



Università degli studi di Udine

La politicizzazione del film sperimentale. Cineguf e la Dolomiti film di Luciano Emmer nella produzione de 'Il Covo' (1941)

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

La politicizzazione del film sperimentale. Cineguf e la Dolomiti film di Luciano Emmer nella produzione de 'Il Covo' (1941) / Mariani, Andrea. - In: L'AVVENTURA. - ISSN 2421-6496. - STAMPA. - :1(2016), pp. 77-102.

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1124406> since 2018-02-22T12:17:00Z

Publisher:

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

La politicizzazione del film sperimentale

I Cineguf e la «Dolomiti film» di Luciano Emmer nella produzione de *Il Covo* (1941)

Andrea Mariani

The Politicization of Experimental film. The Role of Cinegufs and Luciano Emmer's «Dolomiti Film» in the Production of *Il Covo* (1941)

From the first half of the 1930s, at the peak of Fascist regime's institutionalization of youth culture, amateur film practices were gradually and systematically regimented towards the creation of a politicized experimental cinema. This article discusses this process of institutionalization by presenting and analysing the case of Dolomiti Film, an independent Italian film company managed by the Italian film director Luciano Emmer. The Dolomiti film company was predominantly devoted to Educational and Artistic cinema, and in 1941, it was appointed in the production of short films by the *Scuola di Mistica Fascista* – the most important cultural institution for the Fascist ideology, supported by Benito Mussolini himself.

Keywords: Experimental Cinema, Avant-garde cinema, Fascist cinema, Political cinema, Documentary, Modernism, Committed Documentary, Cineguf

Quando in queste pagine parliamo di film sperimentali, facciamo riferimento a film italiani, di produzione sostanzialmente indipendente, girati per lo più a passo ridotto, nella maggior parte dei casi in 16 mm, da giovani cinefili.

Il caso che discuteremo nella seconda parte di questo saggio è insieme esito parossistico, eccezione e orizzonte ideale di questa pratica. Tuttavia, prima di introdurci al film, è imprescindibile definire il quadro storico e politico all'interno del quale si forma e organizza il cinema sperimentale di cui ci occupiamo.

Il primo contributo organico, storico e critico, su questa pratica è *Cinema Sperimentale* di Domenico Paolella, edito dalla Casa Editrice Moderna di Na-

Andrea Mariani, Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, via Caiselli 2, 33100 Udine, andrea.mariani@uniud.it

poli nel 1937¹. Il libro è un manifesto programmatico e insieme una storia del cinema sperimentale italiano e il primo mai scritto prima su questo argomento, se come scrive Francesco Pasinetti nell'introduzione: «Questo libro è il primo del genere, nel mondo»². L'esperienza del cinema sperimentale origina e matura sull'onda di un impulso dato da due fondamentali forze propulsive che agiscono nel processo d'istituzionalizzazione della cultura cinematografica nazionale tra la seconda metà degli anni '20 e i primi anni '30: i «provvedimenti per la diffusione della cinematografia educativa» e la diffusione e organizzazione dei Cine-Club e delle associazioni dei cinedilettanti (Mariani 2015). Nel 1937 le forze intellettuali e i network che ne favorirono un primo sviluppo (i Cine-club e il primo associazionismo indipendente) avevano già subito l'importante spinta regolatrice e istituzionalizzante da parte della Direzione Generale della Cinematografia fondata nel 1934, diretta da Luigi Freddi, e i Gruppi Universitari Fascisti erano di fatto diventati i laboratori della produzione cinematografica sperimentale, con la fondazione tra il 1934 e il 1935 delle sezioni cinematografiche dei Guf: i Cineguf³.

