati, ai quali darà fulgido e indimenticabile esempio col suo sacrificio."⁸⁶ Nel successivo *FRONTE OCCIDENTALE* (in *Cinegiornale 54*, 05/07/1940, S2di2, 8'20") vediamo proseguire la battaglia nelle Alpi Occidentali, con l'esercito italiano che combatte, si fa strada tra la catena montuosa e conquista territori. In chiusura notiamo per la prima volta il Duce sul campo di battaglia mentre "passa in rassegna i reparti, che si presentano nella più rude e ferrea efficienza bellica."⁸⁷ il tono della colonna sonora che accompagna le inquadrature è festoso.

Verso la fine del mese nell'ultimo slot di servizi del *Cinegiornale 60* troviamo un film inusuale, unico nel suo genere, ovvero *UN DONO DEL FÜHRER* (in *Cinegiornale 60*, 19/07/1940, S7di7, 1'50"), dove vediamo la consegna di un treno blindato contraereo donato da Adolf Hitler al duce. Ci spostiamo ora verso il mese successivo con *FRONTE GERMANICO* (in *Cinegiornale 61*, probabilmente il 30 luglio 1940 [data di pubblicazione non inserita], S4di5, 3'20"). Nonostante nessun servizio mostri l'armistizio di Compiègne avvenuto il 22 giugno, che pose fine alle ostilità tra la Francia e il regime tedesco, nella prima parte di *FRONTE GERMANICO* del giornale 61 assistiamo all'inizio dell'incontro delle Commissioni d'armistizio franco-tedesche del 30 giugno; non viene però specificato il luogo dell'evento. In seguito il film si concentra sulla conquista di Strasburgo e sulla visita del Führer alla città e all'esercito.

Infine, come già segnalato in 3.1.3. *La pubblicazione delle cine-attualità*, troviamo un possibile errore nel *Cinegiornale 63*. Stando al sito web dell'Archivio LUCE il giornale 63, l'ultimo del mese, fu pubblicato il 19 luglio 1940, notizia sicuramente errata in quanto i cinegiornali dal 58

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ivi, servizio 2.

al 63 hanno indicati una data di pubblicazione molto probabilmente scorretta. Questo lo dimostra il fatto che il giornale 63 contiene il servizio *GIORNATE BERLINESI* (in *Cinegiornale* 63, 19/07/1940, S5di5, 2'15") nel quale viene mostrato il discorso di Adolf Hitler al Reichstag avvenuto il 19 luglio 1940, ovvero lo stesso giorno nel quale sarebbe stato poi edito il giornale. Un fatto altamente inverosimile, dato inoltre che il filmato venne prodotto dall'UFA e non dal LUCE; molto probabilmente il cinegiornale venne invece pubblicato il 6 agosto successivo. Chiudo il mese di luglio, totalmente permeato da servizi con tematiche militari o politiche, con un servizio dedicato alla morte di Luca Comerio, pioniere del cinema italiano. Sappiamo che Luca Comerio trascorse gli anni successivi al 1935 da disoccupato e in condizioni di povertà, che lo portarono alla morte a soli 62 anni. Non sappiamo perché il LUCE gli dedicò un servizio di ben due minuti, forse è possibile ipotizzare che lo stesso Corrado D'Errico conoscesse bene Comerio, visto la fama cinematografica che ebbe durante gli anni dieci, e che quindi decise lui stesso di dedicargli un servizio. Il film, dal titolo *UN PIONIERE DEL CINEMA* (in *Cinegiornale* 57, 15/07/1940, S1di6, 2'10"), si apre con un elogio del commentatore al cineasta: "Si è spento a Milano Luca Comerio, fotografo del re, pioniere della cinematografia documentaria, giornalista cinematografico nato, fu per tutta la schiera dei nostri operatori cinematografici precursore e maestro".⁸⁸ Di seguito e fino al termine del servizio, viene mostrato l'incontro tra il Re d'Italia e l'Imperatore di Germania tenutosi a Venezia il 25 marzo 1908, che lui stesso filmò.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – LUGLIO 1940	
<u>Generale</u>	Dodici cinegiornali (52->63), di cui quattro non visionabili (56, 58, 59, 62), comprendenti trentacinque servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
26	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
3	Germania (UFA)
1	Stati Uniti (Paramount)
5	Non segnalati (tutti provenienti probabilmente dall'Italia)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>

⁸⁸ *Cinegiornale* 57, serie C.

15	Militare
4	Sport
3	Agricoltura
3	Manifestazione
3	Politica
2	Didattica
2	Industria
1	Invenzione
1	Opere
1	Pesca

3.2.6. Agosto 1940

L'agosto del 1940 e del 1941 sono i due mesi in cui si ebbero minori pubblicazioni di cinegiornali, sei per ciascun periodo. Bisogna però dire che per il 1940 questo dato potrebbe essere errato. Infatti, come indicato in 3.1.3. *La pubblicazione delle cine-attualità*, l'errore nell'indicazione delle date di edizione di alcuni giornali dell'estate del 1940 prosegue fino al 9 agosto. È quindi plausibile che il mese di agosto comprendesse altri due numeri erroneamente datati luglio, il 62 e il 63, e un ultimo giornale, il numero 70, di cui non rimane traccia ma che fu pubblicato tra agosto e settembre, quindi per un totale di otto o nove cine-attualità.

Iniziamo come al solito col riportare i principali servizi del mese con tematica militare, ovvero i più rilevanti. Come è evidente dallo schema in basso, anche ad agosto si ha una netta prevalenza di film incentrati sul conflitto bellico, il 60%; su tutti spiccano le continuazioni delle serie sulla Regia Marina, il fiore all'occhiello dell'esercito fascista, e della Regia Aeronautica. Il film più lungo del mese è proprio *ALI ITALIANE* (in *Cinegiornale* 64, 09/08/1940, S3di3, 6'55"), dove le immagini ci mostrano la quotidianità all'interno di una base di idrovolanti lungo le coste del Mediterraneo, dalla consueta manutenzione degli apparecchi, all'arrivo di un ordine di attacco che porta i piloti ad alzarsi in cielo e sferrare l'offensiva, fino al ritorno alla base, naturalmente vittorioso. Con tutta probabilità almeno le fasi preparatorie e conclusive sono state ricostruite appositamente per il servizio. Poco dopo aver superato la metà del film il

commentatore ci introduce in un'altra location, un campo d'aviazione. Anche qui ritroviamo una sceneggiatura simile alla prima parte del servizio (la quotidianità viene interrotta da un ordine di attacco, a cui segue la preparazione dell'offensiva e il ritorno alla base) ma il nemico è differente, seppur sempre britannico: prima si trattava della Royal Air Force, ora di una formazione navale inglese. Il film si conclude poi con il seguente commento, accompagnato da una canzone corale: "I baglio dell'incendio sviluppatosi a bordo di una delle più potenti navi nemiche illumina per alcuni minuti la via del ritorno."⁸⁹ In *SULLE NAVI D'ITALIA* (in *Cinegiornale* 65, 13/08/1940, S5di5, 2'45") troviamo una narrazione non troppo distante dal film precedente, ma in questo caso il soggetto è una flotta della Regia Marina in perlustrazione. Alla fase di perlustrazione dei mari segue il ritorno alla base, a cui fa seguito la celebrazione della messa per gli equipaggi accompagnata da una canzone corale simile a quella alla conclusione di *ALI ITALIANE*.

Chiudono il mese altri due servizi incentrati sulla guerra italiana, entrambi dal nome *BOMBARDIERI ITALIANI*. Nel primo (in *Cinegiornale* 66, 16/08/1940, S5di5, 3'10") osserviamo l'attacco a una flotta nemica degli aviatori in Libia mentre nel secondo (in *Cinegiornale* 68, 23/08/1940, S5di5, 2'45") l'attacco viene sferrato da bombardieri italiani alla Somalia britannica. La narrazione prevede sempre gli stessi passaggi: preparazione dell'attacco, offensiva italiana e ritorno alla base. Altro film degno di nota è *BOMBE INGLES*I (in *Cinegiornale* 69, 26/08/1940, S4di4, 3'45"), ovvero il primo servizio prodotto dal LUCE che mostra gli effetti dei bombardamenti Alleati in Italia, precisamente a Milano, Alessandria e Torino. Il commentatore in tono sarcastico parla della precisione delle incursioni aeree inglesi, che sono riuscite a colpire solo case popolari, muri di cinta e modeste case di abitazione, mentre altre bombe sono finite in aperta campagna. Sappiamo in realtà come i bombardamenti di agosto su Milano interessarono anche l'aeroporto Forlanini e la sede de *Il Popolo d'Italia* di via Arnaldo Mussolini (oggi Via Lovanio).⁹⁰ Mentre a Torino i bombardieri Alleati si concentrarono soprattutto sugli stabilimenti FIAT Mirafiori, causando diversi morti nel centro abitato nei pressi della fabbrica, e un numero non grave di danni.⁹¹ Concludiamo i servizi a

⁸⁹ *Cinegiornale* 64, serie C.

⁹⁰ Colombo Mauro, "I bombardamenti aerei su Milano durante la II guerra mondiale", URL http://www.comune.cinisello-balsamo.mi.it/pietre/IMG/pdf/I_bombardamenti_aerei_su_Milano_durante.pdf, (consultato il 25/09/2021).

⁹¹ "Bombardamento 14 agosto 1940", URL <https://www.museotorino.it/view/s/060fb4af0d8049238b838a23e134f035>, (consultato il 25/09/2021).

tematica bellica con *PER I NOSTRI SOLDATI* (in *Cinegiornale* 68, 23/08/1940, S3di5, 4'20"), il secondo del mese per lunghezza, incentrato su uno spettacolo di varietà allestito in un campo militare italiano. Il film inizia con l'arrivo della compagnia e la sua preparazione, per poi proseguire con un alternarsi di inquadrature che mostrano sia lo spettacolo sia i militari che assistono assorti e partecipativi. Tra i momenti ai quali viene dedicato maggiore spazio c'è il canto corale di *Vincere* di Aldo Visconti, lo spettacolo dei fratelli Eduardo, Peppino e Titina De Filippo, e l'intermezzo "corale e strumentale".

Infine, esterno alla guerra, viene dedicato ampio spazio e importanza al film *PER LA NUOVA ROMA* (in *Cinegiornale* 66, 16/08/1940, S1di5, 3'05"), dove il Duce inaugura il "Drizzagno" del Tevere, considerata come una delle più imponenti opere idrauliche realizzate dal regime. Dopo aver spiegato il funzionamento del nuovo impianto, il commento segue una inquadratura aerea dell'opera parlando della mole di lavoro necessaria per il suo compimento. A circa metà servizio la macchina da presa segue il Duce che dà il via al funzionamento dell'impianto per poi concludersi con la folla in festa mentre acclama Benito Mussolini che scende dal palco inaugurale.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – AGOSTO 1940	
<u>Generale</u>	Sei o sette cinegiornali (64->69 o 70), di cui uno o due non visionabili (67 e 70), comprendenti ventidue servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
19	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
2	Germania (UFA)
1	Stati Uniti (Paramount)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
13	Militare
4	Sport
2	Manifestazione
1	Agricoltura
1	Bambini

1	Industria
---	-----------

3.2.7. Settembre 1940

Dopo un mese in cui le pubblicazioni sono state nettamente inferiori rispetto alla normalità, nel settembre del 1940 il LUCE porta in sala tra i nove e i dieci cinegiornali, in cui troviamo caratteristiche sia simili sia differenti dai numeri precedenti. Sulla linea delle cine-attualità degli ultimi mesi il numero di servizi provenienti da fuori i confini nazionali risulta molto inferiore rispetto ai primi mesi della direzione di Corrado D'Errico. La motivazione resta plausibilmente la medesima: l'entrata in guerra dell'Italia ha di fatto interrotto la pubblicazione di servizi provenienti da Francia e Inghilterra, e le sempre più limitate vie di comunicazione hanno rallentato l'arrivo di film statunitensi e giapponesi. L'unico paese da cui arrivano costanti servizi è la Germania. Infatti, su quarantanove film totali ben quaranta sono prodotti dal LUCE, ovvero l'82% del totale; una percentuale in linea con luglio, 74%, e agosto, dove si raggiunge addirittura l'86%. Numeri molto distanti rispetto ai mesi precedenti: la presenza di film LUCE a giugno si assesta sul 64%, a maggio sul 63%, mentre ad aprile e marzo addirittura sul 51% e 43% rispettivamente. Inoltre, a differenza di luglio e agosto torniamo ad avere una maggiore variazione di tematiche: il conflitto mondiale è infatti presente nel 45% dei servizi, lasciando maggiore spazio allo sport e allo spettacolo. Infine, nel settembre 1940 è possibile notare una sempre più chiara organizzazione dei servizi all'interno del giornale, che ne comprende dai quattro ai sette. Il primo film è sempre dedicato a un evento nazionale di spicco e mai al conflitto bellico: si susseguono in particolare servizi dedicati alle attività della G.I.L., inaugurazioni di monumenti, complessi industriali ed eventi artistici, e visite istituzionali. Nel mezzo delle cine-attualità troviamo un alternarsi tra film rivolti allo spettacolo e allo svago, altri incentrati sullo sport, e altri ancora dedicati a manifestazioni o alla descrizione, quasi didattica, del processo produttivo di alcune industrie e del lavoro casalingo. Successivamente i giornali chiudono con la tematica bellica: in media gli ultimi due film sono dedicati alle notizie provenienti dal fronte tedesco e da quello italiano.

