

**Gianfranco Miro Gori e
Carlo De Maria
(a cura di)**

Il cinema nel fascismo

Postfazione di Goffredo Fofi



Bologna 2017

OttocentoDuemila, collana di studi storici e sul tempo presente
dell'Associazione Clionet, diretta da Carlo De Maria

Italia-Europa-Mondo, 3





ISTITUTO STORICO DELLA
RESISTENZA E
DELL'ETÀ CONTEMPORANEA
DI FORLÌ-CESENA

Volume promosso dall'Istituto storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Forlì-Cesena, con la collaborazione e il sostegno di Atrium-Architecture of Totalitarian Regimes in Urban Managements



ATRIUM
Architecture
of Totalitarian Regimes
of the XX Century
in Europe's Urban Memory

Cultural route
of the Council of Europe
Itinéraire culturel
du Conseil de l'Europe

COUNCIL OF EUROPE



CONSEIL DE L'EUROPE

Progetto grafico

BraDypUS

ISSN:

2284-4368

ISBN:

978-88-98392-67-4



Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>.

2017 BraDypUS Editore

via Oderisi Da Gubbio, 254

00146 Roma

CF e P.IVA 14142141002

<http://bradypus.net>

<http://books.bradypus.net>

info@bradypus.net

Il cinema nel fascismo

INDICE GENERALE

- 7 **Prefazione**, Elisa Giovannetti, Presidente della Rotta culturale Atrium
- 9 **Premessa**, Carlo De Maria, Direttore Istituto storico di Forlì-Cesena
- 15 **Introduzione**, Gianfranco Miro Gori
- 19 ***I cinegiornali Luce ovvero lo schermo e la propaganda obbligatoria per le masse***, Silvio Celli
- 35 ***Alla ricerca del realismo. Forme, urgenze, paradossi del documentario italiano negli anni del fascismo***, Marco Bertozzi
- 53 ***Sulla storicità dei film narrativi del ventennio fascista***,
Gianfranco Miro Gori
- 71 ***Cinecittà. L'idea, il progetto***, Sara Martin
- 85 ***Forlì come "eterotopia" della provincia fascista. La "piccola Roma" nella propaganda del Luce***, Domenico Guzzo
- 105 ***Postfazione***, Goffredo Fofi
- 109 ***Indice dei nomi***

Alla ricerca del realismo. Forme, urgenze, paradossi del do- cumentario italiano negli anni del fascismo

MARCO BERTOZZI

1. Alle origini del ventennio

In questo intervento cercherò di attraversare alcune esperienze di cinema documentario sviluppatesi durante il ventennio ma esterne alla produzione dell'Istituto Luce. Durante gli anni del fascismo il documentario pulsa ben al di là delle politiche culturali del Luce. Solo negli ultimi anni – dopo la comprensibile semplificazione storiografica del dopoguerra ben evidenziata dalle considerazioni di Zavattini, per il quale neppure un fotogramma sarebbe stato da salvare sui 30 milioni di metri di pellicola «fascista» – una serie di ricerche sta evidenziando la molteplicità e la ricchezza di questo cinema. Vorrei dunque partire con qualche riflessione su oggetti filmici, i cosiddetti “dal vero”, che le storie del cinema hanno pressoché dimenticato e che pure, sino agli anni Venti del Novecento, hanno costituito una presenza costante nei programmi di sala. L'interesse per questa forma di cinema è piuttosto recente e riguarda, fundamentalmente, la rivoluzione storiografica alla base della nascita dei festival del cinema muto/ritrovato, come *Le giornate del cinema muto* di Pordenone o *Il cinema ritrovato* di Bologna. Luoghi di rinnovate visioni che hanno consentito di affrontare diversamente la tradizionale filogenesi del cinema documentario, per decenni irrigidita nel balzo Lumière - Flaherty (o, in Italia, nascita dell'Istituto Luce): come se fra le vues dei fratelli lionesi e il cinema degli anni Venti non vi fosse stata esperienza di elaborazione filmica del «reale». L'incapacità di riconoscere al cinema “dal vero” una propria specificità ha condotto all'oblio vasti territori estetici. Lo ricordava anche Tom Gunning: «a parte il riconoscimento dovuto ai fratelli Lumière, l'enorme produzione non-fiction prece-

dente a Flaherty viene praticamente ignorata – o piuttosto resta sepolta sotto un velo di amnesia collettiva»¹.

Probabilmente, la difficoltà nel sottrarre questo cinema al suo referente per osservarne, all'opposto, processi di costruzione formale, negoziazione culturale, concrezione immaginifica ha condotto a semplificazioni storiografiche solo recentemente messe in discussione. Per questo, osservando i paesaggi documentari all'avvento del fascismo notiamo come un carattere originario del cinema italiano, testimone di un *genius loci* già ampiamente evocato nei secoli precedenti, stia lentamente volgendo al termine. Tutto il cinema vedutista, con la sua evoluzione nei cosiddetti "dal vero", aveva riempito i palinsesti dei cinematografi nei primi due decenni del XX secolo e rinsaldato il cerchio della giovane unità nazionale, dotando di nuovi occhi il paese dalle cento città e dai mille campanili². Finalmente gli italiani avevano potuto vedersi, nelle loro diversità regionali, attraverso documentari che evocavano geografie sentimentali già scolpite da secoli di viaggi, narrazioni letterarie e rappresentazioni pittoriche. In questo senso, il "dal vero" è la forma filmica che segue la «veduta»: singole riprese di alcune decine di secondi vengono montate in una più vasta serie di quadri, per documentari della durata normalmente compresa fra i cinque e i dieci minuti. Paesaggi «creati», forme messe in scena, messe in quadro e messe in serie che giungono a godere di internazionali consensi nel privilegio scenografico della storia. Da questa Italia degli itinerari perduti, l'«occhiata dinamica» alle *mirabilia urbis* erige sguardi divenuti inestimabile patrimonio documentale. Ricordo *Rimini* (Ambrosio, 1912), esportato in Germania col titolo *Am Adriatischen Meere: die Stadt Rimini*, dove «Il disco del sole declina sull'orizzonte e a grado a grado una torma di nuvoli appare a mano destra...»³; *Un giorno a Palermo* (Lucarelli Film, 1914), magica passeggiata fra le rilevanze ambientali del capoluogo siciliano; *Venezia di notte* (Cines, 1914), un "dal vero" sulla città lagunare in cui le didascalie rosso fuoco trapuntano il film quali atmosferiche evocazioni letterarie; le *Bellezze italiane di terra e di mare* della Leonardo Film (1914); *Napoli* (1920?), dall'incipit senza scampo, con mandolino, piatti di spaghetti e un profluvio di vele in mare

¹ Tom Gunning, *Prima del documentario: il cinema non-fiction delle origini e l'estetica della veduta*, in "Cinegrafie", n. 8, 1995, p. 13.

² Per una prima ricognizione sul paesaggio nel cinema italiano delle origini rimando al mio *Giardini al nitrato. Il paesaggio nel cinema muto italiano*, in M. Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano I*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 75-87; nonché, nello stesso libro, al saggio di Ivo Blom, *Travelogues italiani: un genere da scoprire*, pp. 63-73. Ricordo inoltre il numero 10 di *Immagine. Note di storia del cinema*, curato da Ilaria Agostini e Luca Mazzei nel 2014, con diversi interventi sui travelogue e sui "dal vero".