¹ Nel 1937 Domenico Paoella era un ex-universitario iscritto al Gruppo Universitario Fascista dell'Università di Napoli dal 1933, e allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia dal 1935. A partire dalla riforma dello statuto dei Guf del 1932, e progressivamente nel corso degli anni successivi, le iscrizioni dei Guf subirono un forte incremento dettato dall'apertura ai diplomati disoccupati e agli studenti di strutture para-universitarie (La Rovere 2003, 188-200, *passim*). Su Paoella: Archivio Storico Centro Sperimentale di Cinematografia (ASCSC), Cartelle studenti 1935-1940, Domenico Paoella, *Concorso per Centro Sperimentale di Cinematografia*, domanda del 10 agosto 1935. Domenico Paoella fu vincitore dei Littoriali del Cinema dell'anno XIII (Zangrandi 1971, 101-116; 534-589; Marrese 2014) del 1935 con il film sperimentale *Arco Felice*, con la collaborazione di Remigio Del Grosso (Paoella 1937, 81). Il Centro Sperimentale di Cinematografia sostituisce l'esperimento della Scuola Nazionale di Cinematografia, con decreto prefettizio del 13 aprile 1935. Per un'introduzione ai documenti cui facciamo riferimento qui, si veda Bursi (2010).

² Francesco Pasinetti è autore della seconda storia del cinema scritta in Italia (Pasinetti 1939); la prima era di Ettore Maria Margadonna (Margadonna 1932). Pasinetti si riferiva giustamente al «primo libro»: si escludevano, infatti, le pubblicazioni su rivista che, come ben sapeva, avevano fatto la storia del cinema sperimentale negli anni precedenti: per una storia del cinema sperimentale internazionale dalla sua stessa penna: Pasinetti (1933; 1935). Francesco Pasinetti è anche autore della prima tesi di laurea scritta in Italia (Pasinetti 1933a; Reberschak 2012, 217-377) sul tema del cinema e uno dei più influenti ispiratori e animatori dell'esperienza del cinema sperimentale in Italia (Augliera 2012, 14-15). È stata riscontrata una ricorrenza del termine «sperimentale» secondo sfumature di significato non meglio definite negli statuti dei primi Cine-club Italiani: tra i primi fondamentali modelli statutari quello del Cinema d'Eccezione di Torino (1928), del Cine-club d'Italia (1929) e del Cine-club di Milano (1930).

³ Sui Cineguf si vedano: Brunetta (1993, 76-97); Argentieri (2004, 71-76); La Rovere (2006; 2008); per una posizione dialettica rispetto alla ricostruzione di Luca La Rovere si veda invece: Verdone (2003). Tra i contributi più recenti, Celli (2010).

«Sperimentale» ovvero «la costruzione totale del film»

Non ci soffermiamo oltre sul cammino d'istituzionalizzazione del cinema sperimentale in Italia; vogliamo piuttosto approfondire le istanze discorsive che, all'interno delle strutture dei Cineguf, ne hanno definito i caratteri e le funzioni politiche e ideologiche.

Il libro di Paolella fornisce una prima fondamentale definizione di film sperimentale: «La parola sperimentale ha perduto il suo antico valore, per essere appropriata ad una categoria più estesa, in cui il tentativo consiste proprio nella costruzione totale del film in tutte le sue parti, di qualunque genere esso sia» (Paolella 1937, 15). Queste parole, vergate con grande consapevolezza da parte di Paolella, sgombrano il campo dall'equivoco che ora come allora rischia di confonderci: in questo caso, infatti, non si tratta tanto di qualificare una «linea sperimentale» (Bernabei 2013) o una «via sperimentale» (Aprà 2013), o «corrente» sperimentale all'interno dell'esperienza gufina o indipendente o *passoridottistica*. Non si tratta in sostanza di riconoscere gli «esperimenti» formali più sofisticati, né le prove più mature e consapevoli da sussumere in una categoria prodotta da una coscienza critica postuma. Si tratta piuttosto di cogliere il senso storico di un termine – «sperimentale» – in cui si riconosceva un vero proprio *movimento*. Questo non vuole rintracciare una «tradizione sperimentale» in *exploit* stilistici e formalisti⁴. Se questa può essere ricostruita, deve misurarsi con l'intera produzione.