Tra i film incentrati sulla guerra spicca senz'altro *MARINA MILITARE* (in *Cinegiornale 71*, 03/09/1940, S4di5, 1'10"'), di breve durata, che mostra le immagini del cacciatorpediniere Ugolino Vivaldi in stato di manutenzione, mentre il commentatore ci spiega come la nave sia reduce dal conflitto contro il sommergibile inglese Oswald, affondato. In seguito passiamo nel campo di concentramento dove sono presenti i cinquantadue membri dell'equipaggio

britannico, ora prigionieri. Da notare il commento che si sofferma sull'aspetto dei marinai: "I tatuaggi di cui si adorna l'epidermide di questi marinai dicono fra quali dubbi elementi sono reclutati gli equipaggi britannici."⁹² Al centro del giornale 74 troviamo una tipologia di servizi che sarà ricorrente nei mesi a venire, ovvero la descrizione di attività lavorative, spesso industriali, funzionali all'esercito militare. In *OPIFICI MILITARI* (in *Cinegiornale 74*, 12/09/1940, S3di5, 3'15") ci troviamo in uno stabilimento militare in cui si effettua la lavorazione della carne in scatola. Toni musicali sostenuti e dal tono celebrativo accompagnano il commento che descrive minuziosamente il processo produttivo, in cui vediamo presenti sia donne che uomini. Vista la grande variazione di suoni che provengono dalle varie fasi di lavorazione, non è da escludere che venne effettuata una presa diretta del suono, il che aumenterebbe l'importanza data al servizio dal LUCE. Verso la fine del mese gli schermi proiettano *RAPPRESAGLIA GERMANICA* (in *Cinegiornale 76*, 19/09/1940, S5di6, 3'30"), in cui vengono messi a confronto i bombardamenti effettuati dagli inglesi e quelli azionati dai tedeschi. Il film si apre con gli effetti dell'attacco dei primi, con le inquadrature che si concentrano sui centri abitati, sulle chiese e sugli ospedali colpiti, a cui segue il contrattacco tedesco. Assistiamo quindi all'armamento e alla ripartenza degli aerei tedeschi che, nell'offensiva, attaccano esclusivamente navi, "opere fortificate portuali, campi di aviazione, depositi di nafta [i quali] sono inesorabilmente martellati e incendiati."⁹³ L'estrema dicotomia tra i due bombardamenti rende chiaro il messaggio che vuole far passare il servizio, il cui commento è probabilmente una traduzione del corrispettivo tedesco: gli Alleati oltre a essere nel torto sono anche spietati e crudeli nei confronti del nemico. Chiudiamo la parte dedicata ai servizi di guerra con *FRONTE AFRICANO* (in *Cinegiornale 78*, 27/09/1940, S4di4, 6'40"): il servizio racconta "l'epica marcia dei soldati d'Italia"⁹⁴ verso Sidi Barrani, città egizia conquistata nel settembre 1940. Assistiamo inizialmente agli ultimi bombardamenti sulla città, dove il commentatore ci informa che l'operatore che ha ripreso le immagini che stiamo vedendo, Valter Nencini, è caduto in battaglia poco dopo. In un secondo momento, finiti i bombardamenti, le immagini ci mostrano la marcia nel deserto dalla Libia a Sidi Barrani, a cui segue l'arrivo nella città egizia. Il servizio si conclude con le riprese dalla cittadina provata dalla battaglia, all'interno della quale le truppe italiane prendono subito posizione.

⁹² *Cinegiornale 71*, serie C.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Cinegiornale 78*, serie C.

Dedichiamo ora spazio ai servizi che non sono strettamente legati alle tematiche belliche, anche se in questi sono comunque spesso rintracciabili chiari rimandi al conflitto mondiale. Il mese si apre con *VOLONTARI DELLA G.I.L.* (in *Cinegiornale 71*, 03/09/1940, S1di5, 1'25"), dove vengono mostrati alcuni battaglioni del quinto gruppo della Gioventù Italiana del Littorio che sfilano tra le vie di Genova mentre effettuano una marcia di trasferimento. Le immagini e il suono insistono sulle acclamazioni della popolazione ai giovani fascisti, i quali vengono accolti in un vero e proprio clima di festa. I film incentrati sulla G.I.L. aprono a settembre altri due cinegiornali (il 74 e il 76). Riconducibile allo stesso filone c'è *FUTURE MASSAIE* (in *Cinegiornale 72*, 05/09/1940, S4di5, 2') servizio allo stesso modo incentrato sull'indottrinamento fascista dei e delle giovani italiane. "Cinque minuti in una nostra scuola di economia domestica, ispirata ai più moderni sistemi didattici e alla sana tradizione della casa italiana",⁹⁵ con queste parole si apre il primo dei due film, per poi proseguire con l'illustrazione dei vari insegnamenti, tra cui: taglio e cucito, ferro da stiro, pollicoltura e coniglioltura, pulizia e igiene di una camera da bagno, sistemazione della stanza da letto propria e dei figli, per concludere con la preparazione dei pasti. Il tono disteso e leggero del servizio è in linea con l'intero cinegiornale, l'unico del mese a non presentare alcun film bellico. Con *FUTURE MASSAIE* è ben visibile dunque come il LUCE riproponesse costantemente il pensiero fascista in ogni suo film. In *PER LA NOSTRA INFANZIA* (in *Cinegiornale 75*, 17/09/1940, S1di6, 2'50") è ancora forte il tema autarchico e difatti viene mostrata una scuola di vigilatrici d'infanzia italiane grazie alla quale "[l]e madri italiane non debbano più ricorrere a personale straniero"⁹⁶ per l'assistenza dei loro bambini e delle loro bambine. Tornando indietro al numero 73, nel primo servizio dal titolo *IL CINEMA A VENEZIA* (in *Cinegiornale 73*, 09/09/1940, S1di6, 1'30"), vediamo la cerimonia d'inaugurazione dell'ottava edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, presieduta dal ministro della cultura popolare Alessandro Pavolini. Le immagini e il suono costruiscono un contesto totalmente estraneo alla guerra, e il commento non parla della riduzione dei partecipanti a sole tre nazioni (Italia, Germania e Protettorato di Boemia e Moravia). Chiudiamo il mese di settembre con *A COSTANZO CIANO* (in *Cinegiornale 77*, 23/09/1940, s. 1 di 7, 1'25"), film dedicato all'inaugurazione del monumento dedicato a La Spezia a Costanzo Ciano: militare, politico e padre di Galeazzo, considerato un eroe del regime. Dopo aver mostrato la statua e Galeazzo che saluta la folla composta da circa trenta mila cittadini, una dissolvenza incrociata ci porta in alto

⁹⁵ *Cinegiornale 72*, serie C.

⁹⁶ *Cinegiornale 75*, serie C.

mare al seguito di una flotta navale. Qui il servizio si conclude con l'immagine frontale di una nave, mentre al centro compaiono in sovrapposizione, e di seguito, le seguenti scritte: COSTANZO CIANO – PRESENTE.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – SETTEMBRE 1940	
<u>Generale</u>	Nove o dieci cinegiornali (70 o 71 -> 79), di cui uno non visionabile (70), comprendenti quarantanove servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
40	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
3	Germania (UFA)
2	Stati Uniti (Metrotone)
1	Giappone (Nippon Eiga Sha)
1	Protettorato di Boemia e Moravia (Aktualità)
1	Ungheria (Magyar Film)
1	Non segnalato (probabilmente proveniente dagli USA)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
22	Militare
10	Sport
5	Manifestazioni
3	Didattica
3	Politica
2	Opere
1	Animali
1	Festa
1	Industria

1	Turismo
---	---------

3.2.8. Ottobre 1940

L'impossibilità di consultare quattro degli otto cinegiornali totali non ci dà modo di avere un quadro completo del mese. Difatti, ci troviamo di fronte a quattro numeri molto diversi tra loro: il primo (80) si compone di tre servizi per un totale di 8'40", nel secondo (81) troviamo otto film per una durata di 12'10", mentre il terzo (83) e il quarto (86) vedono al loro interno rispettivamente uno e due servizi per un minutaggio di 17'45" e 14'35". Inoltre la presenza di film stranieri è ridottissima, di soli due servizi provenienti dagli Stati Uniti e dal Giappone, i quali si trovano entrambi nel giornale numero 81. La presenza di film prodotti dal LUCE è quindi quasi totale (87%), e la percentuale di film incentrati su una tematica militare è molto alta, circa del 64%. Vista l'impossibilità di avere un piano completo della situazione di ottobre non mi spingo oltre nell'analisi dei dati.

Nei pochi cinegiornali che è possibile consultare, si nota una differenza nei servizi a tematica militare. Troviamo a esempio *FRONTE AFRICANO* (in *Cinegiornale 80*, 03/10/1940, S3di3, 5'10"), dove non assistiamo a un conflitto, né alla preparazione di un'offensiva, ma siamo partecipi della riorganizzazione logistica e tattica del nuovo fronte di battaglia italiana dopo la conquista di Sidi El Barrani. Un montaggio che alterna passaggi di inquadrature più rapide ad altre meno ci mostra il cammino delle truppe che continuano la marcia a est della città egizia, verso l'interno del paese. A circa metà servizio incontriamo la baia di Sollum, nuova base avanzata, dove i soldati si apprestano a scrivere frasi inneggianti al Duce nei muri della città. Infine le inquadrature ritornano sull'esercito, dove le truppe avanzano "a tempo di primato",⁹⁷ e i fanti lavorano per far risorgere la strada romana, "là dove passavano le legioni"⁹⁸, mentre "i nostri bombardieri non danno tregua al nemico."⁹⁹ Altro film bellico degno di nota è *NOTIZIE DELLA GUERRA* (in *Cinegiornale 81*, 08/10/1940, S7di8, 1'15"), che ci mostra l'iniziativa del Ministero della Cultura Popolare di esporre nelle maggiori città italiane delle mappe in cui viene illustrata la campagna militare condotta dall'esercito. Assistiamo prima alla realizzazione di queste da parte di cartografi e poi alla loro esposizione lungo le strade di Roma. L'obiettivo

⁹⁷ *Cinegiornale 80*, serie C.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

di questa iniziativa, dice il commentatore, è quella di illustrare al popolo i nostri teatri di guerra e lo svolgimento delle operazioni. Anche per ottobre il film più importante riguarda il tema militare e prende il titolo *GIORNATA DEL DUCE* (in *Cinegiornale 83*, 15/10/1940, S1di1, 17'45"). Si tratta di una cine-attualità comprendente un solo servizio dalla durata di circa diciotto minuti, in cui ci vengono mostrate le visite, o meglio le ispezioni, fatte dal Duce a svariate divisioni militari stanziate in varie città: da Trieste a Parma, da Verona alla Slovenia. La composizione narrativa è sempre la medesima: Mussolini arriva nella città con il suo apparecchio trimotore, dopo essere stato accolto dalle truppe assiste ad alcune loro dimostrazioni. Anche il giornale 86 presenta un servizio dal titolo *GIORNATE DEL DUCE* (in *Cinegiornale 86*, 25/10/1940, S2di2, 11'35"), composto da una prima parte in cui il Duce si reca in visita alla zona industriale di Terni, per poi proseguire con l'ennesima ispezione a una divisione militare. Concludo notando come dai cinegiornali visionabili non sia presente nessun servizio dedicato alla firma del Patto tripartito tra Germania, Italia e Giappone, avvenuto il 27 settembre.

Seppur quasi assenti, le altre tipologie di servizio presentano contenuti degni di nota. In *REDENZIONE DEL LATIFONDO* (in *Cinegiornale 80*, 03/10/1940, S2di3, 1'25") assistiamo alla consegna di abitazioni ai contadini siciliani all'interno di quella che viene chiamata "guerra al latifondo", "iniziata e voluta dal Duce"¹⁰⁰, con la quale il regime fascista cercò di estirpare l'agricoltura latifondista dell'isola. Un montaggio dal ritmo lento e una musica dal tono leggero accompagnano prima le panoramiche della campagna siciliana e delle nuove case, e in seguito le inquadrature mostrano le famiglie contadine felici mentre entrano nelle loro abitazioni.

I film provenienti dall'estero sono invece due. *MOMENTI GIAPPONESI* (in *Cinegiornale 81*, 08/10/1940, S4di8, 1'45") presenta due servizi provenienti dalla Nippon Niga Sha probabilmente montati insieme dal LUCE, come era solito succedere per i materiali stranieri. Nella prima parte vediamo un incontro di lotta giapponese, mentre una dissolvenza incrociata ci porta all'interno di un palazzetto, dove assistiamo all'esibizione di un nuovo sport, nato dall'incrocio tra il pattinaggio su ghiaccio e la scherma giapponese. Di seguito, il giornale 81 ci presenta *MADE IN U.S.A.* (in *Cinegiornale 81*, 08/10/1940, S5di8, 2'30"), sempre composto di due parti. La prima è incentrata su una gara di atletica femminile e su alcuni tuffi acrobatici, accompagnata dalla solita musica leggera e divertita dai servizi Metrotone, in cui troviamo inoltre svariati rallenti e alcune azioni degli atleti proiettate all'inverso. La seconda parte cambia

¹⁰⁰ Ivi, servizio 2.

invece nettamente di tono: i tuffi lasciano spazio ad alcune vedute d'aereo sensazionalistiche, in cui viene mostrata una fabbrica di munizioni in fiamme.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – OTTOBRE 1940	
<u>Generale</u>	Otto cinegiornali (80->87), di cui quattro non visionabili (82, 84, 85, 87), comprendenti quarantanove servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
12	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
1	Giappone (Nippon Eiga Sha)
1	Stati Uniti (Metrotone)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
9	Militare
1	Animali
1	Festa
1	Opere
1	Politica
1	Sport

3.2.9. Novembre 1940

A novembre la conferma rispetto ai mesi precedenti è la presenza di gran lunga superiore dei servizi del LUCE rispetto alle altre nazioni; un piccolo cambiamento avviene invece nelle tipologie dei servizi, dove la tematica militare scende al 35% del totale. Quest'ultimo dato è probabilmente dovuto alla ridotta presenza di film tedeschi; infatti dopo la totale assenza nelle cine-attualità di ottobre, o perlomeno in quelle possibili da visionare, nel mese successivo ne arriva soltanto uno. Motivo di ciò può essere ricondotto all'insuccesso dei bombardamenti della Luftwaffe sull'Inghilterra, che non aveva portato a nessun risultato concreto tra settembre e ottobre, per poi concludersi l'ultimo giorno di ottobre con la decisione della Germania nazista di rimandare l'invasione. Proseguono invece i servizi ritraenti la campagna d'Italia, dove si alternano film provenienti dal fronte africano ad altri raffiguranti l'offensiva fascista in Grecia,

contro la quale l'Italia iniziò le ostilità il 28 ottobre. Spiccano infine i quattro film provenienti dagli Stati Uniti, quasi totalmente uscita dalle cine-attualità del LUCE negli ultimi tre mesi, e il servizio proveniente dalla Romania, che di lì a poco si schiererà a fianco dell'Asse.