³ Brochure del film *Rimini*, Ambrosio, 1912, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

verso il Vesuvio... Circa 2000 film “dal vero”⁴, che fra il 1905 e l’avvento del fascismo amplificano il modo di dar forma emozionale all’Italia, fra l’antico viaggio di formazione e il moderno viaggio del turista, in un campionario di sguardi accompagnato da brochure e didascalie nelle principali lingue europee, nonché da uno sperimentalismo tecnico (con *travelling*, *recadrage*, mascherini, colorazioni, effetti *split screen*⁵) capace di amplificare la semplice veduta mono-puntuale dei primissimi anni del cinema. Paesaggi dai quali sembra quasi si possano udire le sonorità, per cui Mario Ponzio, psicologo e studioso dei processi percettivi, scrive che «al cadere di acque, al movimento di potenti macchine, allo scorrere delle ruote di una vettura sul selciato, non è insolito che si associ l’immagine acustica riprodotta degli stessi rumori [...] parecchie volte mi accadde pure di sentire lo scroscio lontano dell’acqua di torrenti alpini e di cascate, e di riconoscere poi come causa di ciò il rumore del ventilatore o quello prodotto dal proiettore cinematografico»⁶.

Negli anni venti, l’asse lirico-paesaggistico dei “dal vero” sviluppa le sue componenti esotiche e accompagna il documentario italiano in nuove esplorazioni internazionali. Ricordo, ad esempio, *Grandi partite di caccia nell’Africa selvaggia* (Vittorio Zammarano Tedesco, 1920)⁷, dove, con mappe e descrizioni puntuali della costa di Mogadiscio, si illustra un altrove ora paradisiaco («magnifiche piantagioni di banani, palme da cocco e alberi della gomma»), ora inospitale («piccoli villaggi dove la civiltà non è ancora giunta»), ora folklorico (le danze dei “negri”, messi a semicerchio davanti alla Mdp). Un tentativo cinepedagogico che esplicita, sin da subito, la visione del bianco dominatore. Iconografia da caccia grossa buona per l’*interieur* dell’alta borghesia: all’ippopotamo ucciso viene aperta la bocca per mostrarne le dimensioni, ormai neutralizzate dalla forza civilizzatrice del fucile e da un comandante, Zammarano, che «non spreca un colpo»: resta una radura piena di cadaveri, ammassati da stuoli di servitori neri agli ordini d’italici dominatori, fieri del tricolore innalzato a ogni cambio di campo. Stesso spirito domina *Dall’Italia all’Australia* (di Angelo Drovetti, produz. Anonima Pittaluga, 1925), un diario di viaggio sul piroscampo Regina d’Italia,

⁴ Identificati da Aldo Bernardini in *Cinema muto italiano. I film dal vero 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002.

⁵ Si tratta di un procedimento di partizione dell’immagine simile a quelli utilizzati dalla fine dell’Ottocento per le cartoline illustrate: il fotogramma viene diviso in diversi settori, ognuno dei quali offre un originale brano paesaggistico.

⁶ M. Ponzio, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, in “Atti della Reale Accademia delle scienze di Torino pubblicati dagli accademici segretari delle due classi”, 1910-1911, XLVI, pp. 943-945.

⁷ Ricordo anche i successivi *Siliva Zulu* (Attilio Gatti, 1928) e *Il sentiero delle belve* (Vittorio Zammarano Tedesco, 1932). Il primo illustra la vita delle tribù Zulu, lette come popolazioni che rifiutano la civiltà bianca; il secondo racconta, in forma di diario, la missione esplorativa nelle regioni somale.

salpato da Genova verso l'Oceania e montato con didascalie illuminanti italici primati ed orgogli nazionalisti. Zone sociali illuminate dall'internazionalità del benessere ma imbevute di un estetismo nostrano, ancora in odore di dannunzianesimo: privilegi in cui tintinna lo spirito di certi «giovini, desiderosi di liberazione, vogliosi d'universalità, anelanti ad una superior vita intellettuale», aspiranti «alla bellezza come suggestiva figurazione e rivelazione di una vita profonda e serena»⁸. Come, tornando in Italia, i piaceri del corpo e dello spirito espressi in *Montecatini Terme* (s.n., inizio anni Venti), in cui, a pieno ritmo, lavora la fabbrica della salute⁹. Il campionario è da città delle meraviglie, sin dalle immagini iniziali di una benefica fonte termale. La cinepresa è posta su un'automobile in corsa, sembra di essere sull'Isotta Fraschini dalla quale Douglas Fairbanks lancia il lazo alle dame a passeggio (nel 1924 il divo, accompagnato da Mary Pickford, soggiorna a Montecatini quale ambasciatore di Hollywood)¹⁰. Dopo il dinamico inquadramento urbano ecco le cure per il corpo – il cratere delle Terme Leopoldine – ma ecco, soprattutto, le cure per lo spirito, illustrate da lente immersioni scopiche sui tavoli imbanditi per il pranzo, fra donne col bocchino sulle sedie a vimini, uomini intenti a giocare a carte nei loggiati e oziosi portamenti dei *flâneurs* in galleria. Una modernità italiana, paradossalmente antica e stilisticamente raffinata, ancora scevra da miti autarchici e motti “contro la vita comoda”.

Un'altra macchina da presa mobile, collocata sul tettuccio di una vettura sfiorata da un biplano radente, è quella che ci accompagna in *FIAT* (Ambrosio, metà anni Venti), dove gli altoforni producono motori per «l'aereo più rapido del mondo». Il film inizia con una ripresa dall'alto del Lingotto, appena terminato. Le auto in prova sfrecciano sulla pista della copertura, prima di scendere nel ventre incandescente delle “Ferriere Piemontesi”, fra i giganteschi stampi per informare la ghisa liquefatta e la sezione “materiale ferroviario”. Un osanna tecno-macchinico che esalta sentimenti nazionalisti e di «rivincita» post bellica: dalle moderne e progressive sorti si passa al clima, incandescente, che anima l'Italia dopo la prima guerra mondiale. Ciò che emerge, direttamente, da un film come *Gloria apoteosi del soldato ignoto* (1921) dove «nel trepido palpito dei cuori [...] la Madre mormorò: eccolo!». Poi il viaggio del milite ignoto fra le italiche terre: un film senza scampo, in cui l'accorata partecipazione popolare – con riprese dai treni in corsa e sul treno in corsa – nutre potenti retoriche sacrificali. Matassa simbolica

⁸ *Programma sintetico*, premesso al primo numero del “Leonardo”, 1903, attualmente in Delia Fregessi (a cura di), *La cultura italiana attraverso le riviste*, vol. I, “Leonardo”, “Hermes”, “Il Regno”, Torino, Einaudi, 1960, p. 89.

⁹ Il film, conservato all'Istituto Luce e classificato con il n. M01301, è identificato anche come *Bagni di Montecatini*.

¹⁰ Cfr. Vasco Ferretti, *Vip e Stars. Cento personaggi alle teme di Montecatini*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984, p. 24.

viaggiante, il floreale vagone col “milite in moto” diviene il barthesiano *punctum* di una macabra cinedanza degli affetti¹¹: una galassia psicosociale illustrata da didascalie dense di “acque sacre” e “lacrime della riconoscenza”, “bare gloriose” e “grandi anime”. Gli aerei sfrecciano in cielo, il tricolore sabaudo garrisce, le corone inondano il convoglio; la folla satura il quadro di un film che vorrebbe porsi come testo-collante di una nazione che vuole risorgere e, disperatamente, aggruma simboli e valori sulle pietre delle sue cento città.