La prima nozione di «sperimentale» cristallizzata e formalizzata nella letteratura italiana sul cinema è la definizione che ci restituisce assai nitidamente Paolella e riguarda *tutto* il cinema prodotto nelle strutture dei Guf o in quelle legate a esse, indistintamente⁵. L'accento è inequivocabilmente posto sulla pratica, sulla «costruzione totale del film», dunque sull'esercizio di una *competenza tecnica*. Il cinema sperimentale è dunque un cinema di «formazione», «esercizio», legato certamente a una libertà di «sperimentazione» anche linguistica e quindi stilistica, ma questa non è funzione esclusiva della sua definizione.

La costruzione di una «competenza» è un fattore di legittimazione fondamentale per la pratica del cinema sperimentale negli anni del regime: l'esercizio sperimentale avrebbe avuto, lo vedremo tra poco, una funzione sociale e quindi politica – poiché attivata all'interno della società fascista – di estrema rilevanza e dunque si univa armonicamente alle funzioni culturali e ideologiche messe in

⁴ La complessa ricerca di una soluzione alla definizione di «sperimentale» segna tutta l'esperienza italiana e non solo, come ha recentemente dettagliato su questa stessa rivista Sandra Lischi (Lischi 2015).

⁵ Si tenga conto che a partire dalla fine del 1934, formalmente, una qualsivoglia iniziativa cinematografica indipendente di carattere associazionistico o cine-clubistico doveva appoggiarsi alla rete dei Cineguf.

campo dalle strutture dei Gruppi Universitari Fascisti. Va da sé, dunque, che questa competenza – che l'esercizio sperimentale del cinema – non potesse essere che «politica». Su questo punto, tuttavia, è necessario chiarirsi.

La nozione di «sperimentale» e il film politico

Il film sperimentale prodotto nei Guf deve essere inteso come film politico: nelle dichiarazioni che leggiamo nelle riviste e nelle documentazioni dell'epoca appare molto chiaro. Luigi Chiarini sulle pagine de *Lo Schermo* dichiara senza mezzi termini:

si film politico, come deve essere fatto ogni film girato in Italia: i giovani dei Guf hanno una maturità culturale che li rende dei giganti di fronte all'analfabetismo cinematografico imperante [...] per questi giovani non è possibile concepire un film altro che *fascisticamente* (Chiarini 1935, 13).

Su come dovesse essere fatto un film politico sui Notiziari dei Cineguf troviamo poi indicazioni altrettanto chiare: «Al cinema politico sono affidati, per quanto è possibile, l'esplicazione e la comprensione dei problemi all'ordine del giorno della Nazione. Questi problemi oggi si chiamano preparazione militare, autarchia, razza»⁶.

Tuttavia anche in questo caso la definizione di film sperimentale come film politico non doveva confondersi con quella di film di propaganda. Sempre sui Notiziari dei Cineguf leggiamo «i film non dovrebbero avere uno specifico dogma propagandistico, inteso puramente come tale»⁷, in questo senso l'idea di film sperimentale come cinema politico tendeva più allo spirituale, come ci lascia intendere Paoletta: «[...]lo sperimentale avvicina a una concezione di cinema, la sola che sia espressione epica dei tempi nostri e che tenda ad una reale fusione arte-politica» (Paoletta 1937, 45). In sostanza anche la nozione di film politico applicata al film sperimentale non è priva di criticità: come doveva essere un film politico, fascista, non di propaganda? E a cosa si faceva riferimento con questa nozione?