Iniziamo da *PER LA NUOVA EUROPA* (in *Cinegiornale* 88, 01/11/1940, S2di2, 4'45"). Lo stesso giorno in cui l'Italia dichiara guerra alla Grecia è fissato l'incontro a Firenze tra il Duce e il Fuhrer, riunione che è l'oggetto principale di questo servizio. Purtroppo la colonna sonora è totalmente assente, ma dalle immagini è comunque possibile scandire le parti del film, suddivisibile in tre momenti. Nel primo assistiamo alla sfilata in automobile del Fuhrer dalla stazione di Santa Maria Novella a Palazzo Vecchio, dove viene applaudito e festeggiato dalla folla ai bordi della strada; le vie di passaggio sono inoltre adornate con bandiere italiane e tedesche. A circa metà servizio l'automobile raggiunge il Palazzo, all'interno del quale attraverso una dissolvenza incrociata vediamo l'incontro tra i due dittatori. Infine, il film si chiude con il Fuhrer e il Duce che si affacciano dal balcone di Palazzo Vecchio, mentre nella Piazza della Signoria vengono applauditi da una folla festante.

Nei cinegiornali del 5 e dell'8 novembre troviamo due servizi dedicati all'offensiva italiana in Grecia. Il fatto che nel resto del mese non siano presenti altri film sul fronte ellenico, è probabilmente dovuto alla dura sconfitta italiana, che durante la fine di novembre subì una dura controffensiva, con la quale l'esercito greco entrò in Albania. Nel primo dei due *FRONTE ELLENICO* (In *Cinegiornale* 89, 05/11/1940, S1di2, 2') è assente la colonna sonora, ma è comunque possibile notare le immagini, che ci mostrano l'esercito predisporre dei ponti al margine di un fiume dai quali prende avvio l'attacco. Il successivo *FRONTE ELLENICO* (in *Cinegiornale* 90, 08/11/1940, S3di3, 4'40") è decisamente più complesso: la parte iniziale afferma la solida stabilità dell'Italia in Albania mostrandoci la folla albanese che applaude e inneggia Galeazzo Ciano. In seguito ci trasferiamo sul fronte, dove l'offensiva italiana viene giustificata dal fine di liberare l'Albania dal "terroristico malgoverno greco, la cui stretta connivenza con Londra ha ormai ricevuto una irrefragabile documentazione."¹⁰¹ Successivamente assistiamo all'attacco italiano che porta alla conquista di Delvinaki, per concludere con una serie di inquadrature sulla popolazione locale, che mentre saluta fa il saluto romano. Sempre nel giornale 89 è presente il film *CON LE TRUPPE ITALIANE IN RUSSIA* (05/11/1940, S2di2, 2'35"), anch'esso senza colonna sonora, da dove non riusciamo a cogliere altre informazioni se non quella di vedere inquadrature del tutto simili, se non identiche, al

¹⁰¹ *Cinegiornale* 90, serie C.

primo *FRONTE ELLENICO*. Somiglianza questa che potrebbe far pensare a un errore o a una conscia falsificazione eseguita direttamente dal LUCE.

Concludiamo il mese di novembre con *18 NOVEMBRE* (in *Cinegiornale 94*, 22/11/1940, S1di1, 9'45"). La cine-attualità si compone di un solo servizio che ricorda le sanzioni economiche all'Italia fascista decise dalla Società delle Nazioni il 18 novembre del 1935. Dopo un primo momento in cui vengono riportati i progressi del regime succeduti negli ultimi cinque anni, attraverso una dissolvenza incrociata l'inquadratura si sposta verso Piazza Venezia per assistere al discorso del Duce. Vediamo le insegne del partito, le gerarchie federali e il direttorio nazionale recarsi a Palazzo Venezia, e in seguito le vedute si concentrano sulla folla di persone sottostante il Palazzo. Ha così avvio il discorso del Duce, della durata di sei minuti, all'interno del quale (dal terzo minuto circa) le immagini si staccano dall'interno di Palazzo Venezia per mostrarci le gesta dell'esercito italiano al fronte. Il discorso si chiude con i gerarchi che cantano l'inno *Giovinezza*, e con il Duce che si affaccia su Piazza Venezia per salutare la folla acclamante.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – NOVEMBRE 1940	
<u>Generale</u>	Nove cinegiornali (88->96), di cui uno non visionabile (93), comprendenti trentuno servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
23	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
4	Stati Uniti (Metrotone)
2	Giappone (Nippon Eiga Sha)
1	Germania (UFA)
1	Romania (O.N.C.)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
11	Militare
6	Manifestazioni
3	Opere

2	Politica
2	Sport
1	Archeologia
1	Agricoltura
1	Bambini
1	Caccia
1	Industria
1	Pesca
1	Scienza

3.2.10. Dicembre 1940

Nel mese di dicembre 1940 assistiamo a una ulteriore diminuzione dei servizi con tematica militare, passando infatti dal 35% di novembre al 27%, per un totale di undici servizi su quarantuno. I motivi sono molto probabilmente i medesimi del mese precedente, dovuti quindi alla stagnazione della campagna tedesca in Inghilterra e agli insuccessi italiani. La Luftwaffe non riesce ad avere la meglio contro i britannici mentre la controffensiva greca in Albania porterà Benito Mussolini a chiedere aiuto ad Adolf Hitler il 28 dicembre stesso. A parte questo e nonostante i non numerosi servizi a disposizione, a dicembre arrivano negli schermi italiani alcuni film bellici degni di nota, tra cui su tutti: le prime immagini della campagna italiana in Kenya e l'avanzata giapponese nel sud-est asiatico. *AI CONFINI DEL KENYA* (in *Cinegiornale* 97, 02/10/1940, S5di5, 3'20") presenta agli spettatori italiani i dubat, i soldati irregolari somali che facevano parte del Regio corpo truppe coloniali della Somalia italiana. Il servizio mostra una giornata tipica dei soldati indigeni presenti nel confine somalo con il Kenya. Si inizia con il risveglio dei dubat, a cui seguono le direttive impartite dal graduato, anche lui indigeno, che dà il via a una ricognizione offensiva. Segue l'inizio della marcia, la preparazione del rancio e l'adunata, che segna l'inizio del conflitto armato contro una colonia nemica in vista, a cui fa seguito l'arrivo dell'artiglieria amica. Nella parte finale, finito il conflitto dall'esito positivo, i corpi militari riprendono la marcia. Mentre l'inizio del film è certamente ricostruito, è possibile che sia avvenuto lo stesso anche per la restante parte del film, nel quale il nemico non è mai visibile. A chiudere il giornale numero 100 è presente un film quasi unico nel suo genere: *ALI*

FASCISTE SULLA MANICA (in *Cinegiornale 100*, 11/12/1940, S7di7, 2'40''), dove assistiamo al bombardamento italiano sull'Inghilterra. Ci troviamo nelle Fiandre, dove vediamo prima la preparazione al volo degli apparecchi italiani e germanici, poi lo sgancio delle bombe oltre la Manica. È da notare come in entrambi i servizi sia presente un commento quasi incessante, che spiega dettagliatamente allo spettatore quanto sta vedendo sullo schermo. Proseguiamo con *ESTREMO ORIENTE* (in *Cinegiornale 104*, 27/12/1940, S5di6, 1'10''), un breve servizio della Nippon News sull'offensiva dell'esercito nipponico nel sud-est asiatico. Il film mostra la partenza di bombardieri dalla Cina verso la Birmania, dove gli apparecchi centrano alcuni obiettivi fondamentali per il rifornimento del nemico continentale. La composizione della narrazione è del tutto simile ai servizi bellici prodotti dal LUCE e dall'UFA, è però possibile notare l'assenza di dissolvenze, utilizzate di frequente dalla produzione italiana. L'ultimo giornale del mese ci mostra invece la vita all'interno di un sommergibile germanico, dal titolo: *SUI MARI DEL NORD* (in *Cinegiornale 105*, 31/12/1940, S7di8, 1'55''). Anche qui la narrazione prevede la medesima composizione: la tranquillità della vita dei soldati viene smorzata dall'avvistamento di un nemico, a cui segue la preparazione dell'attacco e l'avvio dell'offensiva, naturalmente dall'esito positivo; ritorna infine la situazione di quiete. È quindi oramai evidente come la stragrande maggioranza dei film bellici siano spesso dei veri e propri cortometraggi che, componendosi di parti reali e altre ricostruite, vadano a ricomporre la medesima struttura drammatica utilizzata per i film di finzione. La vera differenza tra un servizio bellico del LUCE, dell'UFA o delle produzioni giapponesi sono quindi da ricondurre al soggetto, e non tanto alla composizione tecnica, stilistica e narrativa.

Dopo due mesi di assenza a dicembre torna il servizio dal titolo *AUTARCHIA* (in *Cinegiornale 103*, 23/12/1940, S3di8, 2'15''), con il quale si vogliono far vedere agli italiani i risultati raggiunti dalla politica autarchica del regime, attuata con decisione dopo le sanzioni ricevute dalla Società delle Nazioni sul finire del 1935. Il servizio si divide in ben tre sezioni, nonostante la durata di poco più di due minuti. Nella prima ci troviamo in un campo di cotone siciliano, dove le inquadrature ci mostrano momenti della coltivazione, della raccolta e dell'ammasso. Tramite una dissolvenza dal basso verso l'alto ci spostiamo poi in una sorgente di anidride carbonica, sempre in Sicilia. Poche vedute della sorgente descritte dal commento lasciano spazio infine alla XXII Esposizione del ciclo e motociclo di Milano, in cui osserviamo veicoli stravaganti adoperati da curiosi visitatori. In seguito, a chiudere il giornale successivo, il 104, non troviamo un servizio bellico italiano o tedesco, né una manifestazione politica, ma un film dal titolo *MATERNITÀ E INFANZIA* (in *Cinegiornale 104*, 27/12/1940, S6di6, 3'05''),

interamente dedicato alle madri e agli infanti, tematiche centrali per il regime fascista. Il film si apre all'interno di un nido dove sono accolti i figli di madri operaie grazie all'Opera Maternità e Infanzia. Una musica leggera e un commento poco presente lasciano spazio soprattutto alle immagini di bambini e bambine mentre giocano, pranzano o vengono lavati: la narrazione ripercorre quindi la giornata tipica all'interno del nido. Dopo più di due minuti una dissolvenza incrociata ci porta a Roma, durante le celebrazioni della Giornata della Madre e del fanciullo. Di colpo cambia il tono musicale, ora celebrativo, e il commento si fa più serio. Il momento cardine del film è il finale, dove vediamo il Duce premiare le "coppie prolifiche d'Italia", per poi concludere con le seguenti parole dello stesso Mussolini riportate dal commentatore: "Italia di domani, che vogliamo' ha detto 'sempre più forte, prospera e rigogliosa'".¹⁰²

Nell'ultima cine-attualità dell'anno risaltano invece due servizi inediti. Il primo è *CRONACA DI ROMA* (in *Cinegiornale 105*, 31/12/1940, S1di8, 1') in cui vengono mostrate vedute della capitale coperta di neve; mentre il secondo è *PER GLI STUDIOSI* (in *Cinegiornale 105*, 31/12/1940, S3di8, 1'50"), dedicato alla Biblioteca nazionale di Firenze. In quest'ultimo servizio la narrazione segue uno studioso che si reca nella biblioteca per consultare alcuni volumi. Dopo che il commento ha posto in risalto l'importanza e la grandezza dell'istituzione, seguiamo prima il cliente mentre esegue la richiesta di prestito e consulta il libro nell'aula studio, poi i bibliotecari mentre cercano di soddisfare le richieste dei lettori. Insomma, ci troviamo di fronte a uno spot pubblicitario a tutti gli effetti, probabilmente pensato per far conoscere la Biblioteca agli spettatori nazionali e internazionali.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – DICEMBRE 1940	
<u>Generale</u>	Nove cinegiornali (97->105), di cui tre non visionabili (98, 99, 101), comprendenti quarantuno servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
27	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
4	Germania (UFA)
4	Stati Uniti (Metrotone)
2	Giappone (Nippon News)

¹⁰² *Cinegiornale 104*, serie C.

