



La **SCALA PARLANTE**

COLLEZIONISMO DI RADIO D'EPOCA

e quant'altro attiene alla storia delle telecomunicazioni



ORGANO UFFICIALE anno XXXIV - supplemento on line al n°5 - Ottobre 2023

COMUNICAZIONE ED EVENTI ASSOCIAZIONE



Associazione Italiana Radio d'Epoca

Sede legale: Museo dei Mezzi di Comunicazione - Arezzo

Presidente Onorario: Carlo Pria

Consiglio Direttivo

Presidente: A. Ferrero 3388735877
airepiemonte@hotmail.com
Segretario: Fabio Zeppieri 349.3167633
zeppieri.fabio@libero.it
Tesoriere: G.F. Chiaradia: 3357635987
airenordest@libero.it
Consigliere: U. Alunni 3480171413
umbertoalunni@gmail.com
Consigliere: L. Collico 3493830770
l_collico@virgilio.it

Comitato Scientifico

Bramanti, Pria, Cecchi, Piana, Raponi.

MUMEC (Museo dei Mezzi di Comunicazione Arezzo).

Sito: www.faustocasi.it

Gruppi Locali e Coordinatori

Milano: C. Pria 02.38302111
carlo@aireradio.org
Firenze: C. Bonechi 339.6131904
elena7211@tin.it
Calenzano: F. Giovannoni 347.5710860
giovannoni.fabio@gmail.com
Bologna: R. Piana 338.8645616
renzopiana.bo@gmail.com
Torino: A. Ferrero 338.8735877
airepiemonte@hotmail.com
Genova: R. Colla 349.8430416
roberto.aire@gmail.com
Ravenna: F. Giuliani 0544.82185
Brescia: R. Tancredi 347.4085743
robbytnc@hotmail.it
Lazio: F. Zeppieri 349.3167633
zeppieri.fabio@libero.it
Arezzo: S. Menci 338.5901410
menci.sil@gmail.com
Veneto: G.F. Chiaradia 335.7635987
airenordest@libero.it
Ven. Giulia: G. Maugeri 338.5776770
gianni.maugeri@tin.it
Sostegno Radio (MI): L. Collico 349.3830770
l_collico@virgilio.it

Servizio schemi:

Carlo Pria - Via Calvi 2 - 20021 Baranzate (MI)
carlo@aireradio.org

Gestione soci, mancati recapiti, numeri arretrati e segnalazioni:

G.F. Chiaradia e-mail: airenordest@libero.it
(Arretrati: invio gratuito ai soci per posta elettronica solo in formato PDF)

Iscrizioni/Rinnovi: Italia € 45.00; Estero € 48.00

- **con Paypal:** dalla pagina "Associatevi"
del sito www.aireradio.org

- **con Bonifico bancario:**

Banco Posta IBAN: IT29 W0760114100000010968527 ;
BIC SWIFT: BPPITRRXXX

- **con versamento su Conto Postale n. 10968527**

intestato a: A.I.R.E. Associazione Italiana Radio d'Epoca
- **con versamento su Conto Postale n. 10968527**
intestato a: A.I.R.E. Associazione Italiana Radio d'Epoca
(indicare chiaramente nome, cognome, indirizzo, num. tel. s/o e-mail)

COMUNICAZIONE ED EVENTI GRUPPO PIEMONTE-Valle d'AOSTA

Dal mese di gennaio siamo stati autorizzati a riprendere i nostri incontri mensili presso la R.A.I. di Torino con prima data IL 28 gennaio 2023 orario 10 - 12.00. Per tutti i mesi a venire ogni terzo sabato del mese vale lo stesso orario. Altre indicazioni vi verranno comunicate in seguito. È necessario per problemi burocratici segnalarci la vostra presenza via mail entro inizio settimana per preparare la lettera di prenotazione nominativa. L'autorizzazione verrà emessa su elenco trasmesso alla R.A.I. dal capo gruppo. Grazie per la vostra collaborazione. A. Ferrero

ATTENZIONE - dal mese di febbraio per accedere al sito internet del gruppo PIEMONTE - valle d'AOSTA si dovrà digitare:

www.piemonte.aireradio.org



SOMMARIO



"L' OCCHIO MAGICO"

Attività del gruppo "Piemonte/Valle d'Aosta" - Informazioni su:
Scienza - Tecnologia - Industria - Cinema - Attualità.



- LA LAMPADA AL NEON -
Articolo tratto dalla rivista "La scienza per tutti"
Ed. Sonzogno - Milano - 1935



Radio soprammobile a valvole
SIEMENS . mod. 31W e 31Wa
Germania 1930 - 1932



BREVE STORIA DELL'ISTITUTO" L.U.C.E. "
L'Unione Cinematografica Educativa
Di Giovanni Orso Giacone



Nuova rubrica OFFRO-CERCO -SCAMBIO



Associazione Italiana Radio d'Epoca
Sede legale: Arezzo
Redazione bollettino on line: Mauro Riello
Collaboratori: G. Orso Giacone C. Girivetto - A. Erbea. -
A. Genova

- LA LAMPADA AL NEON -

Articolo tratto dalla rivista "La scienza per tutti"
Ed. Sonzogno - Milano - 1935

Fra tutte le lampade a scarica di gas, la lampada al neon è quella che presenta il massimo interesse per le sue numerose applicazioni tecniche tanto come relais luminoso quanto per la generazione di oscillazioni di rilassamento, sostanzialmente la lampada al neon consiste di due elettrodi in un-bulbo di vetro nel quale è contenuto del gas neon ad una determinata pressione.

La forma degli elettrodi è la più svariata e dipende dall'impiego che si deve fare della lampada. Se si applica agli elettrodi un potenziale continuo oppure alternativo si ha un passaggio di corrente attraverso il gas, il quale ad una certa tensione diviene luminescente. L'anto il gas neon come gli altri gas rari (l'elio, l'argo, ecc.) hanno la proprietà di permettere che si produca una scarica elettrica accompagnata dal fenomeno di luminescenza di intensità superiore a quella che si avrebbe negli altri gas.

La luce ha, il caratteristico color arancione. Il neon presenta però anche sugli altri gas il vantaggio di lasciar passare la corrente a una tensione più bassa. Per avvicinare la luminescenza alla luce bianca si mescola di solito al neon una parte di elio la cui quantità non deve essere tale da rendere necessaria l'applicazione di una tensione più elevata.

È di grande importanza per il funzionamento di questa lampada la pressione del gas nel bulbo. Essa non deve essere troppo elevata perché altrimenti il percorso degli elettroni incontrerebbe una resistenza e non si avrebbe il fenomeno della luminescenza. fenomeno che avviene nella lampada al neon si può spiegare nel modo seguente.

Nell'atmosfera di gas che esiste nell'interno dell'ampolla si hanno degli elettroni liberi: quando questi sono sollecitati da un campo elettrico prendono la via dell'anodo con una velocità che dipende dalla tensione elettrica fra gli elettrodi.



Questi elettroni cozzano nel loro percorso con altri atomi e producono una scissione liberando altri elettroni, i quali, seguono poi la stessa via.

Si forma così un flusso elettronico nell'interno dell'ampolla ma non è questo che produce la luminescenza.

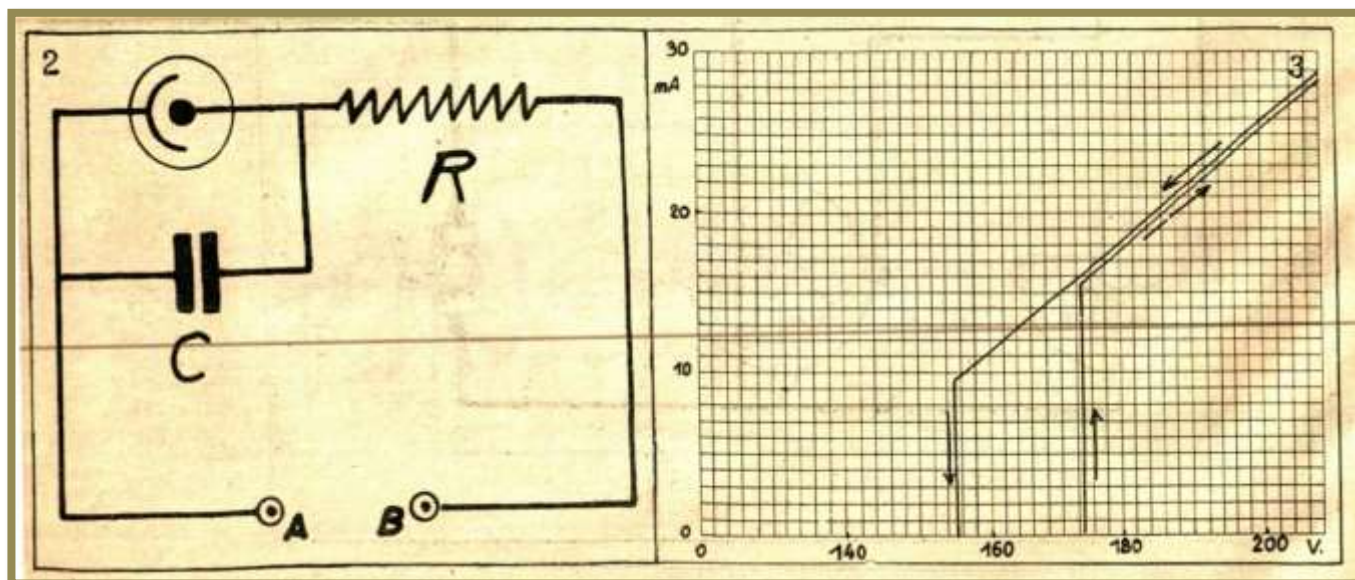
Il passaggio degli elettroni da una orbita all'altra in seguito alla scissione è sempre accompagnato secondo Bohr da una riga spettrale, che è diversa per ogni elemento.

Gli atomi che hanno perduto qualche elettrone in seguito al passaggio degli elettroni liberi ricostituiscono l'atomo neutro non appena incontrano un elettrone libero.

La tensione acceleratrice che richiedono le lampade al neon variano tra 150 e 250. volta. La corrente massima che si può passare attraverso l'atmosfera di neon è di 20-25 mA.

Figura 2

Figura 3



È interessante osservare la curva caratteristica di una lampada al neon (vedi fig. 3). La freccia indica il senso della variazione di corrente. Si vede da questa che a tensioni inferiori a 175 volta non si ha alcun passaggio di corrente; questo avviene bruscamente quando la tensione raggiunge questo limite; da questa tensione in sull'aumento di corrente è proporzionale alla tensione.

L'altra curva rappresenta la variazione di corrente quando si diminuisce il potenziale. Si osserverà che anche scendendo sotto la tensione critica di eccitazione continua il passaggio di corrente per scomparire poi bruscamente a 155 volta.

Si ha una differenza di circa 20 volta fra la tensione critica di innesco e quella di disinnesco. Questo fenomeno interessa particolarmente il tecnico perché può essere sfruttato per la produzione di oscillazioni.

La lampada al neon ha assunto le forme più varie a seconda dello scopo per il quale è destinata. Per gli scopi di illuminazione il bulbo ha la forma di un tubo alle cui estremità sono fissati gli elettrodi. La tensione alternata da applicare dipende dalle dimensioni ma è sempre molto elevata (qualche migliaio di volta).