Misurare l'evoluzione dei discorsi sull'essenza politica del film sperimentale deve tener conto sul piano estetico della complessità della cruciale e centrale dialettica tra avanguardia e realismo – lo vedremo tra poco – e sul piano produttivo dell'importanza strategica che rivestiva *politicamente* una competenza tecnica maturata su un terreno di sperimentazione ideale come per esempio quello del cinema. Altrimenti detto: la *competenza* diventa il fattore decisivo per una legittimazione che si misura più sul piano della *committenza* che non su quello

⁶ Notiziari delle sezioni cinematografiche dei Guf, 1 giugno 1939, p. 17.

⁷ Notiziari delle sezioni cinematografiche dei Guf, 3 marzo 1935, p. 7.

di un'adesione ideologica a dettami estetici più o meno chiaramente definiti. In questo senso l'investimento della *competenza cinesperimentale*, per esempio nei settori dell'industria, dell'istruzione, dell'urbanistica, ma anche come fonte di documentazione della vita del PNF, più che nella vera propaganda istituzionale – molto più complessa, poi, nei generi finzionali «a soggetto» – sono primari per comprendere la legittimità e l'importanza politica del film sperimentale; il documentario è il terreno di sperimentazione tecnica privilegiata per garantire lo spazio necessario a quella ricerca stilistica e produttiva che sarà decisiva nell'approdo al neorealismo⁸. Il documentario è il fronte immediato (anche perché più economico) per una sperimentazione di tecnologie leggere di ripresa che, a partire dai *cinematori*, si diffondono capillarmente – per effetto di quella *istituzionalizzazione* delle pratiche – su tutto il territorio italiano (Mariani 2015).

La politicizzazione si misura allora nella progressiva estensione delle possibilità di fruizione e di sperimentazione pratica per molti giovani nelle scuole, nelle università, nelle campagne oltre che nella progressiva centralizzazione delle competenze di organismi indipendenti (quelle dei Cine-club indipendenti nei Cineguf), all'interno di strutture che dunque formalmente catalizzano le possibilità, le abilità, le conoscenze.

L'investimento di una competenza così organizzata nella società civile è l'esito più importante, e il vero significato di un cinema d'«impegno»: un'ideologia e un'ansia dell'«impegno» che era la cifra precipua dell'istanza giovanile, «un concetto di impegno legato tanto alla presunzione di una superiorità della funzione e dell'espressività intellettuale quanto all'urgenza di un chiarimento e di una verifica delle attese rivoluzionarie suscitate dal regime» (Iannaccone 2002, 83).

La retorica dell'impegno maturata nella cultura universitaria invocava «la fine di ogni accademismo e la propensione a calarsi nella realtà concreta, configurando la politica come l'oggetto privilegiato di ogni iniziativa artistica» (Iannaccone 2002, 85). E questo particolare «ingresso nella società» è anche l'orizzonte che muove e verso cui tende la *sperimentazione* della competenza. Tuttavia non si tratta di considerare solo l'orizzonte del professionismo nel cinema. L'impegno, la maturazione di una competenza vanno letti in senso più ampio e più articolato: l'esperienza del cinema per i giovani diventa lo spazio fisico e filosofico dell'incontro con la modernità (e con la maturità), nella costruzione complessa di uno sguardo sul reale (Fidotta e Mariani 2013), nel confronto con la tecnologia (Mariani 2014), nell'individuazione e nell'espressione della loro propria inquietudine

⁸ Questo punto, di fondamentale importanza, rischia però di portarci fuori dal seminato, nel complesso problematico di questo saggio. Si è discusso altrove questo problema a partire dal film *Cinci* (1939) di Michele Gandin, del Cineguf di Siena: questo è emblematico nel mettere in evidenza la formazione documentaria emancipata nel racconto a soggetto. Su questo film si veda Micheli (1994, 295). Si veda poi Zagarrò (2012) e uno tra i primi e ancora pregnanti riferimenti alla problematica, Quaresima (1984).

e «insoddisfazione» per un cinema atrofizzato, per una cultura da rinnovare e per un fascismo non più così «rivoluzionario».