2	Svezia (Svensk)
1	Ungheria (Magyar Film)
1	Non segnalati (probabilmente Italia)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
11	Militare
5	Manifestazioni
4	Sport
3	Industria
2	Agricoltura
2	Animali
2	Cultura
2	Festa
2	Teatro
2	Turismo
1	Artigianato
1	Arte
1	Bambini
1	Invenzione
1	Opere
1	Pesca

3.2.11. Gennaio 1941

Nel gennaio 1941 la composizione dei cinegiornali sembra proseguire la linea tracciata dai mesi di novembre e dicembre. Dopo l'aumento vertiginoso avvenuto durante l'estate del 1940, nell'ultimo periodo i servizi nazionali diminuiscono sempre di più la loro presenza, lasciando

maggiore spazio ai prodotti esteri. Se a ottobre 1940 i film LUCE rappresentavano l'87% dei servizi totali, ora sono solo il 54%, mentre a novembre e dicembre erano scesi rispettivamente al 74% e al 66%. La percentuale tornerà a risalire leggermente nel mese successivo, dove il 59% dei servizi furono girati entro i confini nazionali. Questa diminuzione graduale dei film italiani si deve probabilmente alla sempre maggiore egemonia dell'Asse nel vecchio continente, difatti i servizi stranieri provengono quasi esclusivamente dai paesi firmatari del patto tripartito (Germania, Giappone, Romania, Ungheria), eccezion fatta per gli Stati Uniti e la Svezia. Riguardo le tematiche dei servizi, invece, a gennaio troviamo il conflitto bellico maggiormente presente nelle cine-attualità rispetto ai mesi subito precedenti, con una percentuale che si assesta al 37%. Non sorprende il fatto che quasi la totalità di questi film ritraggano offensive e bombardamenti dell'esercito tedesco e giapponese mentre, a eccezione di un solo film, non vediamo mai l'armata italiana in azione. La motivazione più accreditabile di questa "scomparsa" dell'esercito fascista dagli schermi è senz'altro dovuta alle cocenti sconfitte che stava subendo il regime tra la catastrofica offensiva in Grecia e la controffensiva inglese in Egitto e nell'Africa Orientale Italiana. Per questo motivo durante i mesi di dicembre 1940 e gennaio 1941 il LUCE sembra preferire concentrarsi sull'esercito italiano fuori dal fronte, attraverso film incentrati sia su manifestazioni dedicate a quest'ultimo, sia sull'apparato industriale dedicatogli. Il fronte da ritrarre, ora, diviene quello interno. Viene così inaugurata la serie *FRONTE INTERNO*, dove l'attenzione è posta sul genere femminile che è ora costretto a svolgere impieghi tradizionalmente riservati al sesso opposto, impiegato invece sul fronte bellico. La serie si compone di soli due servizi, entrambi pubblicati nel mese di gennaio, e il secondo dei due è decisamente il più interessante. In *FRONTE INTERNO* (in *Cinegiornale 108*, 10/01/1941, S2di7, 1'15") ci vengono mostrate delle allieve milanesi mentre prendono parte a vari corsi di addestramento per diverse specialità, organizzati dal Centro federale di Milano, dai Fasci femminili e dalla GIL. Tramite un susseguirsi di stacchi dove si nota l'assenza inusuale di dissolvenze, il servizio ci porta prima al corso per telegrafiste, poi in una fabbrica di saldatura, in seguito ci mostra delle allieve tornitrici e infine assistiamo a una lezione di guida. Il ritmo rapido del film, caratterizzato da brevi inquadrature (di circa due secondi, in media) e da una musica sostenuta e totalmente extradiegetica, vuole senz'altro invitare le spettatrici a contribuire maggiormente alla causa italiana. Nel giornale successivo, il 109, l'unico servizio nazionale dedicato al conflitto bellico è *PER I SOLDATI* (in *Cinegiornale 109*, 13/01/1941, S6di7, 1'05"). All'interno di uno "stabilimento dell'intendenza militare dove si confezionano uniformi per i nostri soldati", il ritmo sostenuto della narrazione porta sullo schermo le successive fasi di lavorazione delle divise. Anche qui si registra la totale assenza di dissolvenze

e un probabile aumento di velocità dei fotogrammi; da notare infine l'efficienza del LUCE, che in un solo minuto è riuscita a confezionare un intero processo produttivo, con un totale di venti inquadrature.

Come già detto, i servizi bellici più interessanti provengono dall'estero, e in particolare dall'UFA. A conclusione del giornale 111 troviamo *LONDRA BOMBARDATA* (in *Cinegiornale III*, 21/01/1941, S6di6, 4'20"). Per i primi due minuti nel servizio appaiono un susseguirsi di edifici incendiati e crollanti durante la notte, con il conseguente arrivo dei vigili del fuoco. Dopodiché la macchina da presa si concentra su Giorgio VI, la regina Elizabeth Bowes-Lyon e il primo ministro Winston Churchill, ritenuto responsabile di quanto accaduto, mentre visitano la città in pieno giorno. Infine il film si chiude con le riprese della città in macerie, mentre il commento ci informa che le immagini sono state prodotte circa settanta giorni prima dell'uscita del giornale (quindi a metà del mese di novembre).

Chiudiamo il primo mese dell'anno con un servizio LUCE che ci dimostra l'attenzione del regime verso alcuni aspetti artistici italiani. Se a settembre la macchina da presa si era concentrata sulla Mostra del cinema di Venezia, ora ci porta a Busseto, città natale di Giuseppe Verdi, in cui vengono celebrati i quarant'anni della morte dell'artista, avvenuta il 27 gennaio 1901. *CELEBRAZIONE VERDIANA* (in *Cinegiornale III*, 31/01/1941, S1di6, 1') fu pubblicato soli 4 giorni dopo i festeggiamenti, dimostrando ancora una volta l'efficienza della macchina produttiva del LUCE. In quattordici inquadrature, susseguite tutte tramite stacchi direttamente sull'immagine successiva, ci troviamo prima all'interno del teatro comunale di Busseto mentre si esegue la sinfonia *La forza del destino*, poi il commento e nuove inquadrature ci mostrano la sua casa natale e la chiesa dove ha iniziato ad apprendere l'organo, per poi concludere con le immagini di un busto a lui dedicato. Costante del servizio è la sinfonia, che ci accompagna dal primo all'ultimo campo.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – GENNAIO 1941	
<u>Generale</u>	Nove cinegiornali (106->114), di cui due non visionabili (107, 110), comprendenti quarantasei servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
25	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
7	Germania (UFA)

6	Stati Uniti (Metrotone)
4	Giappone (Nippon News)
2	Ungheria (Magyar Film)
1	Romania (Ministero Propaganda Romeno)
1	Svezia (Svensk)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
17	Militare
6	Manifestazioni
5	Sport
4	Industria
3	Musica
2	Artigianato
2	Calamità
2	Festa
2	Teatro
2	Turismo
1	Moda
1	Spettacolo
1	Turismo

3.2.12. Febbraio 1941

A febbraio si conferma la situazione di dicembre e gennaio. Le percentuali dei film prodotti dal LUCE (59%) e dei servizi relativi al conflitto bellico (36%) rimangono stabili, mentre prosegue la diminuzione dei servizi provenienti dal fronte italiano. La dura controffensiva subita in Grecia, la perdita della Cirenaica e l'avanzata delle truppe inglesi in Eritrea e nella Somalia

italiana non furono certo dei soggetti adatti per una cine-attualità di regime com'era il Cinegiornale Luce. Si può supporre che per sopperire a questa mancanza, e per far rimanere alto l'umore degli italiani, D'Errico abbia deciso di aumentare la presenza dei servizi bellici tedeschi, saliti dai quattro di dicembre (dove rappresentavano l'1% dei servizi totali) ai nove del mese di febbraio (in cui la percentuale è salita al 2%).

Partendo da quest'ultimi, salta all'occhio l'ultimo film del *Cinegiornale 118: AZIONI DEI CAT* (14/02/1941, S6di6, 2'45"). Ci troviamo in una base aerea siciliana dove assistiamo a uno degli innumerevoli bombardamenti che l'Asse diresse verso Malta, isola del Mediterraneo dall'alta importanza strategica per gli Alleati, tra il giugno 1940 e il novembre 1942. Anche qui la narrazione prevede la medesima struttura degli altri servizi dedicati alle operazioni aeronautiche, a eccezione della fase finale dedicata al rientro alla base, non presente o forse tagliata. Inoltre ci troviamo per la prima volta ad assistere a un'azione congiunta tra bombardieri tedeschi e caccia italiani. Infine, ciò che colpisce è il fatto che l'UFA abbia prodotto un servizio all'interno del territorio italiano ritraente non solo aeroplani tedeschi, ma anche quelli italiani. Ciò dimostra sicuramente la collaborazione tra i due regimi, ma fa anche percepire i rapporti di forza tra questi due nel settore cinematografico, probabilmente a favore del regime nazista. Sorprende poi, la composizione dell'ultimo giornale del mese (122), dove il servizio sul fronte greco viene inserito come secondo titolo (sui quattro totali) e non come film finale. Probabilmente si preferì questa disposizione per motivi di continuità. Infatti nel primo servizio, *IL DUCE AGLI ITALIANI* (in *Cinegiornale 122*, 28/02/1941, S1di4, 3'30"), assistiamo al famoso discorso di Benito Mussolini al Teatro Adriano di Roma del 23 febbraio 1941. Qui il Duce parlò dell'andamento della guerra, riconoscendo la durezza delle sconfitte subite ma rassicurando il popolo sulla certa vittoria finale. Nel servizio la prima parte del discorso non è presente, così, dopo l'arrivo del Duce nel teatro assistiamo direttamente all'ultimo minuto di parlato, che si chiude con: "Un triplice, immenso grido attraverserà fulmineo le montagne e gli oceani, e accenderà di nuove speranze e consolerà di nuove certezze l'animo delle moltitudini: vittoria. Italia. Pace con giustizia per i popoli!"¹⁰³ Il film si chiude con il popolo romano che si reca di corsa a Piazza Venezia per salutare Mussolini, affacciatosi dal suo balcone di rientro dal teatro. Segue quindi *DAL FRONTE GRECO* (28/02/1941, S2di4, 2'55'), che sembra voler sottolineare quanto detto precedentemente dal Duce, togliendo ogni dubbio su quanto stesse avvenendo in Albania e in Grecia. Il film si apre con una citazione dal discorso di Mussolini: "Sia detto una volta per tutte, che i soldati italiani in Albania hanno superbamente

¹⁰³ *Cinegiornale 122*, serie C.

combattuto”,¹⁰⁴ per poi mostrarci l’avanzamento degli alpini lungo le ripide e innevate montagne greche. I visi dei soldati che ci vengono mostrati sono stanchi ma sorridenti, e dopo il momento del rancio passiamo a vedere le operazioni di trincea con degli obici in funzionamento, per poi chiudere con i primi piani seriosi di alcuni prigionieri.

Nel mese di febbraio troviamo anche il servizio dedicato all’incontro a Brodighera, cittadina della costa ligure, del 12 febbraio 1941, tra Benito Mussolini e Francisco Franco, dove il primo tentò senza successo di convincere il caudillo a entrare nel conflitto mondiale. *CONVENGO DI BORDIGHERA* (in *Cinegiornale 119*, 18/02/1941, S1di6, 1’20”) mostra solamente le immagini dell’arrivo e della permanenza di Franco sul suolo italiano, concentrandosi sull’accoglienza e sull’incontro con Benito Mussolini, senza fornire allo spettatore informazioni né sul motivo dell’incontro né sul suo esito.

Chiudiamo febbraio con i servizi dedicati al mondiale di sci alpino tenutosi a Cortina D’Ampezzo tra il primo e il 9 febbraio 1941. Il LUCE dedica ben quattro film all’evento, dimostrando come lo sport sia un elemento centrale per i cinegiornali del regime, presente ogni mese quasi sempre con almeno quattro servizi. Nel primo di questi, *CRONACHE SPORTIVE* (in *Cinegiornale 116*, 06/02/1941, S1di6, 2’20”), vediamo la cerimonia inaugurale, dove spicca la partecipazione delle sole nazioni dell’Asse (Italia, Germania, Giappone), di quelle vicine a esse (Bulgaria, Finlandia, Jugoslavia, Norvegia, Slovacchia, Spagna e Ungheria) e delle neutrali Svezia e Svizzera.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – FEBBRAIO 1941	
<u>Generale</u>	Otto cinegiornali (115->122), di cui uno non visionabile (115), comprendenti quarantadue servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
25	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
9	Germania (UFA)
2	Giappone (Nippon News)
2	Ungheria (Magyar Film)
1	Svezia (Svensk)

¹⁰⁴ Ibidem.

1	Svizzera (Ciné Journal Suisse)
1	USA (Metrotone)
1	Non segnalato (proviene probabilmente dalla Svizzera)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
15	Militare
9	Sport
5	Manifestazione
3	Industria
2	Animali
2	Arte
2	Calamità
1	Agricoltura
1	Artigianato
1	Bambini
1	Politica

3.2.13 Marzo 1941

Nonostante i numerosi servizi presenti a marzo, all'interno del mese non si notano sostanziali differenze con i due mesi precedenti né nella tipologia di film né nella composizione stessa dei cinegiornali. I servizi LUCE si assestano sul 63% del totale, mentre i film incentrati su tematiche militari salgono al 49%, di ben tredici punti percentuali rispetto a febbraio. Concentrandoci ora sulla composizione delle cine-attualità, queste sono formate da un minimo di cinque film fino a un massimo di nove, con le aperture dei giornali dedicate sempre alle principali questioni italiane: si passa infatti dalla cronaca sportiva a quella cittadina, dagli eventi di richiamo nazionale fino alle vedute del fronte o delle manifestazioni militari. La seconda parte del cinegiornale viene invece dedicata a tematiche di approfondimento: allevamenti animali, costruzioni di strumenti artigianali, processi industriali, eventi sportivi e

manifestazioni popolari sono tra i soggetti preferiti, con la dettagliata spiegazione del commentatore di ciò che stiamo vedendo sullo schermo. Anche qui i servizi sono prodotti per la quasi totalità dal LUCE, all'interno del territorio nazionale. Si procede poi con la terza parte, dedicata in genere ai servizi stranieri di carattere meno serio. Assistiamo quindi, sempre, ai film statunitensi della Metrotone, che ci mostrano in genere delle curiose nuove invenzioni, degli eventi sportivi poco usuali o gli effetti di calamità naturali. I film Metrotone sono spesso preceduti o succeduti da servizi provenienti dalla Svizzera o da paesi alleati, come il Giappone, l'Ungheria e la Svezia. E anche qui i soggetti sono per la maggior parte i medesimi dei film Metrotone, ma è doveroso notare la differenza di spettacolarizzazione, maggiormente presente in questi ultimi. Infine, nove giornali su dieci chiudono con due servizi dedicati a tematiche militari: uno del LUCE e uno dell'UFA. Immagini dal fronte, esercitazioni militari e le manifestazioni della GIL sono tra i soggetti più presenti. L'ordine di programmazione tra il film LUCE e quello UFA non è sempre il medesimo, cambiava probabilmente a seconda dell'importanza del servizio. A esempio, a marzo le otto cine-attualità disponibili per la visione concludono per ben sei volte con un servizio militare. *TRUPPE TEDESCHE IN BULGARIA* (in *Cinegiornale 128*, 20/03/1941, S5di5, 2'30'') è di sicuro quello di maggiore interesse. A diciotto giorni dall'arrivo in Bulgaria dei primi reparti militari tedeschi, in seguito alla firma del patto Tripartito da parte di re Boris III, vediamo la costruzione di un ponte al confine tra Romania e Bulgaria, con il conseguente arrivo dalla prima nazione alla seconda di numerose truppe tedesche, che sono accolte da militari locali. Lo scopo del film è senz'altro quello celebrare la nuova alleanza dell'asse.