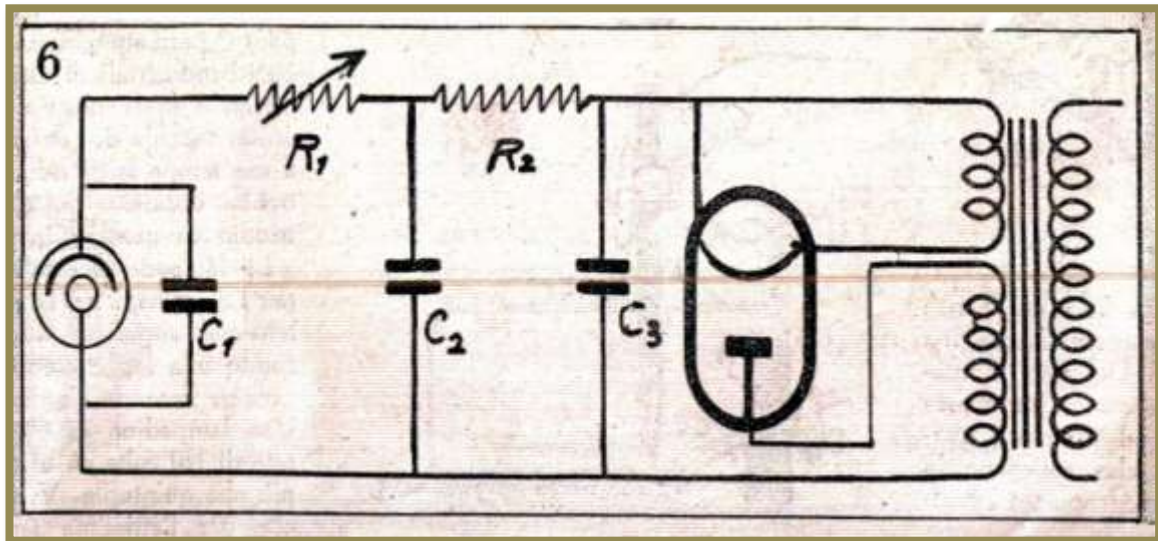
Un'altra applicazione della lampada si fa in televisione, quando per la ricezione si impiega il sistema di scansione a disco di Nipkow. Tale sistema va però perdendo terreno e quando la televisione sarà entrata generalmente nel campo pratico non si avrà che il sistema di ricezione col tubo a raggi catodici.

L'applicazione forse più interessante della lampada al neon è quella per la produzione delle oscillazioni di rilassamento. Supponiamo di avere un circuito in cui la lampada al neon è collegata in parallelo ad un condensatore e in serie con una resistenza (fig. 2). Se applichiamo tra i capi A e B una forza elettromotrice fornita ad esempio da una batteria, questa caricherà 'prima di tutto al condensatore C; la tensione ai capi del condensatore aumenterà fino a raggiungere il valore critico al quale avviene l'accensione della lampada. In questo momento avremo un passaggio di corrente attraverso il gas; il condensatore si scaricherà attraverso la lampada.

LAMPADA AL NEON



Figura 6



Ma se la tensione applicata tra A e B è leggermente sotto il limite dell'innesco, dopo la scarica del condensatore ci si troverà sotto il limite di eccitazione e il condensatore si ricaricherà riproducendo il fenomeno periodicamente. Il periodo di quest'oscillazione dipende dalla capacità del condensatore e dal valore della resistenza come pure dalla caratteristica della lampada.

Essa può essere determinata previamente e si può ottenere l'oscillazione che va dalle più basse frequenze della gamma acustica fino alle più elevate.

La fig. 6 riproduce uno schema completo di oscillatore alimentato in alternata a mezzo del quale si possono ottenere, mediante variazione del valore della resistenza, diverse frequenze di oscillazione.

Il funzionamento è ottenuto con una comune lampada al neon. Osserviamo che tali oscillazioni non presentano una variazione sinusoidale ma a denti di sega e di ciò conviene tener conto nell'applicazione dell'oscillatore.

In pratica un oscillatore di questo tipo può essere applicato per la modulazione delle oscillazioni di alta frequenza prodotte da un generatore di segnali tutte le volte che non si abbia un interesse di usare delle oscillazioni di forma sinusoidale.

L'oscillatore di rilassamento trova però il suo impiego principale nell'oscillografo a razzi catodici per il quale è necessario che le variazioni dello spostamento orizzontale del raggio catodico presentino la forma a denti di sega.

Per poter usufruire delle oscillazioni prodotte dalla lampada al neon comune conviene sottoporre ad un'amplificazione oppure impiegare una lampada al neon con griglia di controllo, nota sotto il nome di «thyatron». Tale oscillatore è chiamato comunemente rivelatore per l'asse dei tempi.



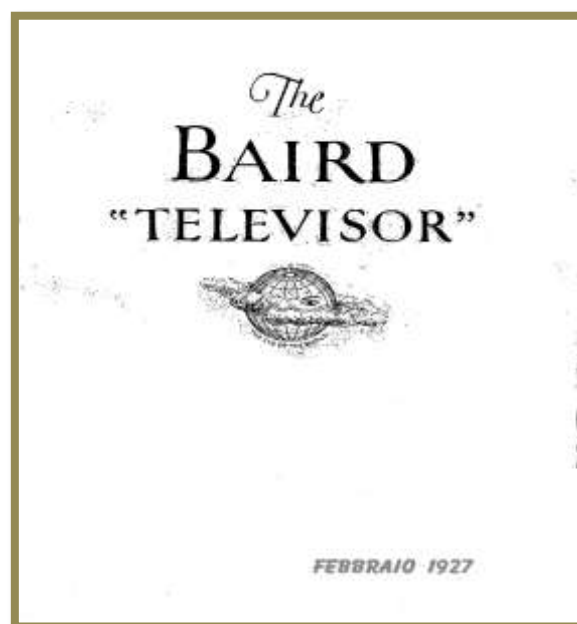
Lampada al Neon

Uno degli impieghi della valvola al neon è
nel televisore di BAIRD

Questo televisore , venne prodotto e
commercializzato anche in scatola di montaggio in
Inghilterra nel 1927.



The BAIRD "Televisor" HOME RECEPTION SET



Riproduzione del catalogo del 1927
Catalogo del 1927

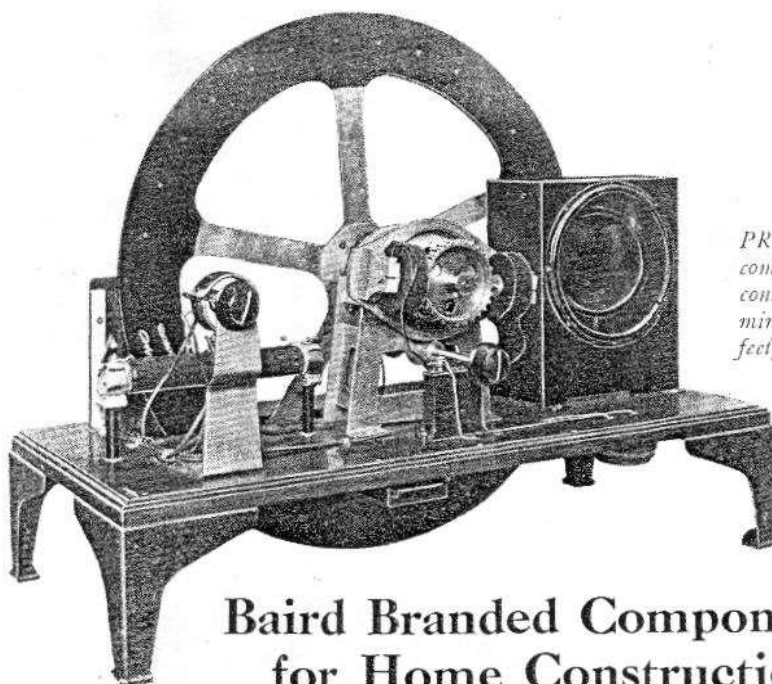
Price List
of
BAIRD
B R A N D E D
COMPONENTS

133 LONG ACRE, LONDON, W.C.2

Telephone: TEMPLE BAR 5401

Telegraphic Address: "TELEVISOR, RAND, LONDON."

The BAIRD 'TELEVISOR'



PRICE of Kit comprising components essential to home construction (excluding terminal board, base board and feet) .. £16 15s. 0d.

Baird Branded Components for Home Construction

BAIRD SERVICE for the owners of BAIRD " TELEVISORS "

OWNERS of Baird Television Sets will be supported by an efficient service including a staff of trained service men. Should any owner get into difficulties, a telephone call or a postcard to his dealer will bring him technical advice. In return for the support we know we are getting from the public, we are prepared to give every possible assistance in installing, running and maintaining their "Televisors."

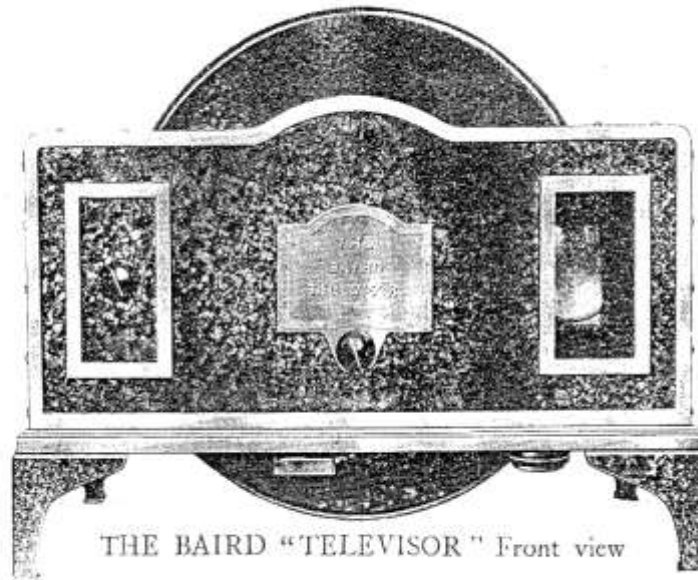
IN addition to the "Televisor" Home Reception Set we can supply complete range of Baird branded parts for the home constructor. We can also provide any single part of the apparatus thus enabling the experimenter to build his own experimental apparatus.

We feel that all those who are keenly interested in television should know and definitely realise that Baird branded products are the only genuine television components. The successful reception of the Baird transmission is dependent upon the use of Baird instruments only. Perfect reception is then guaranteed.

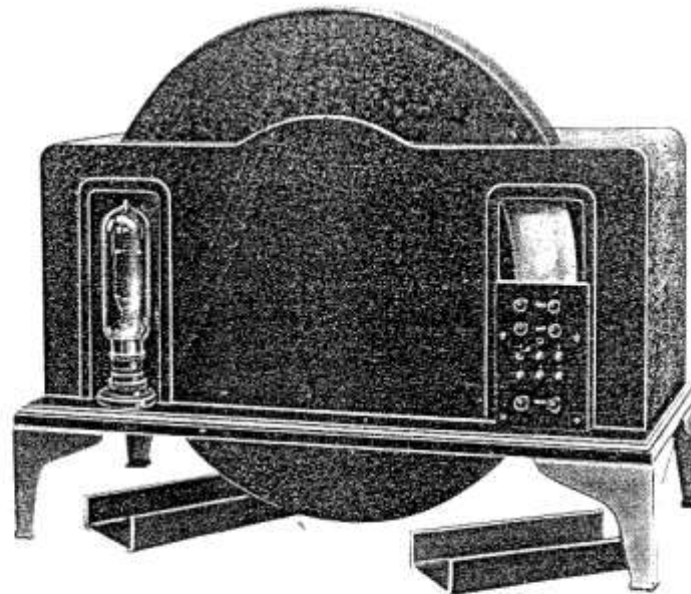
What the great Marconi has done for wireless Baird has done for television. We, as producers of his apparatus, wish to ask our public to join us in furthering the cause of television by co-operating with us to ensure longer hours and better programmes to which end all television enthusiasts must work.

BAIRD BRANDED COMPONENTS
for perfect reception

The BAIRD 'TELEVISOR'



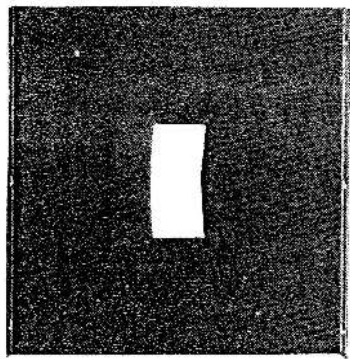
THE BAIRD "TELEVISOR" Front view



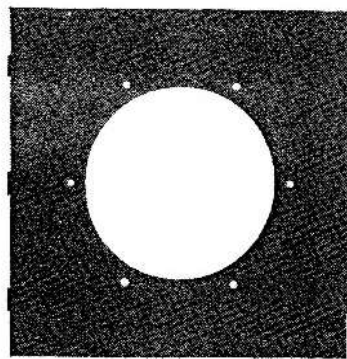
THE BAIRD "TELEVISOR" Back view

PRICE COMPLETE, Finished in Brown Metal Casing, Artistically Lined, £26 5s. 0d.