La ricerca di un'estetica fascista per il film sperimentale

L'interesse per un cinema più «vicino» alla realtà, è un tema onnipresente nei dibattiti sui fogli e le riviste guffine; questo si reggeva per altro su una sintonia perfetta col progetto politico del regime di una maggiore penetrazione nella provincia e nei territori più periferici: così il «locale» diventa lo spazio di elezione per la sperimentazione documentaria. Il racconto di «ciò che si conosce» e che è vicino pone le premesse per una cartografia dell'italianità che vuole superare il pittoresco e nello stesso tempo emanciparsi dal «semplice *reportage*».

La presa di distanza da un'idea di *reportage* così come dall'idea del film di propaganda, vanno entrambi nella direzione di un'emancipazione da schemi che in fondo sono quelli dei cinegiornali Luce (lo vedremo esplicitamente più avanti), di una ricerca di «artisticità» e «spiritualità» nel ritratto dell'Italia Fascista. Giustamente a questo proposito Ruth Ben Ghiat parla di un «realismo spirituale» (Ben Ghiat 2004, 73), che doveva trasfigurare e interpretare la realtà anziché meramente registrarla.

In questo senso la dialettica tra avanguardia e realismo è centrale e riflette la complessità di un dibattito più ampio, che continua più o meno dichiaratamente per tutto il periodo mussoliniano. La dialettica che caratterizza il «modernismo» sotto Mussolini, tra realismo e avanguardia (così come tra classicismo e sperimentazione in letteratura, classicismo e razionalismo in architettura, e in senso più ampio tra rivoluzione e reazione in campo estetico) è tutt'altro che semplicemente risolvibile. Si tratterebbe a nostro avviso di vedere tale dialettica, sulla scorta del lavoro di Roger Griffin, più in termini di osmosi che non di contrapposizione diretta. L'«osmosi» di cui parliamo è da rintracciare nella quasi-aporetica e paradossale relazione tra modernismo e fascismo (Griffin 2007, 25). Roger Griffin su questo punto produce lo scarto ideologico più forte rispetto agli studi precedenti su modernismo e fascismo:

It is precisely *because* fascism was an intrinsically modernist phenomenon that it could host some forms of aesthetic modernism as consistent with the revolutionary cause it was pursuing, *and* condemn others as decadent, as well as imparting a modernist dynamic to forms of cultural production normally associated with backward looking 'reaction' and nostalgia for past idylls (Griffin 2007, 33)⁹.

⁹ La posizione di Griffin era stata in parte già sostenuta in Italia da Emilio Gentile (Gentile 2009). Si veda anche Antliff (2002, 149). Di notevole aiuto per una prospettiva analoga è Braun

Con l'istituzionalizzazione dell'esperienza sperimentale nei Guf tale tensione si carica progressivamente di una funzione politica. Da una parte si tende a superare il mero piano estetico, secondo una posizione in sostanza «bottaiana». Così leggiamo l'intervento di Luigi Movilia del Cineguf di Torino¹⁰ sul tema «Il problema cinematografico nazionale nei convegni di critica cinematografica»:

Volendo stabilire che cosa s'intenda per carattere del cinema fascista, vorrebbe dire ridurre il problema della cinematografia nazionale, che è problema essenzialmente costruttivo, in un problema puramente estetico, il che significherebbe ridurre il problema generale ed essenziale ad un problema nettamente particolare.

Problema particolare al quale non si nega la sua grande importanza, ma che ha già la sua implicita risoluzione nella realizzazione di una cinematografia fatta solo da elementi fascisti; da elementi con l'anima e lo spirito completamente forgiato nel clima ascetico della rivoluzione¹¹.