Altre folle, per altri obbiettivi, appaiono in *Uomini e voci del congresso socialista di Livorno* (1921), un resoconto sul XVII congresso socialista italiano. Dopo una contestualizzazione ambientale, il film si concentra sull’umanità presente, con una precisa elencazione dei partecipanti e dei loro ruoli istituzionali. Curioso è l’utilizzo di alcune immagini fuori contesto, come le onde di un mare increspato, a significare l’impeto delle passioni contrastanti. Si alternano interventi, sintetizzati in didascalia («Parla Bombacci. Sono per la creazione del Partito Comunista Italiano»...), titoli giornalistici («“La Toscana”, Lazzari per l’Unità del Partito e Terracini per l’espulsione dei riformisti»), considerazioni dell’enunciazione («Il loggione è il più silenzioso»), disegni animati (per illustrare un “fattaccio”), con un processo di messa in evidenza dato dall’utilizzo dell’iris. Al termine del convegno la macchina è fra i volti: una fiumana di gente invade la piazza antistante, irrompe in un quadro poroso, in costante tensione fra campo e fuori campo. Un’esperienza del fuggitivo disorganizzato, antecedente la scenografica geometrizzazione delle masse del cinetotalitarismo a venire, ben evidente in *A noi! Dalla sagra di Napoli al trionfo di Roma* (Umberto Paradisi, 1922)¹². Si tratta di un film sulle giornate successive la marcia su Roma. L’opera, in due episodi, è preceduta dalla lettera con la quale vengono ufficializzati quei “memorabili avvenimenti”: il film è girato a Napoli, nella giornata del 24 ottobre, e a Roma, il 28 e 29 ottobre 1922. Al motto di “Roma o morte”, il fuoco purificatore inghiotte il pensiero nemico e i manifesti della Casa del popolo vengono dati alle fiamme. Mussolini, attorniato da Cesare Balbo e De Bono, da Starace e da Bottai, si reca verso piazza del Plebiscito, a Napoli. Poi, stuoli di “legionari dell’impresa fiumana” e di ex garibaldini, giovani balilla, avanguardisti e camice nere giungono a Roma per rendere anch’essi omaggio all’incensato milite ignoto. Massima contaminazione fra icografie mussoliniane e stereotipi paesaggistici appartiene anche alla parte “documentaria” de *Il grido dell’aquila* (Mario Volpe, 1923), film su una più improbabile che derisoria autogestione di fabbrica, con gli operai “rivoluzionari” guidati

¹¹ La prima didascalia ricorda trattarsi di un «Documento storico cinematografico ufficiale donato dalla Federazione Artistica Cinematografica Italiana e dalla Unione Fototecnici agli Orfani di Guerra».

¹² Del film viene successivamente realizzato un estratto, *Documentazione storica della marcia su Roma*, musicato e senza didascalie.

dal nipote del vecchio imprenditore. L'auspicio ricorrente nel film è che le culture regionali riescano a fondersi in un'esaltante nazionalismo patriottico. La Patria, bene supremo, si avvale e si incarna in cartolineschi luoghi comuni osservati in dissolvenza incrociata: dal Colosseo a Palazzo Vecchio, dalle Due torri alla Mole Antonelliana, dal Vesuvio con pino e pennacchio al Duomo di Milano, da Pompei a Piazza dei Miracoli. Il popolo, liberato dal pericolo comunista, marcia sopra una immensa bandiera italiana e un fantasmatico milite ignoto appare sull'altare della patria, rivendicando un risolutivo riscatto morale, una palingenesi capace di ricomporre il mosaico di identità regionali in una fervente epifania nazionalista. La fine è per il Duce, immobile, fra i suoi gerarchi.

Mentre, negli anni Venti, profonda diviene la crisi del cinema italiano – e la pochezza del film in questione lo dimostra – il documentario resta forma in bilico fra costruzione e occultamento: nessuno sguardo "oggettivo" gli è dovuto, ma è il nostro sguardo a ritroso a evidenziare come alcuni temi restassero inimmaginabili (dall'analfabetismo alla condizione delle campagne, dal fenomeno della migrazione all'estero alle decine di migliaia di feriti e mutilati della guerra...) e alcune forme inconcepibili.

2. Sperimentalismi e nuovi modelli storiografici

La rielaborazione delle memorie filmiche del periodo costituisce un territorio di forte interesse storiografico, un luogo di riattraversamenti, a volte di scontri, sul quale si confrontano gli stessi modi di intendere il cinema del/nel fascismo. Anche la storia del cinema documentario – in Italia, una storia giovanissima – ha attraversato paradigmi diversi: e dall'idea di un cinema completamente asservito al regime, prodotto dalla grancassa del Luce, si è passati a esplorazioni più complesse, in grado di evidenziare altri percorsi estetici e produttivi. Un nodo cruciale per la storia nazionale, ben oltre i confini della storia del cinema, che investe categorie chiave per la comprensione dell'ideologia del ventennio, quali "modernità", "rivoluzione", "propaganda"¹³. Per quel che ci riguarda, il quesito

¹³ Alla questione si cerca di dare una prima risposta in una serie di iniziative organizzate dalla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, negli anni Settanta. Rimando a Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia 1979, e ai quaderni: AA.VV., *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 14/21 settembre 1975, Quaderno n. 63; AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929/1943*, quaderni n. 71 e 72, seminario di Ancona 5-10 ottobre 1976.

porta con sé una serie di questioni tutt'ora aperte: qual'è il ruolo del documentario in questa temperie storiografica? Quanto incide nelle più vaste politiche culturali del regime? È veramente solo uno strumento di propaganda o consente sperimentalismi e riflessioni estetiche inaspettate?¹⁴ Naturalmente l'Italia vista/costruita dall'Istituto Luce resta dominante, un paese scrutato dalla più grande messe cinematografica mai prodotta prima di allora, attraverso i due distinti format del documentario e del cinegiornale. Ma all'interno del regime fascista, il dibattito culturale gode di alcuni spazi di libertà (vigilata), di gradazioni e sfumature nel contenere un articolato, a volte antinomico, orizzonte di tendenze estetiche: come nei Cineguf – le sezioni cinematografiche interne ai Gruppi Universitari Fascisti (GUF)¹⁵, ideati da Francesco Pasinetti nel 1932 e ufficializzati da Luigi Freddi nel 1935. Le sezioni sono incaricate di sviluppare il cinema sperimentale, di organizzare cicli di proiezioni, di formare giovani promettenti per la regia o da inquadrare nelle istituzioni cinematografiche di regime, in una varietà di intenti che abbraccia posizioni critiche non sempre in sintonia con le politiche culturali dominanti. Altro luogo storiografico interessante, su cui stanno concentrandosi le attenzioni di alcuni studi recenti¹⁶, riguarda le *Esposizioni Internazionali del cinema sperimentale a passo ridotto*, nel più vasto contesto della Biennale del Cinema di Venezia (1934-1938). Un orizzonte produttivo esterno alle politiche culturali del Luce, a tutt'oggi poco conosciuto, che marca alcuni momenti di avanzata sperimentazione nell'estetica del film amatoriale e vede la partecipazione di importanti autori a venire, come Fernando Cerchio, Luciano Emmer, Basilio Franchina, Pietro Francisci, Ubaldo Magnaghi, Mario Monicelli, Domenico Paolella, Giovanni Paolucci...¹⁷.