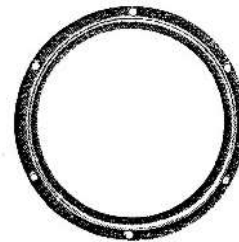
BAIRD BRANDED COMPONENTS



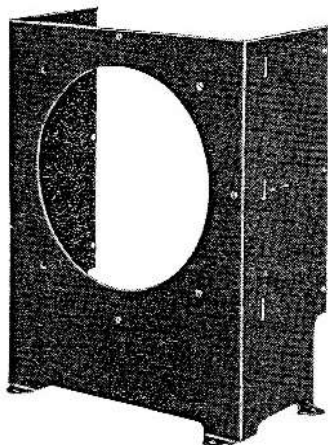
Lens Box Assembly (1)



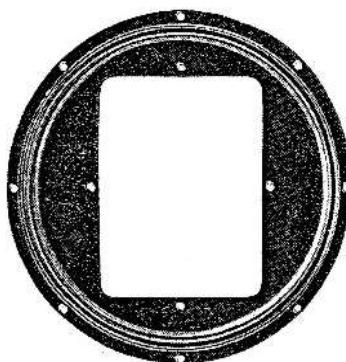
Lens Box Assembly (2)



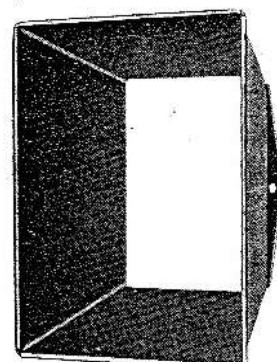
Lens Box Assembly (3)



Lens Box Assembly (4)



Lens Box Assembly (5)



Lens Box Assembly (6)

THE SIX PIECES, Holes threaded to take No. 6 B.A. Screws, 24/-

Spindle



Knob



Collar

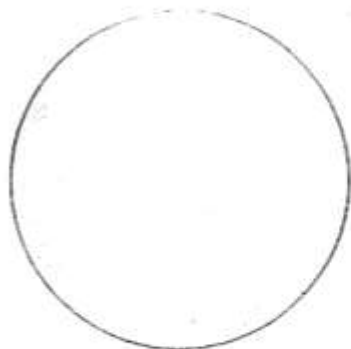


Pinion

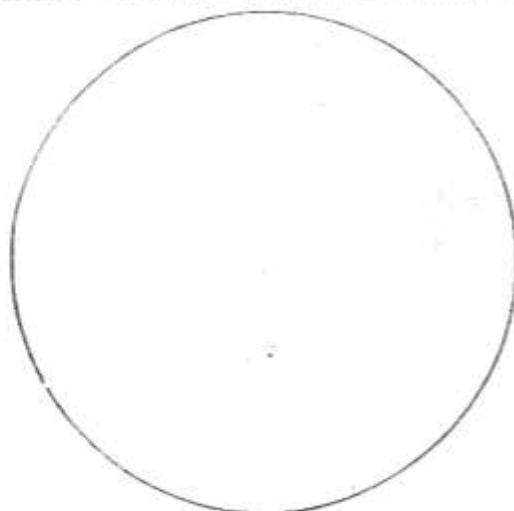
SPINDLE ASSEMBLY.

PRICE, including Grub Screws and Control Knob, 5/9

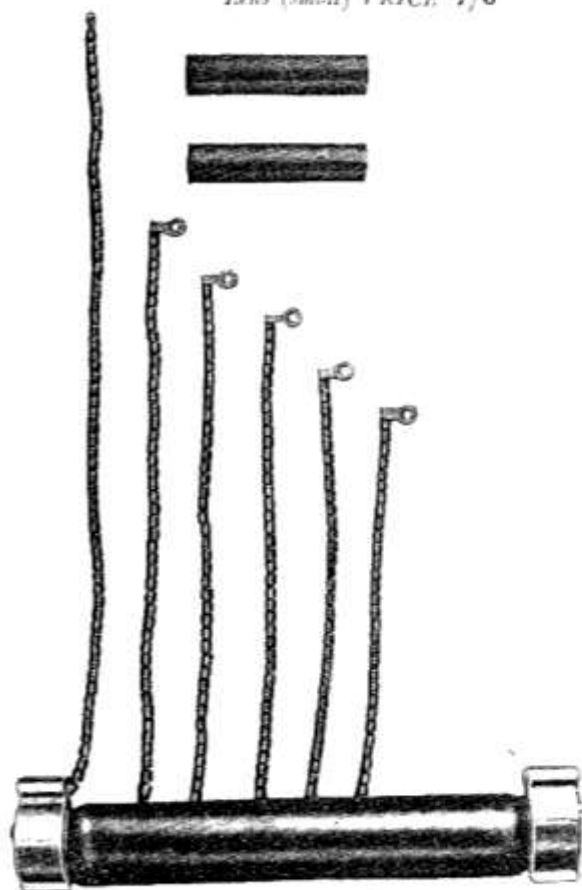
BAIRD BRANDED COMPONENTS



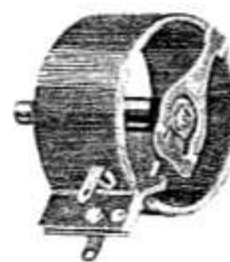
Lens (small) PRICE 7/6



Lens (large) PRICE 13/6



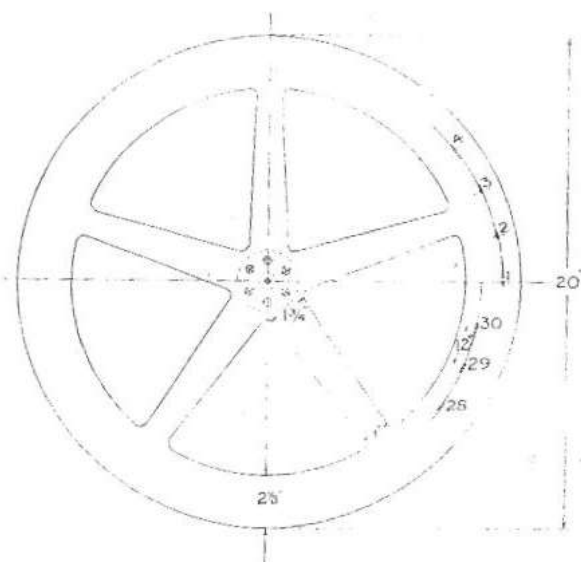
*Zenite Resistance and Ebonite supports
PRICE 17/-*



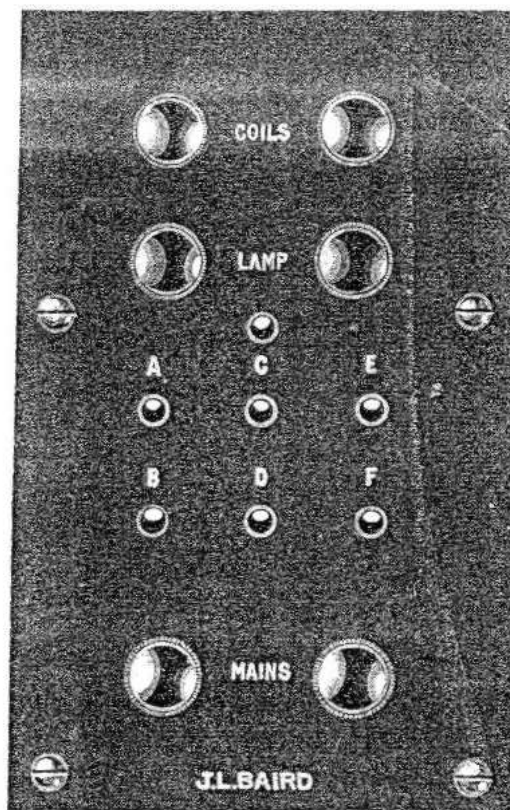
*Variable Resistance
and Bracket*

PRICE, including Control Knob, 6/3

BAIRD BRANDED COMPONENTS



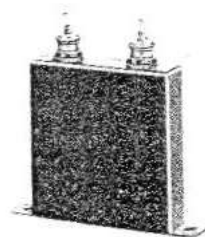
The Baird Graduated Receiving Disc
PRICE £2 2s. 0d.



Terminal Board Assembly
PRICE 9/6

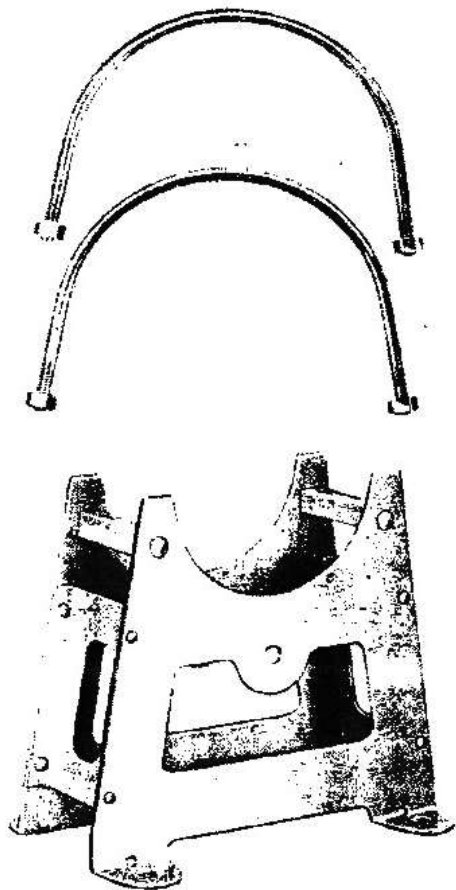


Flexible Lead and Adapter
PRICE 5/6



T.C.C. Condenser (Mica)
PRICE 8/-

BAIRD BRANDED COMPONENTS



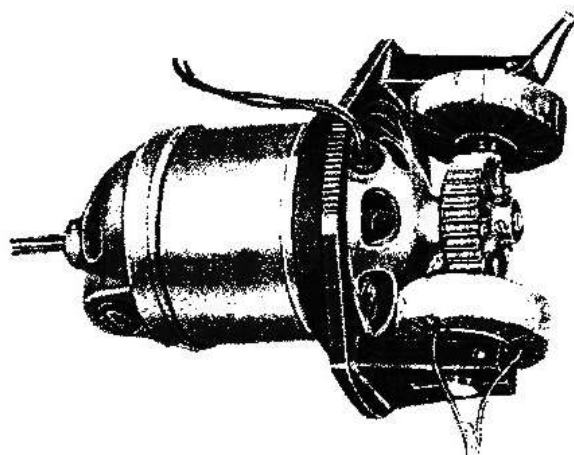
Strops and Motor Bracket
Price complete with holding-down
bolts and nuts £1 14 0

The following are other Spare Parts not illustrated:—

Main Casing	£4 10 0
Well Casing	1 1 0
Neon Casing	2 6
Terminal Casing	3 4
Wood Base	18 6
Feet for Base (4)	11 0
Screws and Small Parts for Base Assembly	3 0
Screws, etc. (various)	3 0