Dall'altra il documentario e la negoziazione con le istanze della cultura cinematografica (ma non solo) d'avanguardia portano necessariamente a qualificare più dettagliatamente un piano stilistico se non estetico, così dal Cineguf di Asti:

[...] Adunque il nostro cinema avrà per prima impronta la serietà. Cioè un rigore logico e estetico da opporsi a ogni strafare o eccesso fantastico e tecnico. Ciò non vuol dire che la fantasia deve essere bandita dagli schemi del nostro cinematografo: soltanto che essa deve porsi, oltre che su basi realistiche, in funzione d'una realtà presente o futura.

Obiettivo i nostri orientamenti rivoluzionari: la realtà, da se sola, avrà sufficiente forza e contenuto spirituale. Trasfigurazione artistica vorrà dire illuminazione della realtà attraverso il processo della fantasia, con conseguente funzionalizzazione dell'arte con le necessità espressive e «documentario» d'una realtà o di un'intuizione rivoluzionaria. Ecco il problema: esprimere, documentare¹².

L'orizzonte che si evince da questi contributi è di un realismo di matrice documentaria che tenga a freno gli sperimentalismi d'avanguardia più «irresponsabili» e non «rigorosi»: «da opporsi a ogni strafare o eccesso fantastico e tecni-

(2003, in particolare i capitoli 8 e 9). In ambito cinematografico si veda Zagarrìo (2006) e più generalmente Zagarrìo 2004; 2009.

¹⁰ L'anno precedente fu aiuto regista di Adriano Giovannetti per il film *Si fa così...* (1934) prodotto dalla Torino Film.

¹¹ Luigi Movilia, «Il problema cinematografico nazionale nei convegni di critica cinematografica», in *Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti*, 9 marzo 1935, p. 4.

¹² Gi.Bi., «Realtà e avvenire del cinema», in *Quaderno cinematografico a cura del Guf di Ascoli Piceno*, maggio 1935, p. 19.

co» appunto. Una tale impostazione – generalmente diffusa – deve fondare una creazione che sappia innervare nel prodotto cinematografico quella componente «umana» e «spirituale» cui accennavamo poc'anzi: quel «realismo spirituale» come sublimazione di una posizione etica prima che estetica di fronte al reale. Nel 1937 Michelangelo Antonioni, fiduciario del Cineguf di Ferrara, conferma questa intuizione:

Il documentario richiede tutta un'esperienza particolare e tutta una particolare personalità da parte di chi lo crea. [...]. La potenza evocativa di antiche opere architettoniche, il profumo che emana da infiniti angoli del mondo e da ogni altro spettacolo della natura o della portentosa opera dell'uomo sono tutti richiami che per essere espressi devono prima essere profondamente sentiti, altrimenti perdono ogni loro potenza e significato (Antonioni 2004, 66).

Il Covo: la Dolomiti film e il Cineguf Milano tra avanguardia e Mistica fascista

Il Covo è un cortometraggio diretto dai futuri registi Luciano Emmer e Vittorio Carpignano, nel 1941 (Fig. 1). La copia originale in 35 mm¹³ è attualmente conservata presso l'archivio dell'Istituto Luce a Roma. *Il Covo* venne realizzato per documentare e promuovere la rinnovata sede della Scuola di Mistica Fascista: un'istituzione economicamente sostenuta dalla direzione nazionale del PNF, dal Ministero della Cultura Popolare e dal Ministero dell'Educazione Nazionale, con l'obiettivo di sviluppare programmi di «ricerca» sull'ideologia fascista (Grandi 2004). La Scuola di Mistica Fascista era ufficialmente affiliata all'Università degli studi di Milano e al suo Guf: si può affermare che la Scuola di Mistica Fascista era egualmente depositaria di quell'«attività politico/culturale, che tende alla preparazione e alla selezione dei giovani» che veniva proposta nei Prelittoriali e Littoriali della cultura e dell'arte, del lavoro, nel Teatro sperimentale dei Guf, nelle sezioni cinematografiche, radiofoniche e della stampa universitaria. Era insomma in tutto e per tutto una «funzione» interna alla struttura dei Guf (PNF 1940-1941, 51). La «filosofia» della Mistica esprimeva, nel quadro della cultura gufina, quel «tentativo di affermare l'esistenza di un nucleo di pensiero originale del fascismo, di un vera e propria ortodossia che ponesse fine alla confusione dottrinale», e lungi da essere un esperimento elitario, la Scuola di Mistica Fascista esprime quel «tentativo dell'intellettualità giovanile di sistematizzare e codificare la dottrina del fascismo legandola indissolubilmente a una concezione religiosa della politica» (La Rovere 2003, 321).