O, ancora, sempre a inizio anni Trenta, il territorio documentario della rinata Cines, costituito dalla "Rivista Cines" (uno spigliato *magazine* cinematografico costituito da vari servizi, attento ai problemi del linguaggio e della tecnica) e da una quarantina di documentari realizzati su temi storico-paesaggistici, con

¹⁴ Cfr. Maria Ida Bernabei, *La linea sperimentale. Un percorso di ricerca attraverso quarant'anni di cinema documentario italiano*, Imola, La Mandragora, 2013.

¹⁵ Per un riflessione generale rimando a Simone Duranti, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Roma, Donzelli, 2008.

¹⁶ Fra le altre, ricordo le ricerche di Chiara Augliera e di Andrea Mariani. Di quest'ultimo si veda *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

¹⁷ Mario Gromo ricorda: «Un giorno sì e un giorno no ci chiuderemo dalle 17 alle 20 al Chez Vous; un'ora dopo ci rimetteremo dinnanzi a un altro schermo, quello normale, dieci passi più in là. Intanto per oggi questi ragazzi sono usciti contenti e sudati, sfavillanti per gli applausi che avevano avuto dal pubblico...», *Fra le quinte, dietro lo schermo*, in "La Stampa", 10 agosto 1934.

accenti spesso romantici, a volte sperimentali¹⁸. Si va dal film lirico ambientale, in stile *Sinfonie di nuvole*, agli sperimentalismi del pittore Francesco Di Cocco ne *Il ventre della città* (1933, documentario Cines n.7), una sorta di *detournement* zoomorfico-alimentare girato tra il mattatoio, la centrale del latte e i mercati generali di Roma, con punti di vista spiazzanti, *travelling* e *recadrage* capaci, per Umberto Barbaro, di comporre «un piccolo gioiello»¹⁹. Certo, alla Cines il documentario oscilla fra opere tese a una ricerca stilistica e film in cui la preoccupazione formale è subordinata a una buona informazione del contenuto. A modulare lo spazio estetico fra le due polarità sono giovani autori, spesso al loro esordio, come Mario Serandrei (*Campane d'Italia*), Ivo Perilli (*Zara*), Ferdinando Maria Poggioli (*Paestum*), Marco Elter (*Miniere di Cogne*), Aldo Vergano (*Fori imperiali*), Raffaello Matarazzo (*Littoria e Sabaudia*) e lo stesso Umberto Barbaro (*Cantieri dell'Adriatico*). Quest'ultimo (documentario Cines n. 8, 1932) si concentra sulla vita dei cantieri di Monfalcone, con il lavoro degli uomini e l'organizzazione di fabbrica: ma lontane restano le sinfonie industriali costruite sulla forza del montaggio e sugli sperimentalismi musicali che, lo stesso anno, portano Joris Ivens a realizzare un masterpiece come *Philips radio*.

Dunque uno "sperimentalismo ridotto" sembrerebbe costituire la linea italiana del documentario. Ma alcune opere testimoniano comunque l'influenza di avanguardie filmiche legate alla rappresentazione urbana. In un'opera come *Stramilano* (Corrado D'Errico, 1928), l'evocazione dell'esperienza, più che il semplice riconoscimento dell'iconografia urbana, contraddistingue uno stile che risente dei modelli d'oltralpe, quelle sinfonie urbane girate da fotografi, artisti o registi come Charles Sheeler e Paul Strand (*Manhattan o New York the Magnificent*, 1921), Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926), Walter Ruttmann (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt - Berlino Sinfonia di una grande città*, 1927), Dziga Vertov (*Celovek s Kinoapparatom - L'uomo con la macchina da presa*, 1929), Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer e Rochus Gliese (*Menschen an Sonntag - Uomini di domenica*, 1930), Jean Vigo (*A propos de Nice*, 1930)²⁰. Anche in *Stramilano* la città è descritta con il classico schema di una giornata tipo: dall'inizio sommerso, quasi elegiaco dell'alba, con nebbia e spazzini, strade vuote e primi

¹⁸ Ricordo Vincenzo Buccheri, *Stile Cines*, Milano, Vita e Pensiero, 2004. Inoltre, mentre scrivo, si tiene il convegno *CINES Pittaluga e le altre. Modelli di produzione cinematografica tra le due guerre*, (Convegno Internazionale di Studi, Roma, 27 novembre 2017, Università degli studi di Roma Tor Vergata Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società) che porterà originali contributi storiografici sul documentario Cines.

¹⁹ Umberto Barbaro, *Piccola storia del film documentario in Italia*, in Id., *Neorealismo e realismo II*, a cura di Gian Piero Brunetta, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 475.

²⁰ Per la riflessione sulla città nel cinema delle avanguardie rimando a Gian Piero Brunetta e Antonio Costa, *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Trento, Comune di Rovereto, Manfrini Editore, 1990.

tram, si passa all'enfasi dei ritmi di fabbrica e delle ciminiere fumanti, al fumo delle ferriere e degli opifici²¹. Il pomeriggio è fra atelier di moda e scuola di danza moderna, mentre la sera è illuminata da insegne lampeggianti e luccichio dei locali notturni. Fondamentale il campionario di sovrimpressioni, ardite angolazioni, effetti *split screen* capaci di magnificare sia le possibilità di ripresa che il processo di messa in serie. Uno stile d'avanguardia, pur se in tono minore, fra tardo futurismo e desiderio d'Europa. D'Errico non è Vertov, e neppure Vigo, ma il distacco con la coeva produzione italiana è evidente e confermato da *Ritmi di stazione* (1933, prod. Luce), in cui l'autore prova a leggere modernamente la ferrovia, uscendo dal naturalismo paesano di *Treno popolare* (Raffaello Matarazzo, 1933)²². Per D'Errico, il documentario si differenzia dal cinegiornale per una differenza del «punto di vista. In origine è una questione di fotografia e di inquadratura, cioè d'interpretazione visiva. Diventa in seguito una questione tipicamente ritmica e musicale». Si tratta cioè di un'opera che può «vivere di vita artistica propria, all'infuori della contingente entità dei fatti riprodotti. Il documentario, per considerarsi riuscito, deve mettersi fuori dalla cronaca»²³.

Dunque D'Errico è fra i pochi, con gli sperimentalismi di pittori come Di Cocco e Luigi Veronesi²⁴, a passare dallo sguardo su un oggetto alla evocazione di una esperienza. Il processo semiotico dei suoi film coinvolge funzioni poetiche non naturalistiche, dove all'indefinitezza degli aspetti narrativi sono associate scelte linguistiche apparentemente gratuite. Quasi che al documentario siano «consentiti esperimenti, radicalità, contatti con l'avanguardia che il cinema di finzione in Italia non ha quasi mai praticato [...] film che per qualità di stile e di linguaggio si staccano dal banale riproduttivismo della koiné artistico-paesaggistica imperante. O che assumendo i linguaggi e i media come proprio soggetto trovano nella funzione metalinguistica occasioni di curiosità e confronto creativo»²⁵.

²¹ Rimando all'analisi del film compiuta da Raffaele De Berti in *Tecnologia, modernità, immaginario urbano*, in Leonardo Gandini (a cura di), *La meccanica dell'umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2005, pp. 35-37.

²² Al progredire degli anni Trenta, il genere si dissolve in lirismi paesaggistici e "Sinfonico" diviene un aggettivo che aleggia nei primi film in Technicolor girati in Italia: come *Sinfonia di Roma* (*Rome simphony*) di Giacomo Gentilomo (1937); o, sul versante critico, l'«interpretazione sinfonica del paesaggio» rilevata da Francesco Càllari ("Il Tevere", Roma, XV, 30 dicembre 1938, p. 3) in merito a *Caccia alla volpe* (*Fox Unting in the Roman Campagna*, Alessandro Blasetti, 1938).