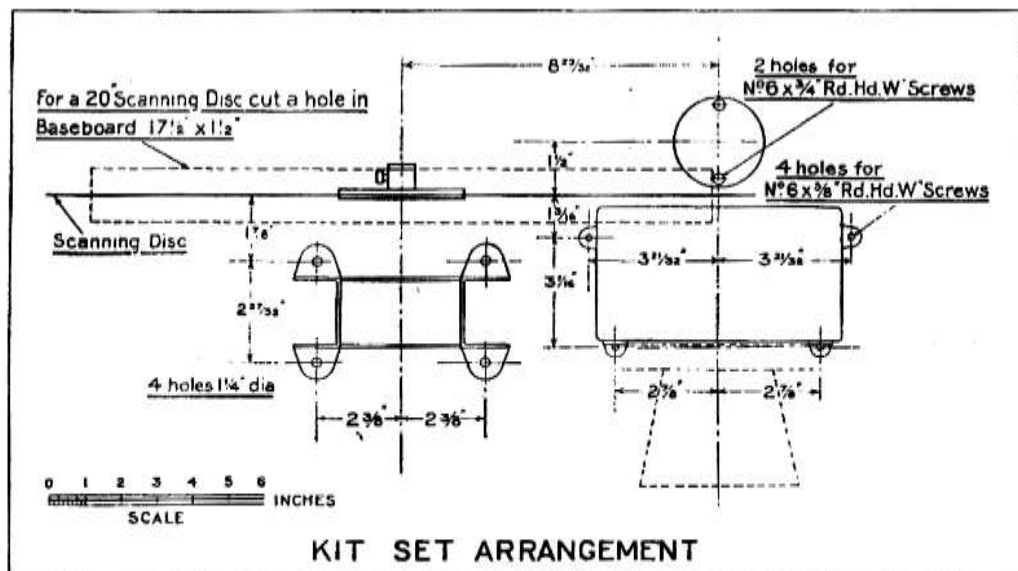
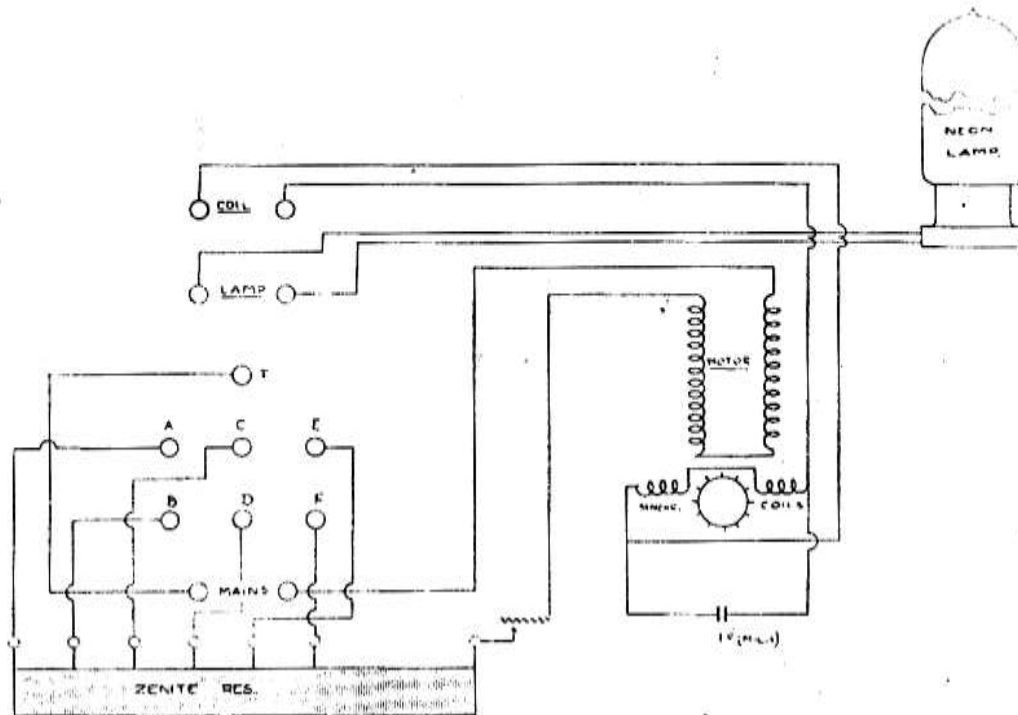


Flat Electrode Neon Tube £1 5 0
Holder 6 3



Universal Motor, complete with synchronising gear
Price £7 7 0

BAIRD BRANDED COMPONENTS





Modello 31 W - 1930 - 1931

Modello 31Wa - 1931 -1932



Radio soprammobile a valvole SIEMENS . mod. 31W e 31Wa Germania 1930 – 1932

Nel 1847, a Berlino, un ex ufficiale dell'Artiglieria prussiana, tale **Ernst Werner von Siemens**, fonda la **Siemens und Halske** con l'amico meccanico Johann Georg Halske.

In quegli anni in Europa si sta diffondendo l'uso del telegrafo e i due bravi soci, solo un anno dopo, ottengono la commessa per la costruzione di una linea telegrafica di 500 km per il collegamento di Berlino con Francoforte. Poi è la volta del raccordo telegrafico con la linea Parigi-Bruxelles.

La particolarità della Siemens, a differenza di quasi tutti gli altri grandi gruppi, è l'essere cresciuta all'estero e non in patria: nel 1852 abbiamo infatti una prima commessa estera grazie allo zar Nicola I, che chiede di erigere ben **5.000 km di linea telegrafica in Russia**.

Quindici anni dopo è una richiesta da parte inglese che permette all'azienda berlinese di costruire una parte (6.000 km) della **linea Londra-Calcutta**.

Nel 1875 **partecipa al primo collegamento transatlantico** tra l'Irlanda e gli Stati Uniti, avvenuto tramite cavi sottomarini. Nel 1890 l'azienda aveva 5.500 dipendenti di cui quasi la metà in Austria, Russia e Gran Bretagna.

Nel 1914, appena prima dello scoppio della Grande guerra, Siemens conta **80.000 dipendenti** sparsi negli uffici e nelle sussidiarie di cinquanta Paesi. Durante la guerra la produzione sforna telefoni ma anche esplosivi, otturatori per fucili, sistemi di tiro per incrociatori ed eccellenti motori aeronautici. Ma le confische di guerra sancite nella pace di Versailles del 1919, fanno perdere al gruppo quasi tutte le attività estere, pari al 40 % del totale.

La Siemens tenta di riprendersi ma arriva la Grande depressione del 1929. Il rilancio avviene solamente grazie ai massicci investimenti arrivati dal riarmo hitleriano.

Ernst Werner Von Simens



La Siemens iniziò la vendita di apparecchi radio in **Italia** nel **1910**, essa era già presente sul nostro mercato con prodotti telegrafici e telefonici.

La Prima Guerra Mondiale congelò tutta l'attività. Questa, poi, riprese alla fine del conflitto sempre attraverso la struttura produttiva e commerciale di **Siemens Elettra**. All'espansione del mercato italiano (seconda metà **anni '20**) Telefunken- Siemens partecipò, prima, con l'importazione, poi, con l'assemblaggio locale ed infine con la produzione in Italia tramite **Siemens Olap** (fabbrica a Milano-Citta Studi).

Nel vasto programma di produzione erano presenti apparecchi economici, ma anche di pregio sempre con lo stile essenziale, caratteristico della produzione tedesca.

Questa serie di piccoli ricevitori soprammobile, furono prodotti dalla SIEMENS dal 1929 al 1932 denominati Riesenskala; Il modello 31Wa (31aW) impiega 4 valvole REN1004 – REN1004 – RE134 – RGN354; mentre il modello 31W impiega sempre 4 valvole RGN354 – REN 804 – RE 134 – REN 1001; ambedue sono con circuito a reazione (con rigenerazione) e due stadi in bassa frequenza.

La ricezione viene effettuata sulle onde medie e lunghe in una sola gamma, alimentazione c.a. 110 – 220 V.

Il mobile per i due modelli è in legno di dimensioni contenute (350mm di larghezza, 220mm di profondità e 155mm di altezza), impiallacciato in noce chiaro (o scuro), di forma arrotondata; pannello frontale in metallo "dorato" (ottone), arricchito con decorazioni in rilievo, sempre di ottone, applicate sulla superficie per il modello 31Wa, mentre è più spartano il pannello del modello 31W, sempre in metallo ma di colore marrone.

Il modello SIEMENS 31Wa veniva messo in vendita al prezzo di 149 RM.

La società SIEMENS AEG era già negli anni '20-30 una società di dimensioni notevoli, utilizzava il marchio Telefunken per commercializzare i prodotti delle varie società; nel 1928 la Telefunken deteneva il 17,36 % del mercato, la Siemens 6,82 %, Mende 10,08% . Saba 10,85%.

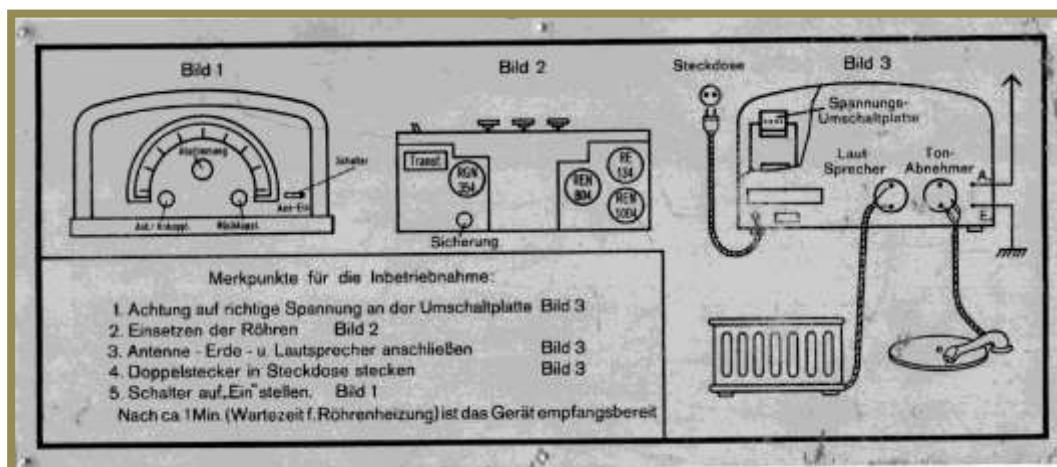
Sommando la quota di Telefunken più Siemens (circa 25%) risultava in quegli anni il leader del mercato.

La serie dei modelli RIESENSKALA ebbe un discreto successo in Germania, ricevitori dalle dimensioni contenute e dalla forma accattivante, onde medie e lunghe, buona sensibilità e soprattutto prezzo di vendita contenuto; dal 1929 al 1932 sono stati prodotti i seguenti modelli :

1929/30	40W/134	e 40W/604
1930/31	21W	21G
	31W	31G
	41W	41G
1931/32	22W	22G
	32W	32G
	35W	35G



Sono caratteristiche le targhette esplicative metalliche che venivano applicate o su sui fondali in legno dei ricevitori, o sulla base del mobile.