¹³ Il formato 35 mm è già un'indicazione della «ricchezza» e dell'eccezionalità del progetto. Il film è visibile dal portale web dell'Istituto Luce.

Ciò che è davvero interessante del film è la straordinaria densità d'influenze culturali che sembrano essere evocate nel film e secondariamente l'interessante accoglienza ricevuta da parte dell'intera comunità guffina, che lo acclamò come modello di film politico, finalmente raggiunto.

Così riporta la rivista della Mistica, *Dottrina Fascista*, ricostruendo la sua attività annuale:

Anche senza essere riusciti a fare una cosa perfetta, abbiamo però avuto l'approvazione ed il gradimento del Duce.

Il cortometraggio è stato ormai programmato in tutte le principali città d'Italia, suscitando ovunque profondo interesse. La Stampa quotidiana e quella tecnica l'ha accolto come un'efficace realizzazione e come ottimamente riuscito «modello di documentario politico»¹⁴.

Il quotidiano guffino *Roma fascista*, gli dedica un'entusiastica recensione:

è un crudo e spietato inquadrare, un esprimersi per cenni vigorosi, uno spiegarsi per sintesi quintessenziali. In sostanza, uno stile audacemente avanguardistico, ma non con le impronte caratteristiche dello sperimentale e dell'azzardo. Un avanguardismo cosciente, di gente che ha studiato quello non inutile dei vecchi onesti cineasti; ne ha compreso le ragioni e ha sentito che esso si adattava come nessun altro all'epoca e al significato della grande entità storica (Monaco 1940, 2).

Su questi commenti, assai rilevanti, torneremo tra poco. Le reazioni alla prima entusiastica proiezione del film rimbalzano sui quotidiani di tutta la penisola¹⁵. Ad una prima visione balza all'occhio la distanza – soprattutto in termini di ricerca stilistica – rispetto ai documentari e cinegiornali Luce.

Proprio a cavallo tra il 1939 e i primi anni '40 – con l'inasprirsi del conflitto – la produzione del Luce manifestava la necessità di un profondo rinnovamento: gli studi di Mino Argentieri in questo senso restano imprescindibili (Argentieri 2003).

Ci bastino però le parole con cui il Ministro della Cultura Popolare feroce-mente redarguisce il presidente dell'Istituto Luce, Marchese Giacomo Paolucci di Calboli Barone – di lì a poco verrà sostituito da Augusto Fantechi:

Interessa al regime non tanto che il LUCE realizzi utili, quanto che realizzi produzione all'altezza della situazione. Devo constatare che i miei richiami e i miei rilievi non hanno avuto l'effetto desiderato. I giornali Luce non sono che un'arida elencazione fotografica degli avvenimenti; i documentari non sono trattati con il necessario criterio di regia; il sonoro è troppo spesso sostituito dal sonorizzato. Per citare il fatto

¹⁴ «Attualità cinematografica», in *Dottrina Fascista*, anno VI, Dicembre 1941, p.7

¹⁵ Si rimanda all'allegato sulla copertura stampa per il film, in appendice al saggio (Figg. 2, 3, 4, 5).

più recente, il documentario del Ventennale è stato un completo insuccesso [...] è venuta fuori una cosa arida e scialba senza nessuna passione ed emotività. Ho avuto a riguardo dei precisi richiami¹⁶.