²³ Corrado D'Errico, *Stile "Luce"*, in "Lo schermo", n. 7, luglio 1936, p. 19.

²⁴ Proprio a Milano, piena libertà espressiva è rivendicata da alcuni esperimenti documentari di Luigi Veronesi, come il perduto *Film n. 1* (1938, su un tram che parte da Piazza Lodi e attraversa la città, osservandola mentre si risveglia) o *Film n. 2* (1939, un poetico discorso sul ritmo, con parti astratte e parti documentarie riprese in una officina). Si veda Luciano Caramel e Angela Madesani (a cura di), *Luigi Veronesi e Cion Carpi alla Cineteca Italiana*, Milano, Il castoro-Fondazione Cineteca Italiana, 2002.

²⁵ Alberto Farassino, *Follie della realtà* (Presentazione alla retrospettiva di documentari italiani curiosi, eccentrici, rari), Brochure della rassegna *Filmmaker*, 5, Milano 1991, p. 4.

Proprio ciò che caratterizza l'esperimento della "Rivista Luce", avviata da D'Errico nell'autunno del 1934 e sospesa nell'agosto 1935, voluta da Mussolini stesso per magnificare l'entusiasmo "innovatore" del fascismo: una raccolta di servizi cinematografici con una spiccata intenzione autoriflessiva, virtuosismi di montaggio, primi esperimenti del cinema a colori, immagini astratte, utilizzo di *plongées* e *contre-plongées*. I doverosi aspetti propagandistici (l'attenzione al mutamento della società fascista rispetto alle condizioni a lei precedenti) sono associati ad intenti spettacolari (con servizi accattivanti e di facile presa) ma, soprattutto, resi con un atteggiamento votato allo stile e alla consapevolezza estetica. La "Rivista Luce" condensa proprio queste ambiguità di regime, le stesse del suo direttore artistico, Corrado D'Errico, nell'improbabile compito di negoziare fra "verità" parimenti sentite: quella personale, espressiva, e quella pubblica, inesorabilmente politica. Il più talentuoso "cineasta del reale" di quegli anni esegue cioè il compito assegnatogli dal duce celebrando, più che il fascismo, la modernità del cinema. Significativo resta il tentativo attuato da D'Errico di portare una linea sperimentale all'interno del cinema italiano ma la "Rivista Luce" naufraga dopo neppure un anno, quando le politiche dell'ente necessitano di incrementare aspetti propagandistici legati alla costruzione mediale dell'Impero²⁶.

3. Il cinema amatoriale

Negli anni dell'avvento del fascismo nasce anche il primo dispositivo per il «cinema di famiglia». Nel 1922, la Pathé di Parigi mette a punto il sistema "Pathé-Baby", dotato di una cinepresa quasi tascabile, ad avanzamento manuale, che utilizza una pellicola ininfiammabile, all'acetato, larga 9,5 mm, e dotata di una perforazione centrale, rettangolare, fra un fotogramma e l'altro²⁷. Finalmente è possibile, per i semplici amatori, realizzare un cinema casalingo: un momento importante, nella fuoriuscita del «documentario» dai limiti istituzionali, in una

²⁶ Per i quali rimando alla tesi dottorale di Giuseppe Fidotta, *Un impero cinematografico. Il documentario in Africa orientale italiana (1935-1941)*, Dottorato di ricerca in studi audiovisivi, ciclo XXVIII, Udine, Università degli Studi di Udine, A.A. 2014-2015.

²⁷ La Kodak, nel 1923, aveva immesso sul mercato la camera e il proiettore a 16 mm, i quali, a differenza dei primi prodotti della Pathé Baby, erano già dotati di motorino (a molla la cinepresa, elettrico il proiettore). Il 16 mm aveva inoltre fotogrammi maggiori del 9,5 mm (ma il numero di fotogrammi per metro lineare era lo stesso, 131,5). Per queste e altre indicazioni tecniche rimando a Federico Ferrero, *Le vie della tecnica. Storia e sviluppo del cinema formato ridotto*, in "Ferrania", agosto 1966, n 8, XX, pp. 2-9.

tensione costante fra moltiplicazioni stereotipata di schemi pregressi e libere, e inventive, possibilità espressive. Sin da subito, nella cultura del cinema amatoriale è pratica frequente conoscere il dispositivo e i materiali e godere di competenze al tempo stesso tecniche ed estetiche. Anche perché, allo scopo di diffondere il più possibile il cinema amatoriale, sia la Pathé che la Kodak commercializzano le prime macchine sviluppatrici automatiche e obbligano gli utilizzatori a un minimo di competenza tecnica. Nei meritori scavi di Home Movies, l'Archivio nazionale del film di famiglia che ha sede a Bologna, il fondo Guglielmo Baldassini è recentemente emerso quale interessante esempio di produzione filmica amatoriale. L'originalità estetica dei film del cineasta e pittore genovese (nato nel 1885 e morto, a Milano, nel 1945) costituisce un caso eccentrico di cinema amatoriale, al tempo stesso estraneo alle logiche istituzionali e capace di arricchire il più ampio contesto della coeva produzione documentaristica. Baldassini, pittore e acquafortista affermato, reduce da esposizioni in varie capitali europee, grande appassionato di fotografia, si dota di una camera Pathé Baby sin dal 1926. I suoi film, lontani alla prosopopea di regime, ci accompagnano in escursioni, momenti di festa, paesaggi urbani, marini, montani ripresi con una attenzione particolare agli aspetti sensibili della natura, alle componenti atmosferiche, ai fumi dei treni, all'infrangersi delle onde sugli scogli, alla schiuma marina che monta e di dissolve (*Film senza titolo*, nn. 88 e 89). Film che servono a Baldassini stesso per approfondire l'ossessione riproduttiva del mondo e ampliare il suo personale rapporto con la pittura. La ricerca sulla visione e sul movimento compiuta da Baldassini si colloca cioè in una trama di rimandi intermediali in cui disegno, pittura, cinema, incisione, fotografia costituiscono i poli di una irriducibile passione scopica. Un corpus di una novantina di opere che, viste oggi, confermano pratiche consapevoli del lavoro sul film e, contemporaneamente, inducono fascinazioni provocate dall'erosione del tempo sulla pellicola²⁸: pulsazioni irregolari, esplosioni corporee, diafane fuoriuscite dai lembi delle figure capaci di illuminare un possibile filmico lontano dai modelli illustrati dalle tradizionali storie del cinema. Film come *Sotto la neve*, *Luciano in Battaglia*, *Marisa a 80 giorni*, *Luciano alla fontana...* aldilà di frammenti familiari o paesaggistici, mostrano una tensione estetica che sfugge a qualsiasi pseudo oggettività storicista. La forza propulsiva dell'imperfezione sottrae queste immagini alla semplice prospettiva documentale e le getta nella condizione di materiali elettivi per

²⁸ Si tratta di un corpus costituito da 95 bobine, giunte negli archivi di Home Movies, a Bologna, grazie a Paola Baldassini, nipote del cineamatore, autrice di una tesi dal titolo *Avviamento al catalogo dell'opera di Guglielmo Baldassini*, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Anno Accademico 1982/83, cit. in Mirco Santi, "Petit, simple, bon marché". *Storia tecnologica e pratiche d'archivio del Pathé Baby*, Tesi dottorale, XXIII ciclo, Università degli Studi di Udine, Dottorato internazionale di Studi audiovisivi, musica, comunicazione, A.A. 2010-11.

una riflessione senza pregiudizi sul loro valore. Nel cinema di Baldassini viviamo pienamente le tensioni transitorie della materia, un rovesciamento gerarchico per cui ciò che la Storia del cinema considerava scarto, rifiuto, periferia iconica diviene centro di nuove definizioni di senso. E non più, o non solo, patologia di una materia cinematografica in via di dissoluzione. Come in *Io, Luciano e Marisa* (del 10 maggio 1929, n. 94), in cui il carter arruginito dall'acqua penetrata nella bobina corrode parte della pellicola, ingenerando macchie che si dilatano, come un'onda, in alcune parti del film: una colliquazione putrefattiva che ingenera visioni altamente patemiche.