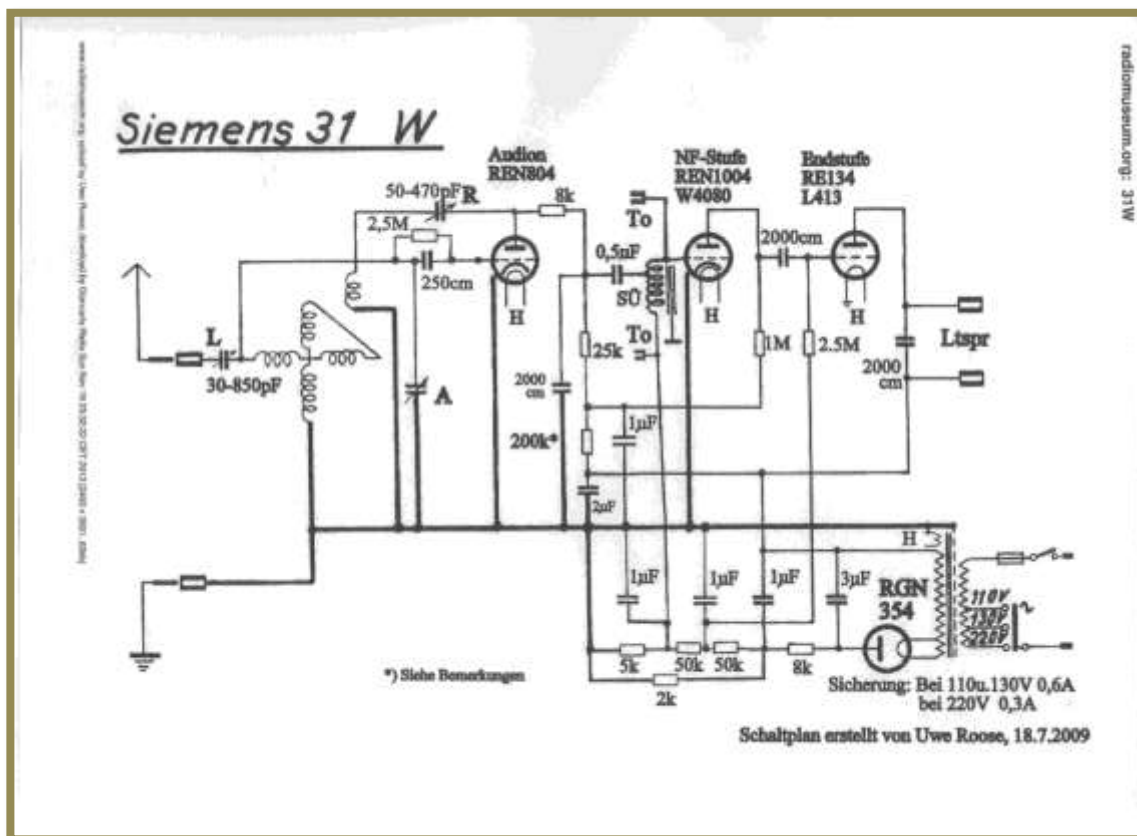


Targhetta del modello 31W

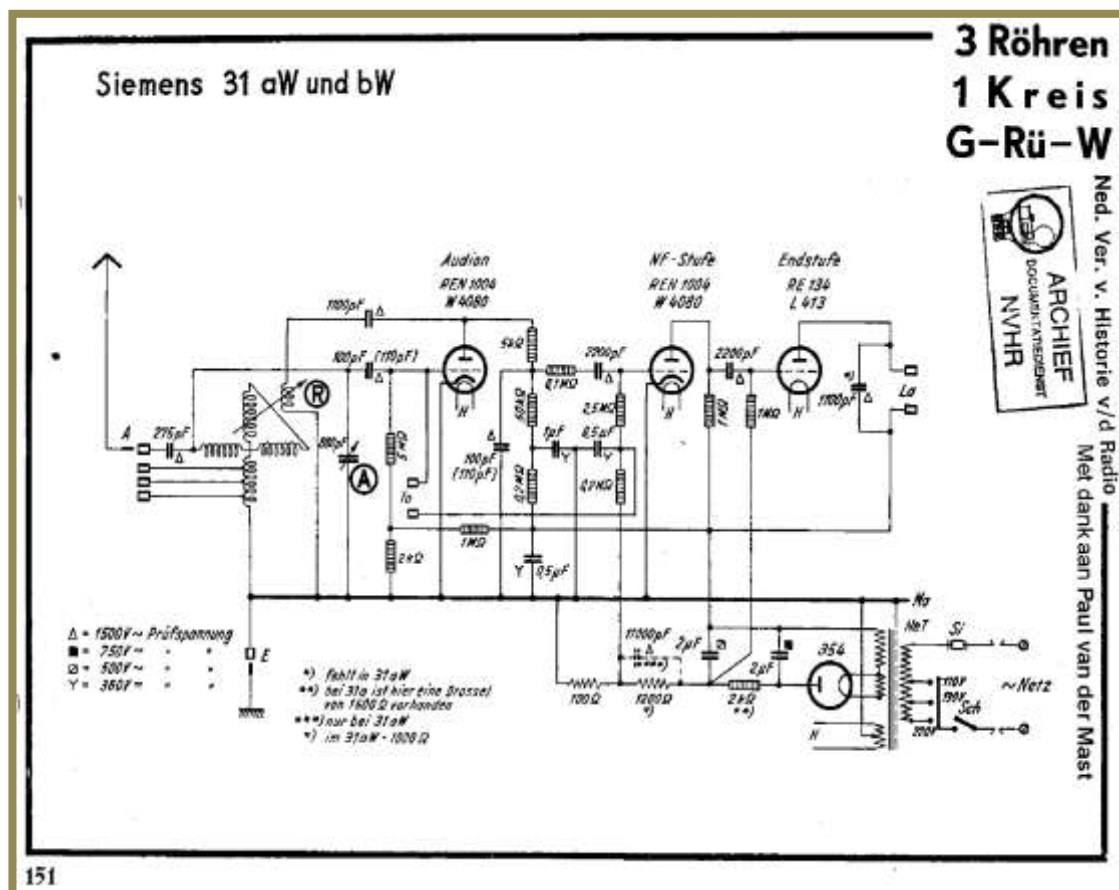
Targhetta del modello 31Wa



Schema elettrico modello 31W



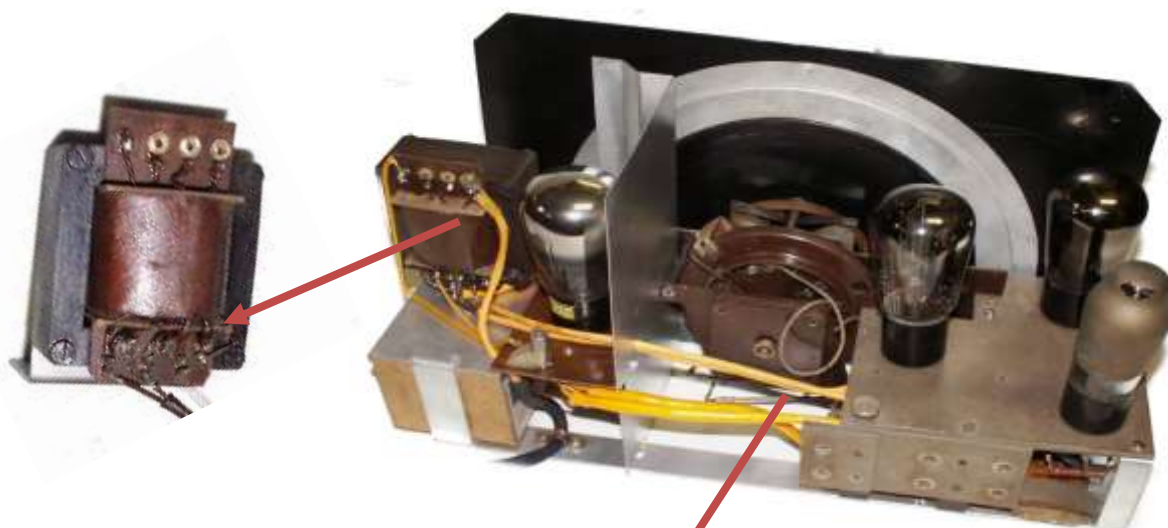
Schema elettrico 31Wa



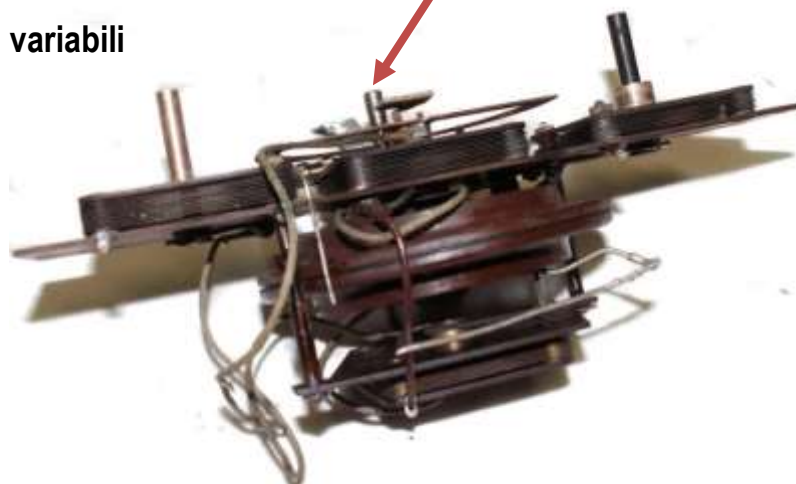
Telaio modello W31 dettagli del telaio



Trasformatore di alimentazione



Gruppo condensatori variabili e variometro



Vista del circuito sotto il telaio



Contenitore in cartone contenete 6 condensatori carta-olio che sono stati sostituiti.



Il telaio era in discrete condizioni ed ha richiesto interventi limitati; sostituzione dell'isolante dei collegamenti di filo rigido, e soprattutto pulizia dei contatti in quanto i componenti passivi non sono saldati ma sono collegati tramite contatto con lamelle a molla.

Telaio modello W31a dettagli del telaio interno



Una particolarità di questo modello è data dal fatto che il telaio è completamente in ottone, come pure di ottone è il pannello frontale arabescato. Il telaio è fissato su di una base in legno sulla quale si inserisce, come un coperchio, la parte rimanente del



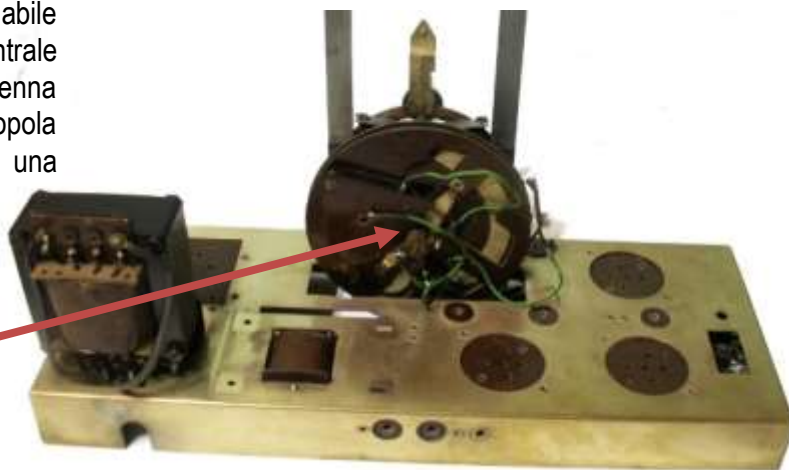
mobile.



L'alimentazione in c.a. 110 – 130 -220V, protetta da un fusibile a ripristino.

Con la rotazione del condensatore variabile a mica, azionato dalla manopola centrale (superiore), ruotano anche le bobine d'antenna solidali con il condensatore stesso. La manopola centrale inferiore modifica l'accoppiamento di una bobina rispetto a quella adiacente

Bobine d'antenna con variometro



Posizione del fusibile a ripristino

Nel circuito sono stati sostituiti 4 condensatori , racchiusi nel contenitore in cartone, tutti gli altri condensatori carta olio e a mica più 4 resistenze fuori tolleranza.

I cavi sono in buone condizioni ed è stato unicamente sostituito il cavo di alimentazione. La radio ora funziona discretamente ma ha una scarsa sensibilità.





BREVE STORIA DELL'ISTITUTO" L.U.C.E. " L'Unione Cinematografica Educativa

Di Giovanni Orso Giaccone

Organo tecnico istituito nel 1924 e denominato inizialmente L'Unione Cinematografica Educativa (da cui l'acronimo L.U.C.E., usato comunemente come sostantivo, Luce) con la finalità di propaganda politica e diffusione della cultura attraverso la cinematografia, mediante la realizzazione di cinegiornali e documentari.

La storia dell'I. N. L., nei suoi tre quarti di secolo di vita, pur percorsa da spinte d'autonomia e pur nella sua ricchezza e complessità, rimane soprattutto legata alla storia del fascismo.

Dal regime fascista ricevette la spinta e il sostegno decisivo per una rapida crescita e alcuni caratteri che ne formarono l'identità. In cambio ne celebrò subito i fasti e ne registrò le trasformazioni esterne, lo spirito di conquista, la costruzione dei riti e dei miti, lo sforzo e i processi d'identificazione della Nazione con la figura di un dittatore desideroso da subito di acquisire visibilità e peso internazionali.

Per mezzo dei cinegiornali Mussolini e il fascismo riuscirono a costruire quotidianamente una sorta di monumento celebrativo per immagini in onore del duce e delle sue imprese. Negli ultimi cinquant'anni del Novecento il Luce, oltre ad aver perso il ruolo monopolistico dell'informazione cinematografica per la nascita di altre testate e l'avvento della televisione che rese subito obsoleto quel tipo di giornalismo visivo, attraversò fasi assai diverse che lo portarono ad assumere progressivamente ruoli e funzioni distanti e distinti da quelli del primo ventennio di vita. Una storia significativa, certo, ma meno coesa.

Si possono distinguere due anime nella prima fase della storia del Luce: una 'naturale', che si caratterizzò subito per la forte presenza di geni didattici ed educativi, e l'altra, acquisita in un primo momento per ragioni opportunistiche, che si pose al servizio del regime e del suo capo con il ruolo di annalista e cantore visivo delle sue gesta. Il monumento per immagini costituisce tuttavia solo una parte — quella finora più visibile e conosciuta — dell'enorme patrimonio dell'Istituto.



L'altra racconta molte altre storie di rappresentazione dell'Italia, degli italiani e del mondo al di fuori dell'Italia

NASCITA DEL L.U.C.E.

