

## “APPUNTI SUL DOCUMENTARIO ITALIANO NEL VENTENNIO FASCISTA”

Rimini, 20 ottobre 2005

Relatore: Silvio Celli

In Italia non si dovette attendere la costituzione dell’Istituto Nazionale Luce per avvedersi delle potenzialità propagandistiche della cinematografia documentaria. Il primo, vero banco di prova, come in quasi tutti i paesi europei e negli USA, si ebbe con la prima guerra mondiale. Fra il 1914 e il 1918 il cinema divenne – come scrisse Renzo Renzi – « l’arma nuova da porre accanto alle artiglierie, alle navi, agli aerei, per incitare al combattimento le moltitudini di soldati al fronte contro un nemico descritto, ovviamente, come “invasore” e “barbaro” ».

Un excursus sul documentario italiano nel ventennio fascista non potrà che prendere avvio dall’analisi sull’impiego del cinematografo nella rappresentazione della guerra. La presenza della macchina da presa sui fronti di battaglia mette in luce un complesso di problemi ricorrenti nel rapporto tra il cinema (e i mass media, in generale) e i centri di potere, problemi che giungono a maggior evidenza proprio in occasione delle guerre: la “limitazione del visibile” da parte dei vertici militari e dei censori ministeriali (con la frequente impossibilità, per gli operatori, di accedere alle prime linee), il tabù della morte (specialmente dei soldati del proprio esercito), l’asservimento della stampa filmata alle esigenze della propaganda (interna ed esterna).

Nel dopoguerra, il cinema documentario è chiamato a svolgere un ruolo di primo piano nella costruzione di una memoria collettiva condivisa nel paese e di una ben definita identità nazionale: ciò si compie, in particolare, con la rielaborazione di materiali filmici girati negli anni del conflitto o nei giorni immediatamente successivi alla sua conclusione.

Altre emergenze, tuttavia, caratterizzano il dopoguerra. Si tratta, in primo luogo, di ricostruire in paese in ginocchio, un paese che, fra morti e feriti, ha perso sui campi di battaglia una generazione di giovani. L’epidemia di “spagnola” del 1918 sembra voler completare la carneficina. L’Italia ha, al pari di altri paesi, l’improrogabile necessità di riconvertire il complesso industriale dai fini bellici a quelli civili, istruendo in tal senso masse che mai, fino ad allora, si erano avvicinate al mondo delle fabbriche. Al cinema si chiede di essere, al contempo, uno straordinario strumento di istruzione tecnica per l’avviamento al lavoro e, più in generale, uno mezzo per l’educazione e l’elevazione morale delle masse. Prima della nascita del Luce alcuni enti e consorzi (come l’Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose) si incaricano di produrre e distribuire una serie di documentari

pensati sia per pubblici definiti (scuole tecnico-professionali, oratori, caserme, collegi, ecc.) che per il più vasto pubblico delle sale. La cinematografia scientifica (che ha il suo miglior rappresentante in Roberto Omegna) e la cinematografia didattico-educativa possono così contribuire alla ricostruzione della nazione.

Mussolini, decretando il diretto controllo del capo del governo sull'Istituto Luce, estende il controllo governativo anche alla stampa filmata. In tal senso, il 1925 si rivela un anno-chiave nell'offensiva mediatica del fascismo, volta alla limitazione delle preesistenti libertà di stampa; eppure la produzione dell'Istituto Luce non è, almeno negli anni tra il 1925 e il 1929, esclusivamente asservita alle parole d'ordine del regime. In quegli anni si producono una serie di documentari – che trovano dei precisi corrispettivi anche nell'azione di cinematografie estere – che sono ideati, in particolare, per incentivare nuove e moderne tecniche di coltivazione, attraverso la promozione di mezzi meccanici, di concimi chimici e di selezionate varietà di semi. A tale scopo, l'Opera Nazionale Combattenti e l'Istituto Luce si incaricano di raggiungere i più sperduti villaggi e paesi d'Italia per proiettarvi *Giornali* e documentari per mezzo dei cinema-ambulanti. Un discreto spazio (e successo) se lo conquistano anche la cinematografia sportiva (il Luce ha l'esclusiva mondiale della ripresa delle Olimpiadi di Amsterdam del 1928) e quella di *reportages* (es.: imprese dei trasvolatori atlantici o spedizione di Nobile al Polo).

L'avvento del sonoro evidenzia le difficoltà dell'Istituto Luce a modificare celermente la propria dotazione tecnica per adeguarsi al “film sonoro e parlante”. Le prime riprese sonore relative a Mussolini sono o di case cinematografiche straniere (Paramount e Fox) o della Cines-Pittaluga. Solamente nell'ottobre 1931 il Luce comincerà la regolare produzione di *Giornali* sonori.

La creazione del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda (affidato a Galeazzo Ciano) e la preparazione del conflitto con l'Etiopia accrescono gli sforzi richiesti alla “pupilla del regime” e ne accentuano la dipendenza dalle direttive governative. Ciano sembra rifarsi al modello organizzativo creato da Goebbels in Germania.

I mesi della guerra in A. O. registrano un ribaltamento negli interessi degli spettatori cinematografici: i *Giornali* e i documentari Luce, solitamente mal sopportati dal pubblico, diventano lo spettacolo più atteso nella programmazione delle sale, soppiantando, negli interessi degli spettatori, il film di finzione.

La composizione e l'organizzazione delle *troupes* del Luce subisce significative modificazioni in virtù dell'immissione in servizio di una schiera di giovani registi, culturalmente preparati e politicamente allineati alle posizioni del regime, formati nei Cineguf e/o distinti nei Littoriali della Cultura e dell'Arte: Pietro Francisci, Giorgio Ferroni, Fernando Cerchio, Basilio Franchina, Umberto Magnaghi, Domenico Paoletta, ecc.

Lo scoppio della guerra civile spagnola registra una novità nella stampa filmata italiana. La comparsa, nel 1938, di una nuova società per la produzione di documentari: la INCOM, che gode dell'appoggio del Direttore generale della cinematografia, Luigi Freddi. Questa società (animata da ex-gufini transfughi dal Luce, come Francisci, Ferroni e Paoella) si serve di moderne e spregiudicate tecniche di costruzione dei documentari e, a fini propagandistici, non esita a servirsi di veri e propri inserti narrativi ricostruiti nei teatri di posa: ne scaturisce una sorta di efficace "docu-fiction". Nei documentari prodotti nel corso di questa guerra si fa largo uso di spettacolari riprese aeree, che però rendono distanti, "asettici" (e quasi incruenti) i bombardamenti e i mitragliamenti dall'alto: uno spettacolo senza vittime né corpi martoriati.

L'inizio della seconda guerra mondiale comporta un'estensione dell'impegno del Luce e della INCOM, che vedono i loro operatori impegnati su diversi fronti. E ancora una volta, come rilevò un corrispondente di guerra di un quotidiano, entrano in azione i meccanismi della falsificazione delle riprese. Varie operazioni belliche, che gli italiani videro sugli schermi, furono in realtà ricostruite dagli operatori, in tutta tranquillità, nelle retrovie.