Sempre all'interno del numero 128, degno di nota è *AEROAMBULANZA* (in *Cinegiornale 128*, 20/03/1941, S2di5, 3'05''), dove ci viene mostrata l'azione di salvataggio di idroplani nei confronti degli equipaggi di aerei caduti in mare. Nonostante questo film non ci faccia vedere direttamente il conflitto in corso, è da notare come la composizione narrativa resti la medesima. All'inizio ci troviamo nella stazione ricevente, dove viene captato il segnale di aiuto e inviato l'ordine di soccorso. Ci spostiamo così all'interno di un motoscafo, con i piloti che studiano la rotta prima salire sull'idroplano, per poi seguire i piloti direttamente dall'interno degli apparecchi. Arrivati nel punto indicato vengono avvistati i naufragi, soccorsi subito dopo. Infine, il film si chiude con l'arrivo degli idroplani alla base e la partenza dei feriti verso l'ospedale. Sicuramente almeno la prima parte del servizio è stata ricostruita. Proseguiamo con *CRONACA DI ROMA* (in *Cinegiornale 130*, 27/03/1941, S1di8, 1'), dedicato al "ventiduesimo annuale della fondazione dei fasci di combattimento, [...] celebrato particolarmente dinnanzi

ai giovani, cresciuti nel clima guerriero della rivoluzione, di cui debbono mantenere e potenziare le conquiste.”¹⁰⁵ Posizionato in apertura e dedicato in particolare alle fasce più giovani della popolazione, il film dimostra l’importanza data al regime ai giovani italiani. Difatti, a dimostrazione di ciò si possono prendere i numerosi film incentrati sulle manifestazioni militari e sportive della GIL presenti in quasi ogni cinegiornale (quattro in totale nel mese di marzo).

Chiudiamo il mese di marzo con *DALLA SVIZZERA* (in *Cinegiornale 129*, 24/03/1941, S5di6, 50”), servizio che mostra gli uffici della Croce Rossa Internazionale di Ginevra impegnati nelle informazioni sui prigionieri di guerra. Di breve durata e dal commento quasi assente, dopo un’inquadratura sulla facciata dell’edificio ci spostiamo all’interno, dove vediamo numerosi impiegati impegnati nella gestione di carte. È sembrato opportuno segnalare il servizio dato che ricopre una posizione quasi esclusivamente dedicata a film italiani o tedeschi.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – MARZO 1941	
<u>Generale</u>	Otto cinegiornali (123->130 o 131), di cui uno o due non visionabili (126, e forse 131), comprendenti quarantanove servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
31	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
6	Germania (UFA)
4	Stati Uniti (Metrotone)
3	Giappone (Nippon News)
3	Svizzera (Ciné Journal Suisse)
1	Svezia (Svensk)
1	Non segnalato (proviente probabilmente dalla Svizzera)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
24	Militare
8	Sport

¹⁰⁵ *Cinegiornale 130*, serie C.

2	Animali
2	Calamità
2	Didattica
2	Industria
2	Calamità
2	Invenzioni
2	Manifestazione
1	Agricoltura
1	Arte
1	Donne
1	Musica
1	Pesca

3.2.14 Aprile 1941

Nel successivo mese di aprile si nota una leggera modificazione dei servizi e della composizione dei giornali rispetto ai primi tre mesi dell'anno. Precisiamo che dal *Cinegiornale* 132 al 135 ogni pubblicazione presenta almeno sei servizi; numero che scende drasticamente a tre nel 136, a due nel 137 e nel 139, e a uno nel 138. Forse questi ultimi quattro cinegiornali non sono completi, ma può darsi invece che lo siano e che in questi si sia preferito dare spazio quasi esclusivamente ai servizi di guerra. Infatti le quattro cine-attualità presentano sette servizi incentrati sul conflitto bellico sugli otto totali, per una durata media a servizio di circa otto minuti, ovvero lo stesso minutaggio dei primi cinegiornali del mese. Fa eccezione il giornale 138, nel quale si trova un solo servizio dalla durata di 4'20". Inoltre, come abbiamo notato anche nel mese di marzo, i film bellici iniziano a essere presenti sempre più spesso a inizio cinegiornale, e non solo alla fine: infatti troviamo questa composizione in tutti i giornali dal 134 al 139. Infine, mentre i servizi prodotti dal LUCE si assestano sempre al di sopra del 50% del totale, 54% nel caso di aprile, è possibile notare un netto aumento dei film a tema bellico, passati dal 36% di febbraio al 49% di marzo al 67% di aprile. Questo dato è un chiaro segno

delle vicende del conflitto mondiale nel mese di aprile 1941, dove la controffensiva italiana e tedesca sia in Africa settentrionale che in Grecia, e l'invasione vittoriosa della Jugoslavia da parte delle forze dell'Asse, aveva dato nuovo materiale alla propaganda fascista per ravvivare e rassicurare il popolo italiano sull'esito vittorioso della guerra.

A distanza di tre mesi torna in proiezione per la prima volta un servizio dedicato alla campagna d'Africa: *AFRICA SETTENTRIONALE* (in *Cinegiornale 134*, 10/04/1941, S1di6, 2'55"). Il film mostra le truppe italo-tedesche in cammino mentre continuano la controffensiva in Cirenaica. Il commentatore dice che l'Asse ha già oltrepassato Bengasi, avanzando ora sempre di più all'interno della regione della Libia orientale. Sappiamo però che la città di Bengasi venne riconquistata il 5 aprile, mentre il giornale è uscito solamente cinque giorni dopo. Può dunque darsi che il commentatore non abbia detto la verità o che, e questo sarebbe a dimostrare l'alta efficacia produttiva e distributiva del LUCE, il film sia stato realizzato in tutte le sue parti in soli cinque giorni. Venendo a quanto al contenuto, per l'intero film osserviamo la sfilata di automobili e aeroplani, mentre nella parte finale il servizio si concentra sullo scontro tra un aereo dell'Asse e un carro armato, dove siamo partecipi, forse per la prima volta, di quella che sembra essere a tutti gli effetti la soggettiva del pilota del velivolo. Il 18 aprile viene invece pubblicato il *Cinegiornale 136*, all'interno del quale troviamo il primo di una serie di quattro servizi dedicati all'invasione e alla successiva resa della Jugoslavia a favore dell'Asse: *FRONTE JUGOSLAVO* (18/04/1941, S1di3, 4'). Il film mostra l'occupazione italiana di Lubiana, avvenuta l'11 aprile, cinque giorni dopo l'inizio delle ostilità del regime nazista e dei suoi alleati nei confronti del Regno di Jugoslavia. Anche qui siamo partecipi di una lunga sfilata delle truppe italiane all'interno della città. "Susak, l'iniquo confine che separava da ventitré anni la città olocausta in due parti, attraverso il fiume Eneo, è superato dai nostri soldati. Una delegazione della città, capitanata dal sindaco, ha chiesto l'intervento delle nostre truppe e l'incorporazione all'Italia."¹⁰⁶ Le parole del commentatore, accompagnate dalle immagini dei soldati che avanzano in tutta tranquillità all'interno della città, nascondono del tutto il conflitto bellico antecedente l'arrivo a Lubiana, facendo anzi intendere come la città stessa avesse chiesto aiuto al regime fascista. Rimane difficile commentare i restanti due servizi del mese incentrati sul fronte jugoslavo, a causa della totale assenza della colonna sonora; immagini mostrano bombardamenti aerei e l'entrata di truppe italiane in diverse cittadine.

¹⁰⁶ *Cinegiornale 136*, serie C.

È da notare poi come il mese di aprile dia allo spettatore due rappresentazioni di rappresentati istituzionali molto distanti tra loro. Nel primo giornale del mese è presente il servizio *MATSUOKA A ROMA* (in *Cinegiornale 132*, 04/04/1941, S1di6, 1'20''), dove viene fatto vedere l'arrivo del Ministro degli esteri giapponese Yosuke Matsuoka, in seguito accolto da una folla festante sbandierante fiori sulle note di *Giovinezza*, presente come colonna sonora extradiegetica. Nel giornale di tre numeri successivi vediamo questa volta sullo schermo Franklin Delano Roosevelt, Presidente degli Stati Uniti d'America, in *DAGLI STATI UNITI* (in *Cinegiornale 135*, 14/04/1941, S3di7, 35''). Il soggetto del film si concentra sul momento esatto della firma della Legge sugli Affitti e Prestiti avvenuta il 13 marzo da parte del presidente statunitense, che consentì agli Alleati di ricevere rifornimenti dall'industria bellica americana. Il film va a ridicolizzare e a modificare l'evento grazie alla ripetizione di alcune scene, all'inserimento di nuove inquadrature e all'utilizzo del video all'inverso. Il servizio si apre con il presidente seduto con davanti a sé una scrivania, sul quale è presente il documento, e on dietro di sé quattro uomini. Uno di questi gli porge una penna, ma quando Roosevelt va per apporre la firma attraverso una sua soggettiva (ricreata in studio) vediamo che tenta invano di scrivere il suo nome sul documento, a causa di un difetto della penna. "Anche le penne si spuntano, presagio ammonitore di quello che avverrà in seguito per opera dei sottomarini e dei bombardieri dell'Asse",¹⁰⁷ dice il commentatore. Al secondo tentativo il presidente riesce, ma si sente in sottofondo una chiara colonna sonora extradiegetica che deride il primo cittadino degli Stati Uniti.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – APRILE 1941	
<u>Generale</u>	Otto o nove cinegiornali (<i>131</i> o <i>132->139</i>), di cui forse uno non visionabile (<i>131</i>), comprendenti trentatré servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
18	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
5	Germania (UFA)
2	Giappone (Nippon News)
2	Svezia (Svensk)

¹⁰⁷ *Cinegiornale 135*, serie C.

1	Stati Uniti (Metrotone)
1	Ungheria (Magyar Film)
4	Non segnalati (provenienti probabilmente dall'Italia [2] e dalla Germania [2])
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
22	Militare
3	Manifestazione
2	Invenzione
1	Artigianato
1	Industria
1	Musica
1	Politica
1	Sanità
1	Sport

3.2.15 Maggio 1941

Dal punto di vista storico il mese di maggio 1941 presenta un solo evento particolarmente rilevante, ovvero la capitolazione dell'Etiopia italiana. Il 18 maggio, infatti, il viceré d'Etiopia Amedeo di Savoia-Aosta si arrese all'esercito inglese guidato dal generale Cunningham, al termine di una lunga ed estenuante battaglia. Il fatto eccezionale è che venne prodotto un servizio in cui si celebra la resistenza fascista dell'Amba Alagi, rendendo onore al Duca e al suo esercito, dal titolo *SOLDATI D'ITALIA* (in *Cinegiornale 146*, 22/05/1941, S6di6, 40"). Qui gioca un ruolo fondamentale la voce del commentatore, che si distacca quasi totalmente dalle immagini, per congratularsi in nome del popolo italiano con i protagonisti del film. "Amba Alagi, due volte sacra all'Italia",¹⁰⁸ il servizio si apre con queste parole, mentre vediamo

¹⁰⁸ *Cinegiornale 146*, serie C.

dall'Acrocoro Etiopico un'inquadratura del monte. Dopodiché osserviamo alcune immagini del duca d'Aosta insieme ai soldati italiani in uniforme mentre si trovano in visita sulla montagna stessa, per poi proseguire con un saluto dell'esercito al suo viceré, e infine concludere con i soldati che sventolano la bandiera tricolore. Su queste inquadrature viene posto in risalto il commento, accompagnato da una colonna sonora extradiegetica dal tono trionfale:

“In alcune scene retrospettive rivediamo il duca d'Aosta, su quel terreno stesso dove alcuni mesi più tardi i soldati d'Italia, ai suoi ordini diretti, compiranno prodigi di valore, prolungando oltre ogni limite una resistenza disperata. Il nemico, in omaggio al valore dei nostri soldati, ha loro concesso l'onore delle armi.”¹⁰⁹

Parlando di numeri, è da notare come i servizi LUCE siano aumentati di ventinove punti percentuali, arrivando a comprendere l'83% del totale, mentre i film dedicati alle tematiche militari rimangono stabili al 69% dopo il 67% del mese precedente. Questo aumento sostanzioso dei prodotti nazionali interessa non tanto i film di carattere bellico, i quali si concentrano particolarmente sull'occupazione e la resa del Regno di Jugoslavia, quanto sui servizi dedicati al fronte interno. Questi ritraggono in particolare eventi legati alla Gioventù Italiana del Littorio, manifestazioni sportive e civili, e film che ci mostrano l'industria bellica italiana. Ipotizziamo che questa ampia produzione sul fronte interno, la quale è stata sempre presente all'interno della serie di guerra, fu ora più cospicua per volontà stessa del Duce che, in un momento militare favorevole, volle stringere il popolo italiano quanto più vicino alla causa bellica.

Colpiscono in particolare i servizi dedicati alla GIL, presenti a maggio in tre cinegiornali e tutti inseriti dopo il primo servizio, posizione tra le più importanti. Probabilmente ciò dimostra ancora di più la centralità che i giovani italiani avevano per il fascismo: nuove reclute da formare secondo la dottrina militarizzata del regime. E quanto avvenne nei circa trenta servizi dedicati alla GIL durante la direzione D'Errico sembra voler dimostrare agli italiani sia come stessero crescendo e maturando le nuove generazioni, sia attirare i giovani e le giovani verso queste organizzazioni nazionali, dei veri e propri gruppi di preparazione alla vita militare. Vista la vicina conclusione dell'anno scolastico, nel mese di maggio tutti i servizi dedicati alla GIL presentano dei saggi o delle manifestazioni sportive. In particolare, in *ATTIVITÀ DELLA GIL* (in *Cinegiornale 141*, 05/05/1941, S2di6, 1'25") e in *ATTIVITÀ DELLA GIL* (in *Cinegiornale 144*, 15/05/1941, S2di4, 3'20") notiamo come gli eventi mostrino sempre delle esercitazioni di gruppo sincronizzate che, insieme alle successive prove sportive e accademiche, sembrano voler dimostrare agli spettatori la preparazione dei giovani e delle giovani italiane. Delle vere

¹⁰⁹ Ibidem.

e proprie prove di forza a cui spesso assistevano delegazioni straniere, in particolare tedesche e giapponesi, e cariche istituzionali italiane, come la Principessa di Piemonte Maria José e la Duchessa d'Aosta Anna D'Orléans.