All'inizio l'organismo di produzione si chiamava Sindacato istruzione cinematografica (SIC) ed era nato per produrre e diffondere film educativi; era una piccola società anonima, costituita nel 1924 per iniziativa di Luciano De Feo, avvocato e giornalista con una notevole esperienza di politica economica internazionale.

I primi titoli del 1924 comprendevano alcuni documentari di Roberto Omegna, il pioniere della cinematografia scientifica italiana, come *La vita dei ragni Epeira*, o *La vita delle farfalle*, oltre a un originale resoconto del viaggio di Gualfredo Civinini e Franco Martini in Africa orientale dal titolo *Aethiopia*. Ma già nel settembre dello stesso anno, per intervento diretto di Mussolini, favorevolmente impressionato da un documentario sulla sua attività di governo (*Dove si lavora per la grandezza d'Italia*, di Mario Albertelli), la piccola impresa si trasformò in un organismo sostenuto da vari enti e battezzato dallo stesso Mussolini *L'Unione Cinematografia Educativa*.



Foto Istituto Luce

Il capitale sociale iniziale di un milione di lire fu portato a due e mezzo e sottoscritto dalle seguenti istituzioni: il Commissariato generale per l'emigrazione, la Cassa nazionale per le assicurazioni sociali, l'Istituto nazionale delle assicurazioni, l'Opera nazionale combattenti, la Cassa nazionale assicurazioni infortuni sul lavoro. Direttore generale dell'organismo era Luciano De Feo, vicepresidente il marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone e presidente l'ambasciatore Giuseppe De Michelis, senatore del Regno.

Mentre sarebbero dovuti passare ancora alcuni anni perché il fascismo si occupasse seriamente dell'industria cinematografica e varasse una legge che ne favorisse la ripresa dopo che la produzione era scesa praticamente a zero, fu sufficiente la visione di pochi minuti di documentari per convincere Mussolini delle enormi possibilità propagandistiche ed educative del nuovo mezzo.

A pochi mesi di distanza dalla nascita di questo organismo Mussolini, con una lettera ufficiale del 14 luglio 1925 indirizzata ai ministri dell'Interno, delle Colonie, dell'Economia nazionale e dell'Istruzione pubblica, li invitò a "riconoscere ufficialmente la L.U.C.E. e ad utilizzare la sua organizzazione tecnica ed i suoi film per fini di educazione, istruzione e propaganda". Il 5 novembre 1925, con il r.d.l. nr. 1985, il L.U.C.E. fu trasformato in Ente parastatale (l'Istituto Nazionale Luce) alle dipendenze del governo.

Grazie al Luce e al suo ruolo istituzionale il fascismo fu il primo governo al mondo a esercitare un controllo diretto sulla cronaca cine-giornalistica e Mussolini il primo capo di Stato capace di costruirsi, grazie ai cinegiornali, un gigantesco arco di trionfo per le proprie imprese.

Per legge i cinegiornali vennero proiettati obbligatoriamente in tutte le sale italiane a partire dal 1926. La propaganda politica era naturalmente l'obiettivo principale, ma assieme a essa furono sperimentati nuovi modi di comunicazione e di informazione giornalistica, legati alla narrazione quasi diaristica della piccola storia quotidiana dell'Italia e degli italiani.

Con r.d.l. del 24 gennaio 1929 il Luce fu dichiarato unico organo tecnico cinematografico al servizio dello Stato e in seguito alla creazione del Ministero della Cultura popolare (1937) l'organismo passò alle dipendenze e sotto il controllo del Ministero stesso.

CARATTERI E DINAMICHE DEL LUCE DAL 1927 AL 1943

Il primo cinegiornale apparve nel giugno del 1927 e in quel primo anno ne furono prodotti 44, mentre tutta la produzione muta, che si spinse fino al gennaio del 1931, fu di circa 900 unità.

Dal 1931 al 1943 vennero realizzate due serie di cinegiornali: la prima, che si concluse nel periodo compreso tra gennaio e marzo 1940 e conta 1693 numeri; la seconda, che ne comprende 379.

Ogni settimana venivano realizzati quattro numeri di cinegiornale della lunghezza di 250 metri circa con servizi riguardanti l'attualità sia italiana sia straniera. Per i servizi stranieri si procedeva allo scambio di notizie con le agenzie e le case di produzione di vari Paesi, e in alcuni casi venivano rielaborate le notizie stesse.

A partire dagli anni Trenta poi furono realizzati dei numeri speciali dei Giornali Luce per l'estero in varie lingue. Ma il Luce realizzò, accanto ai cinegiornali, un'imponente massa di documentari, corto, medio e lungometraggi e, in una seconda fase, entrò anche nel campo della fiction.



1927 – Guglielmo Marconi e la contessa Bezzi

Centinaia e centinaia di titoli, dall'indomani della sua nascita, che vanno dalla Fabbricazione del cappello di pelo di coniglio (1925) ai Funerali della prima regina d'Italia Margherita di Savoia (1926) da La vita all'aperto, il mezzo di educare i bambini ad una sana vita igienica (1926) al XV giro ciclistico d'Italia (1927), dalla documentazione della spedizione al Polo Nord dell'aeronave Italia alla lotta contro la tubercolosi, dal Concorso pompieristico internazionale di Torino (1928) alla Coltivazione dello zafferano (1929), a titoli dedicati alla lavorazione del cuoio, del legno, delle ceramiche, del vetro di Murano, del marmo, dalla documentazione dei lavori della direttissima Firenze-Bologna alla vita dei topi bianchi, delle formiche, della zanzara, sempre realizzati da Omegna.

Titoli che costituiscono, assieme ai cinegiornali, una fonte insostituibile e straordinaria di documentazione antropologica dell'Italia. Se l'Italia povera e sottosviluppata era in pratica invisibile e restava il più possibile al di fuori dell'obiettivo della macchina da presa, i cinegiornali e i documentari intendevano raccontare da una parte con spirito enciclopedico, dall'altra con la voce del cantore epico, la spinta dell'Italia in cammino verso la modernizzazione, senza mai dimenticare le radici nella tradizione.

Così, accanto a titoli come L'Italia di domani, lungometraggio del 1927, o a documentari sul varo del transatlantico Conte Grande, o a quelli dedicati all'igiene della casa o ai successi nella lotta contro la tubercolosi, o ai lavori di costruzione della diga di Santa Vittoria in Sardegna, o all'industria idroelettrica italiana, vi sono altri documentari rivolti al mondo contadino sull'uso dello zolfo nelle pratiche agricole, o sulla lotta alla fillossera in viticoltura, o sulle sagre nel Matese, sulla festa dell'uva a Velletri, o su altre feste popolari e patronali in varie regioni della penisola.

Inoltre, nel fissare gli stereotipi discorsivi e visivi sia sulle grandi città d'arte sia su luoghi meno noti, il Luce ebbe il merito di incrociare la microstoria locale e di tentare di innestarla con uno spirito unitario nell'alveo della storia nazionale. Le piccole patrie acquistavano così visibilità per i loro caratteri specifici e per il ruolo che svolgevano all'interno della cultura nazionale.

Ma a trionfare fu forse quella che si può chiamare la sindrome 'titanico-muratoria' del regime, che dagli anni Trenta sostituì quella ruralista e che propose, per moltissime volte, servizi e cortometraggi sull'inaugurazione del cippo marmoreo a Tor Carbonia in memoria di Michele Bianchi, o della ferrovia elettrica del Gargano, o dell'ospedale Costanzo Ciano di Livorno, o di un sanatorio a Torino, o della casa del balilla a Perinaldo in provincia di Imperia, o del monumento ai caduti di guerra di Velletri, del dormitorio pubblico di Primavalle, dell'ambulatorio medico del gruppo fascista nomentano.

Una frenesia e un fervore al tempo stesso distruttivi, restaurativi e costruttivi percorrono decine e decine di servizi del Luce e aiutano a ritrovare le forme rimaste intatte per secoli di paesaggi modificati di lì a poco in maniera irreversibile e irreparabile. E poi vi sono le miriadi di incontri ufficiali, di cerimonie pubbliche, di viaggi del capo del governo, del re e di personalità fasciste in lungo e in largo nella penisola, una quantità gigantesca di rituali ripetitivi, strette di mano, sorrisi e saluti alla folla, sfilate e visite: dalla visita del presidente del Consiglio turco İsmet Pascià a Roma, a quella del duce ai lavori della bonifica pontina, o alla fabbrica del Lingotto della Fiat a Torino, dalla visita di Arnaldo Mussolini agli stabilimenti della Compagnia italiana alimentare (CIA) a quella effettuata dal re all'esposizione di pittura antica spagnola.

È possibile considerare questa enorme massa di materiali come un testo unico che si snoda in maniera ininterrotta, fondandosi su strutture ripetitive formalizzate sin dall'inizio, che si andarono modificando con un andamento lento, quasi inavvertibile.

E si può parlare di un sistema unitario di elaborazione e trasmissione di un modello comunicativo moderno, che serviva sia all'edificazione della mitologia mussoliniana e di un'iconologia divistica costruita a misura delle diverse tappe della politica interna e internazionale di Mussolini, sia alla rappresentazione positiva, euforica ed euforizzante, dell'Italia 'in camminò.

La struttura e l'impaginazione dei cinegiornali teneva conto di alcuni modelli giornalistici contigui e paralleli. Ogni numero offriva, a tutta pagina, la traduzione visiva di temi popolari presenti nei quotidiani e nei settimanali più diffusi. L'arco delle notizie variava spesso in senso topologico e geografico, ma morfologia e tipologia sono riconducibili a moduli ben definiti, che si volevano mantenere stabili nel tempo: se Padova fu rappresentata all'inizio come la città dei goliardi e della Fiera campionaria, la maggior parte dei servizi nel corso degli anni riprodusse gli stereotipi originari senza però escludere l'immissione di elementi nuovi determinati da piccoli avvenimenti che non mutano comunque la Storia profonda, lo sforzo di raggiungere, nel più breve tempo possibile, una visione e una rappresentazione unitarie del Paese.



Foto Istituto Luce

Il menabò di un cinegiornale era suddivisibile in serie di temi fissi, che andavano dalla politica allo sport allo spettacolo e comprendevano anche notizie di attualità e motivi culturali: il numero dei servizi crebbe con il passare degli anni, ma lo schema espositivo e narrativo restò inalterato.

Negli anni che vanno dal 1931 al 1940 è possibile distinguere almeno quattro periodi, che corrispondono a quattro diverse fasi della politica mussoliniana e che vanno dalle battaglie per la ruralizzazione alla borghesizzazione del fascismo, alla marcia verso la conquista dell'Impero e alla mobilitazione per la conquista del mondo: la modifica dei linguaggi, la diversa disposizione delle notizie, l'aumento delle rubriche, la creazione di nuove rubriche fisse (per tutte quella intitolata Notizie dall'Impero, creata dopo il 1936), vanno studiati proprio in quanto trasmettono i mutamenti dell'ideologia del regime e ne registrano tutte le fasi.

Le notizie italiane possono apparire intercambiabili e assimilabili a un modulo uguale per molte: la realtà era sempre vista in modo positivo, si celebravano anniversari e centenari, si inauguravano Opere nazionali del dopolavoro e Opere nazionali Balilla. Ogni prima pietra posata, ogni nastro tagliato, era un'ulteriore conferma della potenza del regime, della sua capacità di tradurre le parole in fatti. La violenza e l'aggressività dello squadristo vennero subito sublimati e convogliate nei grandi exploit delle imprese sportive (come la traversata dell'Atlantico da parte di Italo Balbo raccontata da Mario Craveri nel primo documentario sonoro del 1931 (Lo stormo atlantico).

Lo schema espositivo e narrativo non serviva all'individuazione della specificità dell'avvenimento descritto, ma alla sua assimilazione indifferenziata, alla sua neutralizzazione nella massa delle notizie fornite.

Nessun elemento — in assenza delle informazioni qualificanti del sonoro — potrebbe consentire di distinguere l'inaugurazione di una casa del Fascio da quella della posa della prima pietra per una casa dei pompieri, o di una casa dell'Opera maternità e infanzia. Nel 1938 nacque, con il sostegno di Luigi Freddi, l'Industria Corti Metraggi (INCOM) con il compito di sottrarre al Luce il monopolio della produzione documentaristica e di ricondurla sotto un più rigido controllo del Ministero della Cultura popolare.