Nella sua puntuale ricerca dottorale, Mirco Santi ricorda che «dalla visione d'insieme dei film emerge in Baldassini una caratterizzazione individuale che delinea i tratti di un cineamatore piuttosto attento nella tecnica, ma anche spontaneo e autoironico, soprattutto capace di cogliere la poesia e l'intimità familiare grazie a uno sguardo sensibile alla bellezza e alla trasparenza dei volti»²⁹. In effetti, Baldassini gode di un'attenzione particolare al volto-paesaggio, con una speciale accuratezza per l'appostarsi, in osservazione, sui visi dei propri cari, in una modalità opposta a quella di un cinema familiare sempre in movimento con panoramiche continue e, laddove tecnicamente possibile, zoommate. In *Marisa a 80 giorni* assistiamo a un capolavoro di attenzione patemica, ben al di là dello spinoso problema della «posa facile»: i primissimi piani della moglie con la figlia Marisa, di poche settimane, sono osservati in piano sequenza, per alcuni minuti, in una relazione di sguardi senza scampo, esaltata oggi da alcuni effetti di decadimento dell'emulsione. Un'atmosfera magica, ma anche una originale elaborazione culturale nella questione del corpo – corpo come piacere o come tormento, come interesse vitale o come oggetto passionale – che investe una riflessione storiografica sul corpo originario, quello così lungamente ripreso dal cinema dei primi tempi, nella primigenia dell'ossessione del movimento, da Jean Martin Charcot a Eadweard Muybridge, da Etienne Jules Marey a Georges Demeny. Così, gli sguardi in camera nel cinema di Baldassini, senza nessuna retorica del mal fatto, sono inteprellazioni che denunciano l'atto di filmare ma che, grazie alla qualità della ripresa, non compromettono affatto la qualità filmica. Più che cinema di famiglia, o cinema amatoriale, si tratta di un cinema che cerca, che sonda il mistero dello sguardo e del volto³⁰.

Anche perché Baldassini, oltre a seguire le istruzioni della Pathé, forza le pellicole invertibili immergendole in bagni particolari, capaci di procurare effetti di scavo nella materia e diafane esplosioni di bianchi. Così gli effetti ottenuti non

²⁹ Mirco Santi, "Petit, simple, bon marché", cit., p. 129.

³⁰ Sul volto al cinema si veda Noa Steimatsky, *The face on film*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

sono quelli pensati da chi ha progettato la Pathè-Baby o definito la sua manualistica, ma effetti assolutamente personali, scaturiti dalla sensibilità e dalla sperimentalismo di Baldassini stesso. Una sorta di enfasi esplorativa del dispositivo, sottratto ai suoi diktat tecnologici ed aperto all'innesto poetico. Allora i grigi sembrano dissolversi in chiare luminescenze, appena contenute dalle palpitanti linee di contorno delle figure. In film come *Sotto la neve – sui bastioni di Porta Venezia* oppure *Sotto la neve – Ai giardini* le figure umane appaiono come spettri fantasmatici e il quadro diviene il setting di un cinema post-mimetico, modernissimo, al confine fra il grafico, l'animato e il fotografico. Mirco Santi nota che «L'acido nitrico liberatosi dalla miscela di composti di cui è fatto qui il supporto che lo contiene (di fatto non completamente *safety*), sembra in questo caso aver causato sull'emulsione e sui suoi sali d'argento il deposito di uno strato irregolare di cangiante neve chimica, un velo irregolare che si aggiunge al candore del bianco paesaggio ripreso»³¹. Al confine con l'esperienza di un cinema antinarrativo, Baldassini tenta varie operazioni di sviluppo, utilizzando prodotti chimici che procurano di volta in volta brumate sfumature, effetti seppiati, lievi dorature, alcune tipologie di viraggio, sin'anche la presenza di imbibizione (film n. 88, *Senza titolo*). Attraverso questi corpi trasfigurati – dallo sviluppo "creativo", dal passaggio del tempo – la materia in disfacimento esalta ulteriori slittamenti di campo. I film di Baldassini si caricano di una incessante capacità trasformativa. Un metamorfismo intermediale, confermato anche dalle parole di Paola Baldassini³², la nipote di Guglielmo, che aveva lavorato soprattutto sulla collezione di *Autochrome* (le prime fotografie a colori, con un procedimento messo a punto dai fratelli Lumière)³³ di Guglielmo, individuandone riferimenti a temi ricorrenti nella sua pittura e nelle pratiche incisorie. Notava come di alcuni soggetti – i navigli di Milano, il porto di Genova, le ondate e gli spruzzi marini – esistesse spesso la fotografia, un ingrandimento, un quadro ad olio, la lastra per l'incisione e la stampa finale. Alla visione del corpus completo dei suoi film, questa intermedialità appare ampliata dall'esperienza cinematografica, confermando l'interesse di Baldassini per le arti della rappresentazione, in una prospettiva aperta, ricca di ripercussioni creative ed emozionali. Facile osservare analogie fra alcune riprese girate in Liguria, su scogli e spiagge, e una serie di suoi quadri coevi, con marine dense di schiume e riccioli d'onda colti nell'attimo pregnante. Casi in cui il cinema amatoriale sembra quasi al servizio della pittura : paesaggi sensibili coi/sui quali si gioca la nuova «verità» dell'immagine rivisitata da un altro medium, in una "traduzione" capace di intercettare nuovi spazi, critici e fruitivi,

³¹ Mirco Santi, "Petit, simple, bon marché", cit., p. 75.

³² Paola Baldassini, *Avviamento al catalogo dell'opera di Guglielmo Baldassini*, cit.

³³ Il procedimento venne brevettato nel 1903 e messo in commercio nel 1907.

proiettati all'esplorazione del rapporto tra diversi formati tecnici dell'immagine. Dunque in grado di testimoniare, creativamente, lo scarto tra immagini e realtà, ben al di là di rassicuranti modelli mimetico-riproduttivi³⁴.