Notiamo inoltre come a maggio re Vittorio Emanuele III fu il protagonista di tre film dedicati al suo viaggio in Albania e Montenegro. Nell'ultimo, *DAL MONTENEGRO* (in *Cinegiornale 147*, 27/05/1941, S3di5, 1'20"), vediamo l'arrivo del sovrano a Cettigne, città del Montenegro da cui proveniva la regina Elena. Lo stato fu conquistato e annesso all'Impero italiano il 17 aprile precedente e le immagini ci mostrano una folla che accoglie il sovrano festante e sbandierante il tricolore, che sembrano voler dimostrare la legittimità dell'invasione italiana.

Chiudiamo il mese con un film bellico: *VIGILIA DI VITTORIA* (in *Cinegiornale 142*, 08/05/1941, S7di7, 1'30"). Il breve servizio fa parte della serie di film di maggio dedicata alla conquista del Regno di Jugoslavia, ed è l'unico film bellico in cui viene mostrato il Duce. Vediamo quest'ultimo felice e soddisfatto mentre visita delle truppe presenti nella catena montuosa albanese, mentre il commento celebra la vittoria italiana in Jugoslavia che avverrà pochi giorni dopo aver girato il filmato. È palese come durante il mese di maggio il tono dei cinegiornali si sia fatto maggiormente festoso e propositivo, grazie alle ultime importanti vittorie italiane che dovevano imprimere ancora più fiducia nel popolo nei confronti delle sorti del conflitto bellico.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – MAGGIO 1941	
<u>Generale</u>	Otto o nove cinegiornali (140->147 o 148), di cui forse uno non visionabile, comprendenti quarantasei servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
38	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
3	Stati Uniti (Metrotone)
2	Germania (UFA)
1	Giappone (Nippon News)
2	Non segnalati (provenienti probabilmente da Germania e Romania)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>

32	Militare
7	Manifestazione
4	Sport
2	Didattica
1	Invenzione

3.2.16 Giugno 1941

Iniziamo parlando di numeri. Il dato che salta subito all'occhio è il continuo aumento dei servizi provenienti dal LUCE, che nel mese di giugno raggiungono l'87% dei film pubblicati; la percentuale più alta mai registrata durante la direzione del cinegiornale da parte di Corrado D'Errico. Le motivazioni di questo importante incremento possono essere molteplici. Da un lato, la firma della legge sugli Affitti e Prestiti dell'aprile 1941, attraverso la quale gli Stati Uniti si schierarono a favore degli Alleati, portò alla conseguente (quasi) sparizione dei servizi statunitensi. Un duro colpo al cinegiornale, visto che i film della Metrotone e della Paramount costituivano una percentuale notevole dei prodotti esteri, circa il 30% del totale. Dall'altro lato, dalla fine del febbraio 1941 le truppe italiane e tedesche combatterono sugli stessi fronti e con ciò è possibile supporre che, per ragioni economiche, il LUCE abbia deciso di affidarsi quasi esclusivamente ai propri cine-operatori per portare sullo schermo il conflitto bellico. Infine, a queste due possibili motivazioni può aggiungersi il fatto che il Duce avesse prediletto i servizi nazionali per avvicinarsi ancora di più al popolo e cercare di allargare il consenso a favore della guerra in un momento decisivo, che sarebbe culminato il 21 giugno con la dichiarazione di guerra da parte dell'Asse all'Unione Sovietica.

Concentrandoci quindi sui soli e quasi unici film nazionali, nella prima parte del mese saltano all'occhio due prodotti: *L'INCONTRO DEL BRENNERO* (in *Cinegiornale 150*, 07/06/1941, S1di6, 1'55") e *ANNUALE DI GUERRA* (in *Cinegiornale 152*, 13/06/1941, S1di5, 2'). Il primo ci mostra il terzo e ultimo incontro nel Brennero tra il Duce e il Führer, in cui i due dittatori discussero circa i fronti comuni in Africa Settentrionale e nei Balcani. Il film si apre con l'arrivo dei due uomini alla stazione del Brennero e con la loro entrata all'interno di un vagone, dove avvenne la riunione. Il servizio non ci dà nessuna informazione né sull'argomento dell'incontro né sui suoi esiti, ma si può notare il cambiamento di atteggiamento di Benito Mussolini al

termine dello stesso, decisamente più serio rispetto a quello mostrato a inizio servizio. Anche nel secondo film, *ANNUALE DI GUERRA*, si danno allo spettatore solo gli applausi e le ovazioni sia della Camera dei Fasci e delle Corporazioni sia del popolo presente al Vittoriano nei confronti di Benito Mussolini, costringendolo ad accontentarsi del breve riassunto del discorso del Duce fatto dal commentatore. Due servizi, dunque, nei quali il protagonista assoluto è sempre e solo il dittatore, e dove le parole fungono da puro riempitivo.

Il mese di giugno ci presenta interessanti film destinati al fronte interno. Iniziamo con *TACETE* (in *Cinegiornale 156*, 26-27/06/1941, S1di7, 30”), una serie di quattro brevi servizi pubblicati in testa a ogni cinegiornale dal 26 giugno al 7 luglio 1941, in cui si avvisava direttamente lo spettatore di tenere segrete le destinazioni, le partenze e gli arrivi di parenti e amici impegnati nella guerra. Il rischio, riporta una scritta maiuscola bianca su sfondo nero accompagnata da una colonna sonora allarmante, è che “tali dati potrebbero riuscire sommamente utili al nemico per conoscere movimenti di nostri reparti e dedurne gli obiettivi. TACETE! IL NEMICO VI ASCOLTA.”¹¹⁰ Lo spettatore, quindi il cittadino italiano non impegnato militarmente sul fronte esterno, viene così chiamato a operare sul fronte interno. Questa volontà di coinvolgere sempre di più tutte le fasce d’età e tutti gli strati sociali della popolazione la troviamo anche in *ADOPERATE LA BICICLETTA* (in *Cinegiornale 156*, 26-27/06/1941, S5di7, 55”), dove si vuole accompagnare l’esigenza di ridurre al minimo il fabbisogno delle risorse interne alla salute degli italiani. La fattura del servizio è molto semplice e si compone di sedici piani che ci mostrano giovani, adulti, uomini e donne mentre vanno in bicicletta, accompagnati da una musica leggera e spensierata. Il commento è chiaro: “Con l’adottare la bicicletta e col diffonderne l’uso si contribuisce potentemente alla battaglia autarchica, e si pratica uno sport che, adatto ad ogni età e ad ogni condizione, diventa prima o poi una sana e salutare abitudine.”¹¹¹ Infine, durante il conflitto bellico, un’altra tipologia di soggetto viene celebrato dalle istituzioni fasciste: il soldato invalido di guerra. Infatti, nel corso delle varie serie di cinegiornali si nota come all’interno delle cine-attualità non siano mai mancati dei servizi dedicati a manifestazioni volte a celerare i valorosi cittadini italiani: dai contadini che più si sono distinti nella raccolta del grano alle mamme “prolifiche” d’Italia. La funzione principale di ciò era naturalmente quella di incentivare la popolazione a contribuire quanto più attivamente possibile alla politica promossa dal regime in un dato momento storico. E quindi dal giugno 1940 diviene di primaria importanza celebrare i caduti e, allo stesso modo, i militari rimasti

¹¹⁰ *Cinegiornale 156*, serie C.

¹¹¹ *Ibidem*.

invalidi. Un calzante esempio di quest'ultimo caso lo troviamo in *EROI* (in *Cinegiornale 156*, 26-27/06/1941, S2di7, 35"), servizio che riteniamo altamente efficace. Nonostante la breve durata il servizio è composto da ben diciotto inquadrature, nelle quali vediamo il Principe di Piemonte Umberto II di Savoia arrivare alla scuola industriale per i cechi del Regio Istituto Paolo Colosimo di Napoli, dove consegna la medaglia d'oro al valore militare al soldato "cieco di guerra" Vincenzo Capelli. Da notare sia il mezzo primo piano che ci mostra il soldato e il Principe ripresi di lato, mentre quest'ultimo gli appunta la medaglia e lo bacia, sia il piano americano in cui vediamo Capelli al centro posare insieme a suo padre e sua madre. Capelli viene quindi posto al centro del film, ne è il protagonista più di quanto non lo sia Umberto II, il quale viene inquadrato solamente due volte.

Passando ai film strettamente bellici del mese di giugno, questi si concentrano in particolare sul proseguo degli scontri in Africa Settentrionale, sulla definitiva capitolazione delle Grecia e sulla conquista dell'isola di Creta. Tra tutti, risalta l'ultimo film del mese *GUERRA AI SOVIET* (in *Cinegiornale 157*, 30/06/1941, S7di7, 2'10"), ovvero il primo servizio che viene mostrato agli italiani incentrato sull'Operazione Barbarossa, iniziata il 21 giugno. Nel servizio vediamo la prima Divisione motorizzata del Corpo di spedizione per il Fronte Russo passare in sfilata di fronte al Duce e alle più importanti cariche militare del paese pochi giorni prima della partenza per la Russia, che avvenne il 10 luglio successivo. Nei due minuti del film il cine-operatore pone l'attenzione sull'artiglieria militare, per poi concludere con il Duce festeggiato dalla folla che si dirige verso il campo di aviazione, da dove riparte in volo pilotando il suo personale aeroplano di guerra. Sebbene dunque il film si concentri sul primo contributo italiano all'Operazione Barbarossa, il protagonista è ancora una volta Benito Mussolini, che rimane il fulcro di ogni film in cui appare.

Chiudiamo il mese di giugno con un servizio dedicato al cinema, *IL RAPPORTO DELLA CINEMATOGRAFIA* (in *Cinegiornale 150*, 07/06/1941, S4di6, 1'), che conferma una volta di più la grande importanza data dal regime alla settima arte. Come abbiamo visto, all'interno della direzione D'Errico non è raro rintracciare servizi dedicati all' "arma più potente", e questo film dichiara ed esplicita ulteriormente come il cinema fosse per il regime fascista ben più di un'arte e di uno spettacolo, affermandosi come vera e proprio industria bellica. Le prime immagini ci mostrano delle vedute di Cinecittà dall'alto, definita dal commentatore come "l'operoso cantiere del nostro cinema",¹¹² per poi sportarsi all'interno di quella che sembra

¹¹² *Cinegiornale 150*, serie C.

essere una sala congressi. Qui il ministro della cultura popolare Alessandro Pavolini tiene un discorso così sintetizzato dalla voce fuori campo: “Il ministro Pavolini, dopo aver passato in rassegna i problemi artistici, tecnici e commerciali del film italiano, ha impegnato tutte le forze vive del cinema fascista sotto il trinomio: disciplina, fantasia, intelligenza.”¹¹³ È interessante notare come a queste ultime parole corrispondano altrettante inquadrature dedicate a tre diverse attrici: con la parola “disciplina” è ripresa con un mezzo primo piano Alida Valli. In pieno conflitto bellico, dedicare un servizio all’industria cinematografica durante “il rapporto nazionale della cinematografia per l’anno XIX”,¹¹⁴ dimostra senz’altro la centralità che il cinema continuava ad avere per il regime.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – GIUGNO 1941	
<u>Generale</u>	nove o dieci cinegiornali (148 o 149->157), di cui uno o due non visionabili (148, 154), comprendenti quarantasette servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
34	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
2	Giappone (Nippon News)
2	Germania (UFA)
1	Svezia (Svensk)
1	Stati Uniti (Metrotone)
8	Non segnalati (provenienti probabilmente da Italia [7] e Germania [1])
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
23	Militare
10	Manifestazione
4	Sport
3	Animali

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

2	Arte
2	Industria
1	Agricoltura
1	Didattica
1	Opere

3.2.17. Luglio 1941

Luglio 1941 può forse venir considerato come l'ultimo mese in cui D'Errico diresse in prima persona il Cinegiornale Luce. Come riportato da Silvio Celli, grazie alla rivista dell'epoca *Cinema* sappiamo con sicurezza che fino al 25 luglio 1941 il regista romano stava effettuando le riprese di *Il Leone di Damasco* (Corrado D'Errico & Enrico Guazzoni, 1942).¹¹⁵ Oltre quella data, la successiva notizia su D'Errico sarà proprio quella relativa alla sua scomparsa, avvenuta il successivo 3 settembre. All'interno dei cinegiornali di luglio e agosto non notiamo particolari differenze rispetto ai precedenti, mentre rimarchiamo una divergenza a settembre, quando vediamo alla direzione artistica due persone e non più una: Arnaldo Ricotti è infatti affiancato da Umberto Scotti.

Si deve segnalare come per il mese di luglio 1941 non è stato possibile consultare ben quattro dei nove cinegiornali pubblicati, rendendo dunque difficile fare un resoconto esaustivo di quanto proiettato sugli schermi italiani. Quello che appare chiaro è la prosecuzione di alcune linee guida presenti già da giugno. Iniziano infatti a prendere spazio i servizi incentrati sull'Operazione Barbarossa (per un totale di sei), veri protagonisti del mese, aumentano sempre di più i film provenienti dai paesi balcanici da poco conquistati (cinque), mentre prosegue la netta predominanza dei cinegiornali Luce, che si affermano sul 71% del totale.