Su un piano parallelo rispetto al Centro sperimentale di cinematografia, il Luce contribuì a formare operatori e registi che passarono alla regia dei film di finzione mantenendo intatte alcune caratteristiche e distinguendosi, rispetto ai registi formati dal Centro, per la capacità di far parlare tutti gli elementi: paesaggio, architettura, storia dei luoghi e delle persone.



Tra i documentari prodotti dal Luce si possono ricordare almeno quelli di Francesco Pasinetti, *Sulle orme di Giacomo Leopardi* (1941), *Città bianca* (1942), *Piccioni di Venezia* (1942), *La gondola* (1942); di Giorgio Ferroni, *Vertigine bianca* (1941), *All'aria aperta* (1942), *Passo d'addio* (1942); di Fernando Cerchio, *Ali fasciste* (1941), *Ritorno al Vittoriale* (1942), *La scuola del cinema* (1942); di Roberto Rossellini, *Fantasia sottomarina* (1940); di Giacomo Pozzi Bellini, *Pietro Francisci*, *Romolo Marcellini*, *Roberto Omegna* e di altri ancora.

Per quanto riguarda invece i lungometraggi di finzione, pur limitandosi alle produzioni più impegnative è d'obbligo citare almeno *Camicia nera*, il film realizzato da Giovacchino Forzano nel 1933 per il decennale dell'avvento del fascismo; *Il cammino degli eroi* (1936) di Corrado D'Errico;



Foto Istituto Luce

Scipione l'Africano (1937) di Carmine Gallone, opera prodotta da un consorzio omonimo di cui il Luce era socio maggioritario; *Grano fra due battaglie* (1941) di Romolo Marcellini; *I trecento della settimana* (1943) di Mario Baffico, film che racconta con grande intensità l'eroica resistenza di un battaglione alpino in Albania, realizzato alla vigilia della caduta del fascismo. Ferroni, Marcellini, Cerchio, D'Errico, Baffico, Basilio Franchina, sono solo alcuni dei nomi di operatori e registi che compirono il loro apprendistato grazie ai corto e mediometraggi realizzati per il Luce prima di approdare alla regia dei film di finzione.

Furono proprio gli anni di guerra a mostrare i limiti del Luce come strumento di propaganda e il suo procedere non in sintonia con il passo del regime: anche se venne creato un reparto speciale e si cercò di rendere più efficace il racconto bellico con un arricchimento dell'enfasi visiva, di montaggio e verbale, di fatto il Luce sembrò girare a vuoto come macchina di propaganda, quasi avesse di colpo perso le sue capacità di comunicare al pubblico degli italiani.



LA COSTRUZIONE E LA PARABOLA DEL MITO MUSSOLINIANO

Comunque lo si intenda giudicare, non si può non riconoscere che Mussolini, grazie all'esperienza giornalistica e politica e alle sue doti oratorie, possedeva una competenza personale e una capacità di utilizzare i mass media assai più articolata rispetto ai dittatori e agli altri protagonisti dello spettacolo politico europeo.

Fu il primo uomo politico a non limitarsi a un generico apprezzamento sul potere del cinema come arma di persuasione e manipolazione della realtà e fu anche il primo a servirsene cercando di tenere sotto controllo sia il documentario sia il cinema di finzione.

Come capo del fascismo aveva bisogno di presentarsi come la personificazione della volontà di una nazione che desiderava ritrovare una propria identità forte anche agli occhi del mondo. Per vent'anni Mussolini fu il Divo capace di dominare l'immaginazione degli italiani, il sovrano della scena politica e spettacolare nazionale, una sorta di mattatore onnipresente e onnipotente, una figura capace di rivestire tutti i ruoli, in un lunghissimo assolo che lo vide esibirsi nei luoghi più diversi e indossare prima gli abiti borghesi, fino alla tuba e al frac, i costumi da bagno, la tuta da aviatore e la divisa da cavallerizzo, i caschi da motociclista o l'abbigliamento sportivo da tennista, e poi tutti i tipi di divise militari.



Foto Istituto Luce



Negli anni Venti e primi anni Trenta il duce fu comunque molto attento a mostrare di essere un uomo emerso dal popolo, al cui servizio intendeva porsi in modo disinteressato e totale. Col tempo, i rapporti vennero capovolti. Da una parte mise a frutto l'esperienza di maestro e uomo politico, che aveva militato nelle file dei socialisti, praticato l'oratoria di piazza e conosciuto i modi di far breccia nelle masse popolari; dall'altra si appropriò del gesto futurista; dall'altra ancora assimilò i rituali ideati da Gabriele D'Annunzio a Fiume, che gli sembrarono adattabili in pieno alle sue esigenze.

Scomposto e incontrollato nella fase iniziale, sempre narcisisticamente compiaciuto e ben intenzionato a incarnare prima di tutto l'ideale fascista di virilità, il gesto mussoliniano subì nel tempo una serie di aggiustamenti e venne sottoposto a un più rigoroso controllo.

Nel passaggio dal muto al sonoro variarono i modi della rappresentazione e la dialettica tra Mussolini e la folla — per dimostrare come da questa dialettica nascesse una volontà sola — si basava su un alternarsi sapiente di primi piani e campi totali. Il gesto, rispetto al parossismo motorio degli anni Venti, subì quasi un processo di rallenti.

La parola invece era scandita e isolata in modo più netto. Apparvero in forma più massiccia e consapevole i primi piani e l'iconografia cinematografica imitava quella elaborata dalle diverse arti figurative. Il fascismo italiano non aveva, come il nazismo, un coordinatore generale della propaganda, e lo stesso Mussolini interpretava contemporaneamente il ruolo di regista, sceneggiatore e sovrano della scena cinematografica.

Lo studio delle dinamiche evolutive del gesto mussoliniano consente di capire come l'idea della sacralità del rito pubblico della comunione della folla con il corpo e la parola del capo si sia formata progressivamente e abbia fatto registrare una vera e propria accelerazione — culminata nel 1936 nelle trionfali giornate della conquista dell'Impero — dall'indomani del confronto tra le immagini dei cinegiornali con quelle di *Triumph des Willens* (1935; *Il trionfo della volontà*) di Leni Riefensthal, o dei cinegiornali nazisti che riprendevano le adunate oceaniche del partito.

L'abbandono di un modello di tipo sovietico e l'opzione per tecniche più sofisticate dal punto di vista dello spettacolo e soprattutto fondate su rigidi rituali, quali quelle naziste, voleva anche dire abbandono dell'ideologia del ruralismo e di quella dello squadristo a favore di un'Italia del tutto fascistizzata, pronta a mettersi compatta come un sol uomo al servizio della volontà di Mussolini, di un'Italia da cui era scomparsa ogni conflittualità di classe e il fascismo faceva tutt'uno con l'idea stessa di Stato.

In quel periodo cominciò a manifestarsi una maggiore attenzione per la qualità delle riprese e delle inquadrature, e una cura stilistica che portava a utilizzare controluce, effetti notturni, panoramiche verticali e orizzontali, movimenti ascensionali che spingevano in direzione simbolica, quasi a suggerire un ascensus collettivo sulle orme di Mussolini, ormai lanciato dalla conquista dell'Impero verso destini sempre più gloriosi. Tuttavia forse solo in due momenti, quando venne dato di notte l'annuncio della fine vittoriosa della guerra d'Etiopia, con i riflettori che circondavano di un alone l'immagine del duce, e quando Mussolini tornò da Monaco nel 1938 e venne accolto da una folla plaudente che si snodava lungo il suo percorso, e la sera confluì a piazza Venezia accendendo fiaccole votive per manifestare la propria riconoscenza e la propria fede, giunsero a compimento una metabolizzazione completa dei rituali presi a prestito dal nazismo e una comunione altrove mai riuscita del tutto. L'attore, in quei momenti, era fisicamente assunto in cielo in una luce divina, mentre rimaneva solo il suono della sua voce.



Foto Istituto Luce

Con la dichiarazione di guerra iniziò la parabola discendente. Negli anni del conflitto l'immagine e il mito mussoliniano cominciarono a subire le prime vistose incrinature: il duce era sceso da cavallo e in molte delle sue apparizioni al fronte o nelle cerimonie pubbliche cominciava a sembrare una comparsa.

IL L.U.C.E. E LA REPUBBLICA DI SALÒ

Vale la pena di soffermarsi anche sul breve periodo della Repubblica di Salò (23 sett. 1943 - 25 apr. 1945), per lo sforzo di sopravvivenza e la rappresentatività dei materiali, nonostante la loro opacità e la perdita di ogni spinta, guida, fede e ragione ideologica. A capo del Ministero della Cultura popolare della Repubblica sociale fu nominato Fernando Mezzasoma, la cui preoccupazione fu quella di ridare vita al Giornale Luce, nel tentativo di dare il senso della continuità e di un'apparente normalizzazione. Dopo un breve commissariato provvisorio di Giuseppe Croce, Nino D'Arma, ex direttore, fu nominato presidente.

La sede venne stabilita nell'albergo Bonvecchiati, nei pressi di piazza San Marco a Venezia. In attesa di utilizzare alcuni padiglioni nei Giardini della Biennale per lo sviluppo e la stampa, si continuò a portare il materiale negativo a Torino, con rischi di bombardamenti e costi molto alti. Erano settantuno le persone, tra tecnici, giornalisti, fotografi e operatori, a produrre il Giornale Luce a Venezia. Gli operatori — allettati da una paga mensile di 10.000 lire — non erano tutti di fede fascista; il reclutamento tra gli operatori era accompagnato dalla promessa di non dover realizzare alcun servizio di propaganda.



Foto Istituto Luce

I servizi dei cinquantacinque Giornali Luce realizzati dall'11 ottobre 1943 al 18 marzo 1945 (dal 374 al 428) lasciavano quasi sempre la guerra sullo sfondo e puntavano piuttosto su una serie di cronache sportive o mondane, o curiosità varie: dalle rubriche sui diversi tipi di artigianato (come venivano incise in Svizzera le fibbie metalliche che adornano le bretelle dei costumi dei vari cantoni, o veniva intagliato il legno in Val Gardena, o nascevano i manichini da vetrina in Danimarca) ai campionati sportivi, alle cacce al camoscio, alle mostre di fotografie artistiche giapponesi.

E ancora gli sguardi sul commercio filatelico, gli spettacoli di beneficenza, le esibizioni di pattinaggio artistico sul ghiaccio coloravano ogni numero del Giornale Luce e davano l'impressione di una perfetta continuità con il passato. I servizi più propriamente legati alla guerra e alla nuova realtà politica iniziarono dalla registrazione della prima assemblea del Partito fascista repubblicano a Castelveccchio a Verona del nr. 380 del dicembre 1943. Un numero unico del giornale, il 386, ha per titolo L'Italia s'è desta. 9 febbraio XXII: cronache del giuramento dell'esercito repubblicano in tutta Italia.

Da quel momento, anche se non abbondavano i servizi dal fronte, vi furono cronache sui bombardamenti alle opere d'arte e ai monumenti e chiese di Roma e del Nord, dalla distruzione del Tempio malatestiano di Rimini al bombardamento della chiesa degli Eremitani di Padova, o su Mestre e Treviso, sui giuramenti delle reclute, sulle consegne della bandiera di combattimento, o sulle partenze per il fronte di vari battaglioni di bersaglieri, marinai, fanti e alpini, dal Barbarigo all'Aosta, sulle onoranze ai caduti, sulle visite a mutilati e feriti.

Qualche volta si ripresero azioni dei bersaglieri contro i partigiani del generale Tito in Slovenia, occultando la ferocia degli scontri. Un servizio del cinegiornale nr. 400 si intitola Presentazione degli sbandati e racconta, adottando la forma della parabola del figliol prodigo, come "circa cinquantamila sbandati desiderosi di tornare a lavorare e a combattere hanno risposto al richiamo della Patria affluendo ai Comandi Militari Provinciali e alle caserme". Pochi numeri dopo (nel nr. 410) si parla dei partigiani.