4. Idee documentarie, da Longanesi ad Antonioni

Certo, negli anni Trenta plasmare la materia documentaria significa spesso insegnare, indirizzare, propagandare: al di là degli sperimentalismi accennati, l'idea, alla Flaherty, di una elaborazione poetica della realtà resta lontana, a volte auspicata, quasi mai realizzata³⁵. Se il «reale» è affrontato a colpi di didatticismo e propaganda, alcune voci auspicano comunque una volontà di raccontare la vita quotidiana del Paese vista «dal basso». Un'idea professata da Leo Longanesi già nel 1933, quando, sulle pagine de "L'italiano", pubblica una serie di fotografie dal vero di operai, contadini, paesaggi nazionali. Fra i testi del numero 17-18 compaiono *Film italiano* e *L'occhio di vetro*, nei quali Longanesi immagina un forte contatto della cinepresa con la vita di tutti i giorni: «bisogna gettarsi nella strada, portare la macchina da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni. Basterebbe uscire in strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora per fare un film italiano logico e naturale»³⁶. Si tratta di aderire a un cinema della realtà che, per certi versi, sembra prefigurare l'idea del pedinamento zavattiniano: e, per altri, supporre «una sorta di teoria dello straniamento, una serie di procedimenti attraverso i quali possano venire meno gli automatismi percettivi e possa essere riattivata l'emozione per aspetti non ancora catturati dallo sguardo»³⁷. La necessità di osservare la quotidianità, la vita dell'uomo nella sua esperienza comune, fuori dai grandi episodi della storia, torna in Leo Longanesi in *Sorprendere la realtà*, un saggio successivo in cui l'autore rifugge dall'eccezionalità dell'insolito per concentrarsi sull'osservazione di una

³⁴ Per la prospettiva del *montaggio intermediale* rimando ad alcuni scritti di Pietro Montani: *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari/Roma, Laterza, 2010; *Tecnologie della sensibilità. Estetica ed immaginazione interattiva*, Milano, Cortina, 2014.

³⁵ Cfr. Antonio Napolitano, *Robert Joseph Flaherty*, Firenze, Il Castoro, La Nuova Italia, 1975.

³⁶ Leo Longanesi, *L'occhio di vetro*, in "L'italiano", VIII, gennaio-febbraio 1933, nn. 17-18, p. 35. La citazione è anche in Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano dal sonoro a Salò*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, III, *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2000, p. 359.

³⁷ Antonio Costa, *Non accreditato. Leo Longanesi da "Dieci minuti di vita" a "Vivere ancora"*, in "Studi novecenteschi", n. 67, giugno-dicembre 2004, p. 148.

quotidianità mai abbastanza scrutata³⁸. Longanesi non intende il documentario quale cinegiornale d'attualità, quasi si trattasse di puntare l'«obiettivo or qua, or là, a seconda del caso», ma come una vera e propria opera che «come ogni film, ha un punto di partenza, un criterio di costruzione, una morale; è un componimento insomma»³⁹. Il suo sogno è realizzare un documentario sulle persone comuni, quelle che fanno la storia del mondo: non attraverso una supposta rappresentazione segreta della «verità», che non si può riprendere né insegnare, ma grazie a quello «stile brutale, di infimo ordine, greggio, ma sempre uno stile che rivela l'assoluta impossibilità di critica e di controllo»⁴⁰.

Proprio l'opposto di ciò che sostiene Luigi Freddi quando, paradossalmente, accusa il Luce di non sapere fare propaganda e, nel 1937, aiuta Sandro Pallavicini a creare la INCOM (Industria Nazionale Corto Metraggi). Per Freddi «l'Italia, nel campo del documentario, è rimasta in coda a tutti i paesi del mondo»⁴¹. La sua intenzione è di promuovere una produzione capace di adottare nel documentario i modelli di un cinema di finzione e di «stare al passo con le sperimentazioni internazionali»⁴². Osservando le opere realizzate – e confrontandole con i coevi esempi internazionali – le immagini della INCOM appaiono segnate da forti intenti ideologici, ben aldilà, o ben prima, di una effettiva sperimentazione cinematografica. Il modello sembra essere quello di “March of Time”, cine-rivista americana che non si fa scrupoli nel mixare materiali d'archivio, riprese in studio e riprese dal vivo. Il valore dell'esperienza INCOM, alla cui direzione viene chiamato Giorgio Ferroni, resta quello di spettacolarizzare l'estetica Luce con l'iniezione di forti dosi narrative: ma rendere più accattivante il documentario non è sufficiente a rilanciare la rischiosa sfida posta dal cinema alla rappresentazione del mondo. Un esempio è *T.O. 34* (Vittorio Carpignano, 1943?), nel tentativo del reparto Incom Russia di raccontare l'organizzazione dei treni ospedali della sanità militare italiana. Il treno, lindo e smagliante, pare un set scenografato da Gastone Medin; i medici, coi camici immacolati, sono di una mai vista premura; una musichetta pervade il vagone in cui foto di belle donne agghindano le pareti; si gioca a carte e si suona la chitarra. Il *pathos* è garantito dal malato che ascolta

³⁸ L'acutezza e le velleità, l'ingegno e l'opportunismo di Longanesi sono stati più volte ricordati: rimando al saggio di Antonio Costa, *Non accreditato*, cit., pp. 143-156.

³⁹ Leo Longanesi, *Sorprendere la realtà*, in “Cinema”, n. 7, 1936, p. 257. L'articolo è stato poi ripubblicato in “Filmcritica”, n. 30, 1953, pp. 227-229 e in Francesco Bolzoni, *Sull'omnibus di Longanesi*, Roma, CSC-Cineteca Nazionale, 1996, pp. 59-62.

⁴⁰ Ivi, p. 259.

⁴¹ Luigi Freddi, *Il cinema*, vol. II, Roma, L'Arnia, 1949, cit. in Mino Argentieri, *L'occhio di regime*, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 121 (nuova edizione, Roma, Bulzoni, 2003).

⁴² Ivelise Perniola, *Documentari fuori regime*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, vol. V, Venezia, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, 2006, p. 376.

in radiodiffusione il saluto del figlio lontano, secondo una triangolazione degli affetti che cuce la lontananza fisica coi poteri comunicativi dei mass-media: oppure dall'urgenza notturna, in cui un sofferente viene operato in un vagone dal quale restiamo igienicamente isolati, bloccati sulla soglia da un punto di vista che non vuole procedere verso il sangue. E l'indomani il malato sta già meglio, anche perché dal finestrino può scrutare un paesaggio in cui s'avvede del cartello "Italia". Inimmaginabili restano i prigionieri russi che si avviano ai campi di concentramento, irraggiungibile l'odissea dell'ARMIR, la sua disfatta epocale, la morte di decine di migliaia di italiani nella più incredibile delle guerre volute da Mussolini.

La linea INCOM ibrida stilemi hollywoodiani e grancasse di regime: spesso introduce varianti leggere, espresse in opere come *5 minuti con: Cinecittà* (1939, Pietro Francisci) o *Fantasia sottomarina* di Roberto Rossellini (1939) che simula, in acquario, le profondità oceaniche in un processo di antropofornizzazione dei pesci⁴³. Altre case di produzione sorgono intanto in quegli anni, cercando anch'esse di dinamizzare un settore alla caccia di nuove idee documentarie: non tanto la Vela (che produce *Pini di Roma*, Mario Costa, 1941) o la Romulus-Lupa (*Fontane di Roma*, 1938, uno dei topoi a venire del documentario lirico-garantito), quanto la Lumen Veritatis con *Il pianto delle zitelle* o la Dolomiti Film, a Milano, con *La sua terra* (Luciano Emmer e Enrico Gras), un interessante film su Predappio che esce dal giogo del tributo al capo per individuare momenti figurativi debitori alla grande pittura di paesaggio: un afflato lirico-tragico non gradito a Mussolini, che blocca la distribuzione del film⁴⁴. Comunque la concorrenza della INCOM spinge il Luce ad uscire dai tradizionali orizzonti didattico didascalici per impegnarsi in produzioni di più alto livello "artistico". E, nel 1941, "Cinema" apre il n. 132 con l'articolo *Nuova serie di documentari dell'Istituto Luce*, un resoconto celebrativo dei "lusinghieri successi" ottenuti alla Mostra di Venezia e delle nuove produzioni in corso⁴⁵.