Vale dunque la pena concentrarsi sui film dedicati alle prime azioni contro l'Unione Sovietica. Il primo prende il titolo *SLOVACCHIA* (in *Cinegiornale 158*, 04/07/1941, S5di5, 2'10"), ed è un servizio prodotto dall'UFA ritraente il giuramento delle truppe slovacche poco prima della partenza per il fronte orientale, davanti al Presidente della Repubblica Jozef Tiso. Salta all'occhio il contesto austero dell'evento: siamo in esterno notte, col Presidente illuminato da alcuni fari che comunica il giuramento poi ripetuto dai soldati, presenti di fronte a lui; il tutto

¹¹⁵ Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D'Errico. Tesi di Laurea in: Cinematografia documentaria*, cit., p. 296.

mentre una forte pioggia batte contro i presenti, andando così a drammatizzare ulteriormente la scena. Nella cine-attualità successiva ci spostiamo invece nella neutrale Svezia, in *DALLA SVEZIA* (in *Cinegiornale 159*, 07/07/1941, S4di6, 45''), dove assistiamo, questa volta in pieno giorno, a una manifestazione militare antibolscevica che sfila lungo le vie di Stoccolma. A chiudere la cine-attualità troviamo *GUERRA ANTIBLOSCEVICA* (in *Cinegiornale 159*, 07/07/1941, S6di6, 3'55''), l'unico servizio italiano sull'Operazione Barbarossa del mese. Come in *GUERRA AI SOVIET* di giugno, anche qui assistiamo al Duce passare in rassegna le truppe in partenza per il fronte russo. Questa volta la produzione è molto più sofisticata: all'inizio attraverso alcune inquadrature dall'alto vediamo l'intera divisione, poi il campo torna a piano terra con un carrello che segue Benito Mussolini mentre cammina di fronte la divisione. Risulta interessante, poi, la scena presente a circa 1'30'' dove assistiamo a un'alternanza tra i soldati sull'attenti, ripresi dall'alto verso il basso, e i generali e i gerarchi, ripresi invece dal basso verso l'altro, così da rendere ancora più evidente la superiorità dei secondi sui primi. Successivamente, la restante parte del servizio, è composta dalla sfilata delle truppe davanti al Duce e agli alti comandi dell'esercito. Dopo due numeri, nel giornale 162 ritroviamo altri due film incentrati sulla tematica russa, posizionati al termine dell'edizione. Il primo, *DALLA SPAGNA* (in *Cinegiornale 162*, 17/07/1941, S6di7, 30''), è un breve film prodotto dal LUCE in cui vediamo alcuni volontari per il fronte russo mentre si riuniscono fuori l'Università di Madrid per compilare le carte necessarie per la partenza. Nel servizio subito seguente, *FRONTE RUSSO* (in *Cinegiornale 162*, 17/07/1941, S7di7, 3'05''), ci vengono invece mostrati i primi scontri tra le truppe tedesche e quelle russe. Vediamo in particolare l'offensiva della fanteria e dei carri armati mentre avanzano nella campagna bielorusa. Non assistiamo all'azione del nemico, ma è possibile vedere alcuni prigionieri catturati e il passaggio delle truppe naziste all'interno di villaggi ridotti in macerie e ancora in fiamme. Chiudiamo questa parte con il penultimo servizio del mese, dal titolo *DALLA CROAZIA* (in *Cinegiornale 166*, 31/07/1941, S7di8, 45''). Anche qui ci troviamo di fronte a una sfilata, questa volta di aviatori di volontari, che dal centro di Zagabria si dirigono verso la stazione per partite in direzione del fronte russo, mentre i cittadini croati li salutano calorosamente ai piedi delle strade. Questi sei servizi ci dicono senz'altro l'importanza che il regime fascista volle dare alla campagna russa, già considerata come la battaglia decisiva per l'esito finale della guerra. In assenza ancora di film provenienti dal fronte, si volle dunque dare l'impressione di una Europa, "la vera Europa",¹¹⁶ unita contro il nemico bolscevico e impaziente di iniziarne il conflitto. È inoltre importante sottolineare come due di

¹¹⁶ *Cinegiornale 158*, serie C.

questi servizi provengano dalla Spagna e dalla Svezia, nazioni dichiaratesi neutrali e che mantennero questa posizione fino alla fine del conflitto.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – LUGLIO 1941	
<u>Generale</u>	Nove cinegiornali (158->166), di cui quattro non visionabili (160, 163, 164, 165), comprendenti trentuno servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
22	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
3	Germania (UFA)
1	Giappone (Nippon News)
1	Svezia (Svensk)
1	Ungheria (Meagyar Film)
3	Non segnalati (provenienti probabilmente tutti dall'Italia)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
19	Militare
6	Manifestazione
2	Agricoltura
2	Sport
1	Moda
1	Opere

3.2.18 Agosto 1941

Agosto 1941 rappresenta il penultimo mese della direzione D'Errico. Non si notano particolari cambiamenti rispetto alle settimane precedenti, e appare fin da subito chiaro come l'evento di maggior rilievo sia la campagna di Russia, iniziata oramai da due mesi. Inoltre, a metà di agosto troviamo un servizio eccezionale, *UN SOLDATO D'ITALIA* (in *Cinegiornale 170*, 18/18/1941,

S3di3, 7'30"'), interamente dedicato alla scomparsa di Bruno Mussolini, terzogenito del Duce. Parlando ora di numeri, rileviamo come la percentuale dei film LUCE si assesta ben oltre la metà (67%), mentre i servizi a tematica militare vedono una leggera diminuzione (58%) rispetto ai mesi precedenti. Come già detto in precedenza, questo calo si deve a una diminuzione dei film provenienti dal fronte, la cui causa può derivare dalla difficoltà di produzione e di reperimento di servizi incentrati sull'Operazione Barbarossa, visti gli scarsi collegamenti e la lunghissima linea del fronte orientale.

Iniziamo con *UN SOLDATO D'ITALIA* (in *Cinegiornale 170*, 18/18/1941, S3di3, 7'30"'), che può essere considerato addirittura come uno dei servizi più importanti dell'intera direzione D'Errico, dato il soggetto trattato. Sorprende innanzitutto come il film non venne pubblicato nel *Cinegiornale 170* dell'11 agosto, ovvero quello subito successivo alla morte di Bruno, ma venne inserito come film finale del numero 171. Risulta facile supporre come questo sia dovuto alla volontà del Duce di preparare un servizio quanto più accurato e approfondito possibile. Inoltre, a differenza del numero precedente composto da sette servizi, la cine-attualità 171 ne vede al suo interno solo tre, dove l'ultimo ha una durata di 7'30", vale a dire il 65% della lunghezza temporale del prodotto, di 11'30" totali. Ciò ci dice come il *Cinegiornale 171* possa considerarsi, in pratica, come dedicato interamente al figlio del Duce. Analizzando il film si nota subito la divisione in due parti: la prima ci mostra, di seguito e in ordine cronologico, le immagini di alcuni dei servizi LUCE dedicati al giovane, mentre nella seconda vediamo i funerali svoltisi a Pisa per poi assistere al tragitto della bara da Pisa a Predappio. Gli eventi che vediamo a inizio servizio sono ben dieci, e tra quelli più in risalto notiamo: la consegna del brevetto di pilota militare nel 1935, che lo classificarono come il pilota più giovane d'Italia; i voli durante le campagne dell'Africa Orientale (1936) e la guerra civile spagnola; e le immagini della preparazione della traversata Italia-Brasile. Nella parte successiva del film impressiona il silenzio (forse totalmente ricreato in post-produzione) con il quale il treno che trasporta la bara del pilota, diretto da Pisa a Predappio, passa le stazioni di Empoli, Firenze, Prato e Bologna, nelle quali sono vediamo file di civili e militari salutare con il braccio destro alzato il defunto. Poi il film si chiude con la salma che entra nella chiesa di Predappio, e una successiva dissolvenza incrociata ci mostra Bruno Mussolini in volo.

Continuando con il tema militare, nel mese di agosto 1941 viene data la possibilità allo spettatore di mettere a confronto due servizi bellici dai toni diametralmente opposti. A chiudere il *Cinegiornale 167* troviamo *AFRICA SETTENTRIONALE* (04/08/1941, S4di4, 2'15"), film diviso in due parti che ci mostra la quotidianità militare in un avamposto di Sollum, nell'Africa

Settentrionale. La prima sezione, totalmente ricostruita, viene composta con i toni della commedia, altamente inusuali per il contesto. Vediamo quindi i militari denominare scherzosamente le proprie tende “Villa Marchigiana” e “Villa Bolognese-Ferrarese”, praticare del giardinaggio, preparare il pasto e accogliere il postino, “personaggio sempre atteso”.¹¹⁷ In seguito la tranquilla giornata viene smorzata da alcuni ricognitori inglesi, i quali vengono prontamente attaccati dall’artiglieria italiana che riesce ad abbatterne uno e catturarne il pilota. Risulta chiaro come probabilmente anche la seconda parte del film sia stata ricostruita: verosimilmente, infatti, è stato unito del girato di alcune esercitazioni con altro materiale in cui si andava a riprendere un velivolo nemico abbattuto. Nel *Cinegiornale 169* ci trasferiamo invece in Russia, al seguito delle truppe tedesche con *FRONTE RUSSO* (11/08/1941, S2di6, 3’30”). Una musica solenne ci accompagna sin dai primi secondi, in cui vediamo il risveglio all’alba dei soldati e la successiva ripresa dell’avanzata. Dopo neanche un minuto ci troviamo nel pieno del conflitto sul fronte di Smolensk, al confine tra l’attuale Bielorussia e la Russia. Se fino all’entrata in guerra del giugno 1940 anche l’Unione Sovietica veniva rappresentata all’interno delle cine-attualità con toni ambigui, a volte positivi altri negativi, ora i bolscevichi vengono etichettati come spietati e privi di correttezza bellica: vediamo quindi “un fortino della Stalin mascherato come casolare. Tutte le fattorie dei dintorni non sono che abili mascherature di ridotte. [...] Battaglia tra villaggi finti [ovvero quello che secondo il commentatore sono presidiati dai soldati sovietici] e veri [quelli che vedono all’interno la fanteria tedesca]”.¹¹⁸ Il film ci mostra come le truppe bolsceviche non possono nulla contro quelle naziste, e assistiamo così a un’alternanza di inquadrature di scontri a fuoco, di villaggi in fiamme, e di avanzate tedesche. Il film si chiude poi senza lasciare alcuna incertezza nello spettatore: “Gli incendi segnano le tappe della ritirata bolscevica. La battaglia di annientamento delle armate rosse non ha soste, continua nella notte, riprenderà con maggiore accanimento all’alba.”¹¹⁹

Proseguiamo con un servizio proveniente dalla Spagna: come tutti i servizi girati nella nazione iberica anche questo è prodotto dal LUCE, che durante la guerra civile aveva aperto una base operativa nella capitale Madrid. In *DALLA SPAGNA* (in *Cinegiornale 168*, 07/08/1941, S4di6, 50”) assistiamo al rimpatrio del personale dei consolati italiani presenti nel Nord America, i quali sostano a Madrid prima dell’arrivo in Italia. Nel servizio si dà ampio spazio, sia nelle

¹¹⁷ *Cinegiornale 167*, serie C.

¹¹⁸ *Cinegiornale 169*, serie C.

¹¹⁹ *Ibidem*.

immagini che nel commento, all'accoglienza spagnola degli italiani, dai toni quasi festivi; mentre si esprimono gravi parole contro gli Stati Uniti. Innanzitutto viene precisato come il rimpatrio sia dovuto a un "arbitrario provvedimento del bellicista presidente Roosevelt",¹²⁰ poi viene precisato che tra i nostri compatrioti "si trovano anche molti italiani che hanno sofferto persecuzioni e vessazioni di ogni sorta da parte della polizia nordamericana."¹²¹ Da queste immagini è possibile dunque comprendere come nell'agosto del 1941 le relazioni tra Stati Uniti e l'Italia fascista fossero ormai compromesse, nonostante i primi entrarono ufficialmente in guerra quattro mesi dopo. Concludiamo agosto con *OPERE DEL REGIME* (in *Cinegiornale 172*, 22/08/1941, S4di6, 35"), il quale ci dimostra come nonostante il conflitto bellico in corso il Duce ci tenesse a continuare a mostrare le nuove opere del regime, così da provare ai cittadini l'efficienza della sua politica. Aspetto quest'ultimo fondamentale soprattutto nel 1941, quando il consenso popolare era divenuto ancora più importante visto il sempre più incerto e drammatico conflitto mondiale in corso. In questo caso, un breve servizio ci porta all'esterno e all'interno dell'idrovoro delle Pilastresi di Bondeno, nella provincia di Ferrara, progetto che rientrò all'interno della prima fase delle bonifiche integrali adoperate dal regime fascista. Viene posto l'accento sul fatto che l'opera è il più grande impianto idraulico d'Europa e che ci vollero tredici anni per la sua realizzazione. Nonostante il commentatore ci dica che l'idrovoro è stato appena ultimato, sappiamo però che la struttura entrò realmente in funzione solo nel 1949.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – AGOSTO 1941	
<u>Generale</u>	Otto cinegiornali (167->174), di cui due non visionabili (173, 174), comprendenti trentuno servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
21	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
4	Germania (UFA)
3	Ungheria (Meagyar Film)
1	Giappone (Nippon News)
1	Svizzera (Ciné Journal Suisse)

¹²⁰ *Cinegiornale 168*, serie C.

¹²¹ *Ibidem*.

1	Romania (O.N.C.)
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
18	Militare
6	Manifestazione
3	Opere
1	Agricoltura
1	Arte
1	Commemorativo
1	Sport

3.2.19. Settembre 1941

Come già anticipato, settembre 1941 segna la scomparsa di Corrado D'Errico, avvenuta nel terzo giorno del mese. Non sappiamo quando il regista romano rinunciò alla direzione delle cine-attualità, probabilmente tra la fine del mese di luglio e agosto, ma è necessario evidenziare come su più livelli, ovvero nella struttura compositiva, nella tipologia di servizi e nel tono, sia ad agosto che a settembre non è riscontrabile nessuna differenza rispetto ai cinegiornali dei mesi precedenti. Il 77% dei film sono di produzione italiana, mentre il 57% di essi sono incentrati su una tematica militare: numeri del tutto in regola con la linea portata avanti da D'Errico. La stessa frequenza di pubblicazione, di una nuova cine-attualità ogni tre o quattro giorni, rimase invariata. Come già riportato in precedenza, l'unica differenza la troviamo nella direzione artistica, ora composta da due componenti invece che uno. Da questo possiamo dedurre come il Cinegiornale Luce fosse una realtà estremamente organizzata e strutturata, dove l'assenza di Corrado D'Errico, probabilmente improvvisa, non inficiò particolarmente il prodotto finale, almeno agli occhi degli spettatori. Bisogna anche dire come i mesi di luglio, agosto e settembre 1941 non furono molto dinamici dal punto di vista degli eventi bellici, così che nel momento in cui si creò il vuoto della direzione, il reparto tecnico del cinegiornale riuscì probabilmente ad andare avanti con la produzione senza particolari difficoltà.