Foto Istituto Luce

Questo servizio colpisce sia per il fatto che, di tutti i servizi dei cinegiornali di Salò, si tratta dell'unico accenno alla guerra civile in atto, sia per la violenza del tono. I partigiani sono definiti come "autentici sicari al soldo nemico [...] bastardi che per viltà hanno tradito la Patria e per denaro servono lo straniero". Ovviamente "la spada della giustizia sarà inesorabile nel colpire i traditori". In due soli servizi si parla della Brigate nere, ma, visti gli esiti inferiori alle attese, si preferì calare subito un opportuno velo di silenzio.

Alcuni servizi sono dedicati alla Guardia nazionale repubblicana: il senso che ne emerge è quello di una forza militare che si voleva idealmente ricollegare agli anni della Marcia su Roma, senza mezzi, votata alla morte, ormai priva di qualsiasi sostegno da parte della popolazione. Sporadicamente compare il duce a consegnare la bandiera di combattimento a una legione della Guardia, o a passare in rassegna un battaglione della Decima MAS, o a celebrare al Vittoriale il settimo anniversario della morte di D'Annunzio.

Il clou dell'epifania mussoliniana, in quei diciotto mesi, è dato dal cinegiornale nr. 418, che racconta le giornate milanesi di Mussolini, con il discorso al Teatro Lirico, la manifestazione a piazza San Sepolcro, la visita alla legione Muti e così via.

Per il resto la pratica dominante nei cinegiornali realizzati a Venezia era quella del silenzio: non si parlava del processo di Verona, della socializzazione, della linea gotica, né dell'avanzata angloamericana.



Foto Istituto Luce

Incombe su tutto questo materiale il senso della sconfitta imminente, della caduta irreversibile di ogni ragione e fede nel fascismo e nel suo capo. C'è infine il piccolo insieme di apparizioni mussoliniane a Salò, che forma con la storia del Luce un capitolo a parte e che offre un'immagine irriconoscibile di un uomo malato, destituito di ogni carisma e rappresentatività.

La prima, quella che lo riconsegna agli italiani nel settembre 1943, è di un individuo in cerca di anonimato e in fuga dalle macchine da presa: ha un cappello scuro a larghe falde che gli copre la parte superiore del viso mentre il bavero alzato del cappotto copre quella inferiore. Da quel momento le apparizioni, come i discorsi, vennero centellinati: Mussolini era un ectoplasma, che si aggirava assieme ad altri in uno stato confusionale e denunciava una emorragia di forze e una perdita di facoltà psichiche e fisiche. La sua voce era irriconoscibile, il corpo prostrato. In apparenza era ancora il sovrano, ma attorno a lui c'era il vuoto.

IL LUCE DAL DOPOGUERRA ALLA FINE DEL SECOLO

La storia del Luce nel dopoguerra è per molti aspetti assai meno caratterizzata e coesa; per altri è in continua espansione e a partire dagli anni Sessanta ha teso a innestarsi in modo più diretto nella storia del cinema italiano di finzione.

Nell'immediato dopoguerra lo Stato repubblicano dovette affrontare il problema di come garantire, sia pure in forma diversa, la continuità delle istituzioni. Mentre tutto il cinema, nelle sue figure più rappresentative degli autori, dei tecnici e delle maestranze, non subì alcuna epurazione, il Luce — il cui patrimonio fu in buona parte requisito dall'esercito americano, che lo restituì solo alla fine degli anni Sessanta — venne messo in liquidazione nel 1947, in quanto lo si identificava come il più rappresentativo detentore della memoria del regime e del consenso degli italiani, di cui si voleva con tutti i mezzi rimuovere il ricordo. Di fatto il commissario liquidatore Tommaso Fattorosi, che restò in carica circa dodici anni, e i membri dell'Istituto di vigilanza non sembrarono voler procedere con particolare urgenza alla liquidazione dell'ente.

Già dalla fine degli anni Quaranta — nel quadro di interventi a sostegno della ripresa della produzione cinematografica — si concesse al Luce, con un'apposita legge, la possibilità di tornare a produrre cinegiornali e documentari e di rimettere in funzione i propri laboratori di sviluppo e stampa. Il decreto presidenziale nr. 575 del 7 maggio 1958 istituì l'EAGC, che assorbì in seguito Cinecittà e il Luce avviando una nuova fase nella storia di quest'ultimo ente che, progressivamente, ha riacquisito una varietà di funzioni sul piano produttivo, della distribuzione, dell'esercizio e della conservazione e valorizzazione, con tutti i mezzi possibili, del patrimonio di immagini cinematografiche e fotografiche.

Nel 1962 l'Istituto Luce divenne una società per azioni e, sotto la spinta del successo internazionale ottenuto con il documentario di R. Marcellini *La grande Olimpiade* (1961), avviò la produzione di lungometraggi e film d'autore che hanno progressivamente assunto un'importanza primaria nella politica dell'Istituto.

Tra i film realizzati vanno ricordati almeno *La grande ora*: *Concilio Ecumenico Vaticano II* (1962) di Antonio Petrucci e *Incompreso* (1966) di Luigi Comencini. Dal 1965 il Luce è l'unico vero produttore di film per ragazzi: tra i titoli da citare *Un amico* (1967) di Ernesto Guida, *Pagine chiuse* (1968) di Gianni Da Campo, *Il cavaliere inesistente* (1969) di Pino Zac, *La torta in cielo* (1973) di Lino Del Fra, *Turi e i paladini* (1978) di Angelo D'Alessandro, *Noi tre*

(1984) di Pupi Avati, Zoo (1988) di Cristina Comencini.

Dal 1983 all'attività di produzione si affianca anche quella di distribuzione ed esercizio mediante l'assorbimento della società Ital-Noleggio Cinematografico.

Dalla fine degli anni Sessanta l'Istituto ha prodotto opere di autori consacrati ma ha investito anche su esordienti, divenendo uno dei punti di riferimento per la sperimentazione e la ricerca di nuovi modi narrativi ed espressivi: tra i nomi da ricordare Carlo Lizzani, Pino Zac, Pupi Avati, Gianfranco Mingozzi, Paolo Benvenuti, Valentino Orsini, Giuseppe Bertolucci, Marco Bellocchio, Gianvittorio Baldi, Pasquale Misuraca, Pasquale Squitieri, Gianni Amelio, Beppe Cino, Mario Monicelli, Vilma Labate, Giovanna Gagliardo, Luca Verdone, Sandro Cecca, Francesco Ranieri Martinotti, Vito Zagarro, Fabio Carpi, Mario Brenta, Michele Placido, Ettore Scola, Peter Del Monte, Francesca Archibugi.

Dalla fine degli anni Ottanta il Luce è entrato in una fase ulteriore di distribuzione e coproduzione internazionale, con autori come Claude Chabrol, Otar Ioseliani, Theo Angelopoulos.

Nel 1994 è stata affidata a Folco Quilici la regia di una serie di ottanta documentari dedicati a La storia d'Italia del XX secolo, che si è avvalsa della consulenza degli storici Renzo De Felice, Valerio Castronovo e Pietro Scoppola e ha inaugurato una nuova fase di valorizzazione e riuso sistematico e pubblico del materiale d'archivio.

All'inizio del nuovo millennio il Luce appare come una realtà di nuovo vitale, capace di valorizzare e far rivivere il proprio patrimonio con una nuova politica di circolazione multimediale e di assumere un ruolo da protagonista e difensore delle ragioni cinematografiche su una scena produttiva del cinema italiano sempre più dominata dalle ragioni e dalle logiche televisive.

L'ARCHIVIO

La nuova fase avviata nel 1962 con la trasformazione in società per azioni ha visto al primo posto tra i compiti istituzionali quello della conservazione e del restauro del patrimonio cinematografico e fotografico ereditato dall'Istituto Nazionale Luce.

Negli anni Settanta la valorizzazione dell'Archivio si è tradotta nella produzione di opere basate su filmati di repertorio, per poi assumere la fisionomia di una finalità autonoma, cui destinare risorse specifiche.

L'Archivio storico fotocinematografico conserva i film prodotti dall'Istituto dal 1924, materiale documentario di attualità preesistente alla nascita dell'Istituto e acquisito già negli anni Venti, il patrimonio filmico della INCOM e le collezioni di altri cinegiornali del secondo dopoguerra, per un totale di oltre dodici milioni di metri di pellicola formato 35 mm.

Nel 1996 è stato varato un piano di informatizzazione e digitalizzazione del patrimonio documentario, che prevede il restauro e la totale trasposizione dei filmati su supporti di conservazione, e la loro catalogazione all'interno di una banca dati consultabile sia in sede locale sia su Internet.

Accordi con la Fondazione Scuola nazionale di cinema, per l'inserimento nella banca dati del materiale in possesso della Cineteca nazionale, e con la società Fratelli Alinari, per la conservazione del patrimonio fotografico, hanno rafforzato l'obiettivo di rendere l'Archivio il centro di raccolta di tutta la produzione documentaria italiana del Novecento.

RIASSUNTO TRATTO DA

LUCE, Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale "Luce", Roma 1934

- **G.P. Brunetta, Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica, Milano 1975.**

OFFRO - CERCO - SCAMBIO

Con questo numero riportiamo la rubrica della rivista cartacea sperando di aumentare le possibilità di diffusione delle richieste dei soci.



Ricordiamo che per pubblicare gratuitamente nell'apposita rubrica **Offro Cerco Scambio** un annuncio di ricerca materiali o di offerta di scambio, basta inviare una e-mail alla Redazione (claudiogatti.aire@libero.it) con una breve descrizione di ciò che si cerca o si offre (eventualmente una immagine), non dimenticando un recapito mail e telefonico per un successivo contatto diretto tra gli interessati. L'annuncio sarà pubblicato su due numeri successivi della rivista. **Si prega di segnalare alla Redazione se il contatto si è concluso.**





No. 26 BAIRD TELEVISION KIT

Amazingly simple in construction. Can be put together in an hour. You can make it work and actually SEE TELEVISION PICTURES in a few moments! It is the only Television Kit offered which has horizontal scanning equipment (the only satisfactory, distortionless method of Television reception) and automatic synchronization of pictures—no fusing, no struggling to keep your picture in frame. Baird-built kits are complete in every detail—there is nothing more to buy—nothing to detract from your immediate enjoyment of Television as soon as you have assembled your set. Write for booklet and information—today.



We have no connection with any company using a similar name.

At $\frac{1}{3}$
Regular
Price
and Fully
Guaranteed



Includes Syn-
chronizing
Amplifier,
Sync. Motor,
Cabinet Lens
and Screen
Lens.

BAIRD TELEVISION KIT No. 26
Complete, \$39.50

\$39.50

NOTHING
ELSE TO
BUY

Some Notable Features of the BAIRD SHORTWAVE RECEIVER

Ear phone jack; phonograph pick-up jack; all aluminum chassis; coils and screen grid tubes individually shielded; carefully shielded variable condensers; two shielded stages of screen grid radio frequency; shielded screen grid detector; uses famous OCTOCOILS; highest quality resistance coupled amplification; 245 power tube; wave length range 15 to 320 meters; single dial control; operates dynamic or magnetic speaker. Quality equal to any high class broadcast receiver!



\$39.50

No. 25—BAIRD
UNIVERSAL SHORTWAVE
RECEIVER
(In Kit Form)

Never before a
set so practical
—simple to op-
erate—easy to
assemble—at
anywhere
near these
prices!

— get
world-
wide
shortwave
reception!
—see clear, dis-
tortionless Tele-
vision Pictures!

Send for this booklet today !!

A 132 Page Book—With 70 Illustrations—Giving a Complete Story of Short-
wave Stations All Over the World—And Television

TELEVISION SALES CO.

50c

A Copy Postpaid

Lansdowne Street at Brookline Avenue, Boston, Massachusetts Dpt. T6



TELEVISION SALES CO., Lansdowne Street at Brookline Avenue, Boston, Mass.

Gentlemen—Please send me Television Kit complete at \$39.50 exactly as described in this advertisement. I enclose \$..... as deposit.

Please send me Shortwave Kit Complete at \$39.50 exactly as described in this advertisement. I enclose \$..... as deposit.

I enclose Fifty Cents for which please send me your latest copy of the ROMANCE OF SHORTWAVES AND TELEVISION, together with blue prints and diagrams.

Name (please print).....

Address (please print)..... City.....

State