Una consapevolezza del lavoro che emerge, in primo luogo, da personalità capaci di coniugare competenza tecnica e consapevolezza teorica. È il caso di Francesco Pasinetti, primo laureato italiano con una tesi in Storia del cinema⁴⁶,

⁴³ In quegli anni, Rossellini realizza anche il perduto *Il ruscello di Ripasottile* (1940) e i ritrovati e restaurati, dall'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino, *La vispa Teresa* e *Il tacchino prepotente*. Si vedano le sceneggiature desunte in "Il nuovo spettatore", n. 1 (IV serie), novembre 1997, pp. 117-145.

⁴⁴ La Dolomiti produce anche le prime opere di Luciano Emmer, Enrico Gras e Tatiana Grauding come *Racconto da un affresco* (1941), *Il paradiso terrestre* (1941) e *Romanzo di un'epoca* (1942).

⁴⁵ S.n., *Nuova serie di documentari dell'Istituto Luce*, in "Cinema", n. 132, 1941, p. 1.

⁴⁶ Maurizio Reberschak (a cura di), *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Roma, Dipartimento Studi e Ricerche Archivio Storico dell'Istituto Luce, 2002.

che in *Senso del documentario* auspica la presenza di un filo conduttore ritmico-figurativo, una continuità compositiva che valichi la «mera riproduzione della realtà»⁴⁷. Pasinetti commenta favorevolmente il provvedimento che in quei giorni stabilisce l'obbligatorietà di proiezione dei documentari abbinati a film a soggetto: «ciò significa che per il produttore del documentario non vi deve essere una eccessiva preoccupazione commerciale»⁴⁸. Vista oggi, una dichiarazione che colpisce: a ben altri risultati porteranno analoghi provvedimenti nel dopoguerra (quando la garanzia della proiezione significherà il congelamento della sperimentazione e del rischio creativo, consentendo piuttosto un arricchimento facile ad alcuni produttori senza scrupoli). Per ora, preme sottolineare una indicazione di poetica all'avanguardia – che solo la precoce scomparsa di Pasinetti impedisce di verificare – quando egli sostiene che «è proprio a contatto con lo strumento e con il materiale paesaggistico, umano, ecc. che il regista può trovare i motivi per la sua creazione». L'idea del sopralluogo ma, soprattutto, quella del confronto con le realtà – e non dell'investimento delle realtà del nostro credo stilistico e ideologico – è talmente forte che Pasinetti conclude il suo intervento con una dichiarazione perentoria: «chi possiede il senso del documentario possiede il senso del cinema»⁴⁹. Un motto da ricordare, per un autore programmaticamente spoglio dall'enfasi del periodo: come il suo sguardo sugli aspetti meno noti di Venezia, attraverso una serie di piccole perle quali *Piccioni di Venezia*, *La gondola* e *Venezia minore* (tutti del 1942)⁵⁰. Si tratta di opere in cui il tracollo della voce narrante non spinge necessariamente verso la liberazione da certi formalismi: ma il passaggio è importante, un percorso verso la desacralizzazione della "messa in pagina" che sta trovando nel giovanissimo Michelangelo Antonioni un altro sostenitore. Riflettendo su "Cinema" in merito a un soggetto *Per un film sul Po*, Antonioni cerca di tradurre in progetto cinematografico considerazioni di ordine sociologico e paesaggistico: «Prima di tutto s'impone una domanda: documentario o film a soggetto? La prima forma è senza dubbio allettante. Materiale ricco, suggestivo»⁵¹, ma del quale egli stesso individua le possibili inclinazioni retoriche. Eppure, anche un film a soggetto, pur con un esile filo narrativo, non sembra soddisfarlo perché «detto tra noi abbiamo molta simpatia per questo documento senza etichetta». Per Antonioni il problema sembra essere piuttosto

⁴⁷ Francesco Pasinetti, *Senso del documentario*, in "Cinema", n. 132, 1941, p. 402.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Nel dopoguerra realizza anche *Il palazzo dei Dogi* e *Venezia in Festa* (entrambi del 1947) e *Il giorno della salute* (1948).

⁵¹ Michelangelo Antonioni, in "Cinema", n. 68, 25 aprile 1939, cit. in AA.VV., *Sul Neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, quaderno informativo n. 59, Pesaro, Mostra del cinema di Pesaro, 1974, p. 7.

morale, nel pensare un film in cui, «non il folclore [...] non l'esigenze commerciali prevalessero, bensì l'intelligenza». Oggi, osservando ciò che resta di *Gente del Po* (le riprese iniziarono nel 1943 e il film uscì, fortemente rimaneggiato, nel 1947) stupisce la forza di un realismo che pare quasi divenire esperienza onirica; ma anche la frattura, violenta, con antecedenti forme documentarie della certezza⁵². Così, il rispetto per l'indicibile senso delle cose si tramuta in dilatate stasi osservative: premonizioni metafisiche di un cinema della modernità, reiterazione di atti apparentemente senza importanza, rilevanza dei tempi morti capaci di segnare il «rifiuto progressivo di ogni schema drammatizzante, o di ogni forma di selezione drammaturgica del fenomenico»⁵³.

Eppure, anche un'esigenza culturale diffusa. Analogo desiderio, stesse difficoltà sono incontrate da Giuseppe Pagano quando cerca di fotografare l'Italia minore, l'architettura popolare al di fuori dei cartolineschi scenari del Touring. Non sono i Brogi o gli Alinari a rendersi conto del valore della architettura popolare, tanto meno delle prime realizzazioni razionaliste. Pagano fotografa l'antico "minore" con la stessa volontà con cui si sofferma sulle forme della modernità, batte in lungo e in largo la penisola alla ricerca di *domus* nazionali: case pagliaio di Terni, trulli in Puglia, casette di Procida⁵⁴. Rivendica visioni olistiche sul complesso ambientale di un territorio polimorfo, paesaggi di vita trascurati da sguardi liricheggianti o stereotipati. Uno spirito che si manifesta ovunque: «è accaduto veramente» è il tema del concorso che appare nel secondo numero di "Film d'oggi", nel 1945, con una giuria composta, tra gli altri, da Cesare Zavattini, Michelangelo Antonioni, Vittorio De Sica, Luchino Visconti⁵⁵. L'annuncio precisa: «Vogliamo fatti VERI [...] Raccontateceli come potete, senza preoccuparvi di colorarli, di scriverli bene. TUTTI, dall'operaio alla massaia, possono diventare gli autori di un film, semplicemente mettendoci al corrente di una storia VERA». Un testo che riflette uno spirito all'esplorazione, nel cinema, della vita quotidiana esploso durante le tragedie della guerra. In nuce, lo stesso portato emotivo, la stessa prospettiva antonioniana di *Gente del Po*, affinché i costruttori di immagini tornassero a rivelare la loro terra, uscendo da un cammino lastricato di santi ed eroi. Il lungo inizio "documentario" della straordinaria rivoluzione Neorealista.

⁵² Si veda Noa Steimatsky, *From the Air. A Genealogy of Antonioni's Modernism*, in Richard Allen, Malcolm Turvey (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam 2003, pp. 183-214.

⁵³ Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 29.

⁵⁴ Giuseppe Pagano, *Un cacciatore di immagini*, in "Cinema", n. 58, 25 novembre 1938, p. 401.

⁵⁵ In "Film d'oggi", anno I, n. 2, 16 giugno 1945.