Andiamo dunque a vedere come si compongono i cinegiornali del mese di settembre, il primo senza la direzione del regista romano. Partendo dai servizi provenienti dall'estero, notiamo

come questi sono solamente sei e incentrati esclusivamente su tematiche militari. In particolare, vanno segnalati i quattro film prodotti dalla tedesca UFA, tutti raffiguranti un diverso momento dell'Operazione Barbarossa, dalla Bielorussia alla Carelia. Inoltre, restando sempre sul tema bellico, vediamo come il 18 settembre venne proiettato per la prima volta un film LUCE proveniente dal fronte russo, dal titolo *TRUPPE ITALIANE IN RUSSIA* (in *Cinegiornale 180*, 26/09/1941, S7di7, 3'35"'), dove osserviamo l'esercito fascista avanzare verso Dnipro, considerata tra le più importanti città ucraine.

Proseguendo, essendo settembre il mese della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il LUCE dedicò al festival due servizi inseriti all'inizio dei *Cinegiornali 177 e 180*. Come avvenne anche per l'edizione precedente, nella Serenissima abbondano le bandiere della Germania nazista e del Regno d'Italia. Questa militarizzazione del festival viene accentuata anche da alcune proiezioni organizzate appositamente per le forze armate, di cui possiamo vedere un esempio nel primo servizio. Altro film da segnalare è *TRIGESIMO DI BRUNO* (in *Cinegiornale 178*, 11/09/1941, S2di6, 45"'), dove vengono mostrate le commemorazioni in onore di Bruno Mussolini a Forlì, a trenta giorni dalla sua scomparsa. Chiudiamo con *IL TRIPARTITO* (in *Cinegiornale 183*, 29/09/1941, S1di4, 1'25"'), servizio che attraverso delle immagini di repertorio celebra l'anniversario della firma del Patto tripartito, evento avvenuto il 27 settembre del 1940.

COMPOSIZIONE CINEGIORNALI – SETTEMBRE 1941	
<u>Generale</u>	Otto cinegiornali (175->183), di cui tre non visionabili (176, 179, 181), comprendenti trentacinque servizi.
<u>Numero servizi</u>	<u>Provenienza</u>
27	Italia (Istituto Nazionale LUCE)
3	Germania (UFA)
1	Giappone (Nippon News)
4	Non segnalati (provenienti probabilmente da Italia [2], Germania [1], Giappone [1])
<u>Numero servizi</u>	<u>Tema</u>
20	Militare

4	Manifestazione
3	Opere
3	Sport
2	Agricoltura
2	Cinema
1	Didattica

CONCLUSIONE

Al termine del presente studio è possibile fare una serie di considerazioni. Innanzitutto l'analisi dei cinegiornali ci dà la possibilità di confermare come il ruolo svolto da Corrado D'Errico durante la direzione delle cine-attualità di guerra implicasse un complesso di competenze giornalistiche e cinematografiche, le quali dovevano essere affiancate da un'assoluta fede fascista e da una solida fiducia da parte dei diretti superiori, quali il presidente dell'Istituto Nazionale LUCE e il Ministro della Stampa e della propaganda, divenuto nel 1937 Ministro della cultura popolare. Tutte caratteristiche pienamente in possesso di D'Errico, che grazie alla sua formazione giornalistica e cinematografica, congiunta all'amicizia con il Ministro della Stampa e della propaganda Galeazzo Ciano, poté ricoprire un ruolo tanto delicato quanto carico di responsabilità. Dirigere il cinegiornale Luce voleva infatti dire essere a capo di quella che può essere forse considerata come la più complessa e importante redazione italiana dell'epoca. Il giornalista-cineasta romano dovette così fungere da collegamento tra il Ministero e l'Istituto, cercando di convogliare le direttive politiche impartite dai suoi superiori con le possibilità di una macchina produttiva sì tra le più grandi d'Italia ma non priva di difficoltà.

Quando D'Errico assunse il controllo del cinegiornale, l'organizzazione e l'efficienza della redazione era ormai progettata al meglio grazie al lavoro che lo stesso giornalista vi svolse dal 1934 come consulente tecnico e artistico del LUCE. Servizi composti da molteplici, brevi inquadrature e piani complessi, da un montaggio rapido con frequente utilizzo di dissolvenze e sovrainpressioni, e da un commento e da musiche che insieme definiscono il tono del contenuto, sono queste le caratteristiche del cinegiornale guidato da D'Errico. Caratteristiche in cui sembra permanere la lezione futurista messa in pratica, esplicitamente, in *Stramilano* (1929) ma che si può cogliere nell'intera filmografia documentaria e d'attualità del cineasta romano.

Poi, nel nuovo cinegiornale a queste proprietà si aggiunge una netta presa di distanza dai paesi nemici (su tutti Regno Unito, Francia e Russia) e un'iniziale posizione ambigua nei confronti degli Stati Uniti, non ancora schieratesi nettamente all'interno del conflitto mondiale. D'altronde non poteva essere altrimenti, visto che la nuova serie venne inaugurata proprio per dar voce alla guerra che di lì a qualche settimana avrebbe iniziato il Regno d'Italia. Un'efficienza, dunque, che non conobbe interruzioni o rallentamenti neanche nei momenti di

transizione o nei periodi più critici. La pubblicazione delle cine-attualità rimase infatti costante sia nel momento di passaggio dalla serie B alla serie C, sia dopo la dichiarazione di guerra da parte dell'Italia fascista alla Francia e alla Gran Bretagna, dove si assistette al crollo numerico dei servizi provenienti dall'estero, e sia subito dopo la morte dello stesso D'Errico. Non sappiamo con precisione se la malattia e la conseguente scomparsa del direttore sia stata improvvisa o se abbia interessato diversi mesi o settimane, ma dai pochi documenti a disposizione appare chiaro come il cancro in breve tempo non permise più a D'Errico di recarsi a lavoro. È possibile supporre ciò in quanto sappiamo che fino al 25 luglio 1941, ovvero a quaranta giorni esatti dalla scomparsa, il giornalista-cineasta stava lavorando contemporaneamente sul set di *Il Leone di Damasco* (Corrado D'Errico & Enrico Guazzoni, 1942) e al cinegiornale. Ed è dunque possibile immaginare che la redazione del LUCE dovette quindi adeguarsi rapidamente alla sua assenza, e che questo fu fattibile grazie all'organizzazione e all'efficienza della stessa.

Per concludere ringrazio le istituzioni che hanno reso possibile la realizzazione dello studio. Innanzitutto l'Istituto Luce Cinecittà S.p.A., attraverso il cui archivio online ho potuto analizzare i numerosi cinegiornali; attività che altrimenti non sarebbe stata possibile. Va poi un sentito ringraziamento alla Biblioteca delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e alla Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna per la loro professionalità e gentilezza, dove ho potuto consultare quasi la totalità del materiale bibliografico utilizzato. Quindi al Centro Sperimentale di Cinematografia per la realizzazione della Biblioteca digitale Luigi Chiarini, tramite la quale ho proceduto con lo studio di molte riviste del periodo. Proseguo con il ringraziare l'Archivio di Stato di Forlì-Cesena – sede di Forlì, tappa fondamentale per avermi permesso di avvicinarmi per la prima volta allo studio consultando l'Archivio privato Paulucci di Calboli - fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone. Infine, ringrazio anche l'Archivio Centrale dello Stato e la Biblioteca Universitaria Alessandrina per la fornitura di diversi articoli e documenti.

BIBLIOGRAFIA

Anonimo, “La Rivista <<Luce>> n. 5”, *Lo Schermo*, n. 2, settembre 1935, p. 18.

Anonimo, “Ricordo di Corrado d’Errico”, *Bianco & Nero*, n. 10, ottobre 1941, p. 25.

Archivio di Stato di Forli-Cesena, Archivio privato Paulucci di Calboli, fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone - Corrispondenza, busta 76 lettera “D”, fascicolo “Istituto Nazionale LUCE”.

Archivio di Stato di Forli-Cesena, Archivio privato Paulucci di Calboli, fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone - Carte relative agli incarichi, buste 247, 248, 250, 252, 253, 255, fascicolo “LUCE”.

Argentieri Mino, *L’occhio del regime*, Roma, Bulzoni Editore, 2003.

Bernagozzi Giampaolo, *Il mito dell’immagine*, Bologna, Clueb, 1983.

Bruno Giovanni, D’Autilia Gabriele, “L’Istituto Luce: l’Archivio storico audiovisivo”, *Storia e archivi audiovisivi*, Roma, Il Centro di Ricerca, 1999, pp. 69-89 (numero monografico della rivista “Archivi e cultura. Rassegna dell’Associazione nazionale archivistica italiana”).

C., “Corrado D’Errico”, *Cinema*, n. 126, 25 settembre 1941, p. 199.

Calanca Daniela, *Bianco e nero. L’istituto Nazionale Luce e l’immaginario del fascismo (1924-1940)*, Bologna, Bononia University Press, 2016.

Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934/1939*, vol. V, Venezia, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 64, 67, 70, 123, 144, 205, 212 n., 369 n., 377, 391, 425, 464.

Canosa Michele (a cura di), 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Genova, Le Mani – Microart’s Edizioni, 2006.

Celli Silvio, *Il cinema di Corrado D’Errico*, Tesi di laurea in Cinematografia documentaria, relatore Leonardo Quaresima, Università di Bologna, a.a. 1994-1995.

Celli Silvio, “Corrado D’Errico. Giornalista, drammaturgo e novelliere con la macchina da presa”, *La magnifica ossessione*, 16-17, gennaio-giugno 1996, pp. 68-71.

Celli Silvio, “‘La gazza ladra’, film futurista di Corrado D’Errico”, *Cinegrafie*, n. 9, 1996, pp. 129-136.

Celli Silvio, “Nuove prospettive di ricerca”, *Bianco & Nero*, n. 547, inverno 2003, pp. 1-20.

Celli Silvio, “I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse”, in Gori Gianfranco Miro, De Maria Carlo (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, Roma, BraDypUS Editore, 2017, pp. 19-34.

Cerchio Fernando, “Evoluzione del film giornale”, *Cinema*, n. 90, 25 marzo 1940, pp. 185-187.

Cerchio Fernando, “Servizio di guerra”, *Cinema*, n. 97, 10 luglio 1940, pp. 12-13.

Cocchi Franco, “C’erano una volta i cinegiornali italiani”, in *Cinema Nuovo*, XLI, 338-339, luglio-ottobre 1992, pp. 24-32.

Croce Giuseppe, “In A.O. col Reparto fotocinematografico dell’Istituto Nazionale Luce”, *Lo Schermo*, Roma, n. 7, luglio 1936, pp. 13-15.

D’Errico Corrado, “Luce in A.O.”, *Lo Schermo*, Roma, n. 4, aprile 1936, pp. 11-13.

D’Errico Corrado, “Stile ‘Luce’”, *Lo Schermo*, Roma, n. 7, luglio 1936, pp. 17-19.

Ferretti Lando, “Il nuovo ‘Luce’”, *Lo Schermo*, Roma, n. 4, aprile 1940, p. editoriale.

Laura Ernesto G., *Le stagioni dell’aquila. Storia dell’Istituto Luce*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2000.

Laura Ernesto G. con la collaborazione di Alfredo Baldi (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940/1944*, vol. VI, Venezia, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 60, 121, 217, 226, 392-399.

May Renato, “Montaggio dei film-giornali e delle attualità”, *Bianco & Nero*, n. 6, giugno 1939, pp. 61-84.

Passarelli Luigi, *La guerra italiana nei documentari dell’Istituto Luce 1940 – 1943*, Roma, Prospettiva Editrice, 2006.

Pizzo Marco, D’Autilia Gabriele (a cura di), *Fonti d’archivio per la storia del Luce 1925 – 1945*, Roma, Istituto Luce S.p.A., 2004, pp. 55, 107, 160, 217, 319, 464-466, 500.

Quaresima Lorenzo (a cura di) *Storia del cinema italiano 1924/1933*, vol. IV, Venezia, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, 2015, pp. 193-204, 251 n., 268.

Rinaldi Simona, “I cinegiornali Luce nel periodo della “non belligeranza””, in Argenterio Mino (a cura di) *Schermi di guerra. Cinema italiano (1939-1945)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 19-133.

R.D.L., 5 novembre 1925, n. 1985 - “Creazione dell’Istituto Nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia, denominato L’Unione Cinematografica Educativa – L.U.C.E.”.

R.D.L., 3 aprile 1926, n. 1000 - “Provvedimenti per la propaganda a mezzo della cinematografia”.

Spainì Alberto, “L’organizzazione dell’Istituto Nazionale “Luce””, *Lo Schermo*, Roma, n. 7, luglio 1936, pp. 22-25.

U.d.f., “I documentari bellici dell’Istituto Nazionale Luce”, *Cinema*, Roma, n. 113, 10 marzo 1941, pp. 150-151.

SITOGRAFIA

<http://www.archiviola stampa.it>

<http://www.archivioluce.com>

Anonimo, “Bombardamento 14 agosto 1940”, URL <https://www.museotorino.it/view/s/060fb4af0d8049238b838a23e134f035>, (consultato il 20/10/2021).

Colombo Mauro, “I bombardamenti aerei su Milano durante la II guerra mondiale”, URL http://www.comune.cinisello-balsamo.mi.it/pietre/IMG/pdf/I_bombardamenti_aerei_su_Milano_durante.pdf, (consultato il 20/10/2021).

La presa di Roma (Filoteo Alberini, 1905), URL <https://www.ilcinemamuto.it/>, (Portale Cinema Muto Italiano, CSC – Cineteca Nazionale, consultato il 20/10/2021).