Al fine di qualificare lo scarto del film politico ne *Il Covo*, rispetto alla generica propaganda, ci rifaremo a due prospettive analitiche: il modello del film d'utilità – *Utility film* – per come viene sviluppato da Thomas Elsaesser e Vinzenz Hediger e il modello del film d'avanguardia per come viene riformulato e ridefinito da Bill Nichols¹⁷ e successivamente da Malte Hagener in relazione alla tradizione del documentario (Nichols 2001; Hagener 2007). Sebbene questa possa sembrare una strategia di lettura del film piuttosto elementare e basilare, ce ne serviremo per enucleare e decrittare singoli elementi che appaiono – sicuramente per la ricezione del pubblico giovane e «fascista» – come efficaci e funzionali agenti di quella, per così dire, «mitologizzata» e in qualche modo feticistica, ricerca del perfetto film fascista. Il vantaggio di ascrivere un film sperimentale come *Il Covo* alla categoria dei film di «utilità» (si tratterebbe in sostanza di considerarlo alla stregua del cinema tecnico o educativo o industriale) ci permette di qualificare quegli elementi che abbiamo discusso come fondanti la legittimazione della pratica sperimentale e la sua funzione politica. Ricapitolando: l'idea di una messa in circolazione e in «azione» di una «competenza tecnica» maturata nei gruppi sperimentali; l'idea di un cinema al servizio della società (fascista); l'idea di un cinema radicato nella realtà; l'idea di un attivismo movimentista alla base della pratica cinematografica sperimentale; l'idea di un cinema votato a una causa (rivoluzionaria).

Richiamando le parole di Elsaesser sul film di utilità, Hediger scrive:

In dealing with utility films [...] film historian Thomas Elsaesser proposes the approach of the so called Three A's. In order to account any given utility film found in an archive Elsaesser argues that the film historian should reconstruct the occasion [*Anlass*], for which the film was produced; the audience [*Adressat*] to which it was destined; and the *Auftraggeber* or commissioning body that financed and ordered the film production (Hediger e Vonderau 2009, 36).

Da questo punto di vista, possiamo considerare senza eccessivi scrupoli *Il Covo* come un *Utility film*. Le riprese del film sono state organizzate e dirette dalla società indipendente Dolomiti Film. La società venne fondata nel 1939

¹⁶ ACS, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, b. 9, lettera riservata di Dino Alfieri a Giacomo Paolicci di Calboli, Roma, 3 aprile 1939.

¹⁷ Per un primo contributo di Nichols in relazione anche ai termini di una politicizzazione: Nichols (1976). Ringrazio l'anonimo revisore per la segnalazione.

dall'Ing. Emilio Emmer¹⁸, con la direzione artistica di suo figlio Luciano Emmer ed Enrico Gras, amico di Luciano. Entrambi cinegufini del Guf di Milano¹⁹. Luciano Emmer è commissario del Cineguf e nella produzione è coinvolto anche Pino (Giuseppe) De Francesco, dirigente del Cineguf e dirigente amministrativo della Dolomiti film. La Dolomiti Film è a tutti gli effetti una delle espressioni più interessanti della capacità produttiva maturata in seno alle strutture dei Guf. La società nasce con l'obiettivo primario di una fortissima interazione tra cinema a passo ridotto e cultura artistica e letteraria:

Attraverso la proiezione di pellicole a passo ridotto, in serate appositamente organizzate, si porteranno a conoscenza degli artisti i mezzi tecnici del cinema in bianco e nero e a colori, allo scopo di indicare ad essi le larghe risorse e le infinite possibilità del passo ridotto, dalla normale industria cinematografica finora strutturate in minima parte²⁰.

E il coinvolgimento di artisti avvenne ad altissimo livello.

Arturo Martini rispose all'invito di realizzare un cortometraggio con un certo sarcasmo, ammettendo che «purtroppo questo è un sogno di vent'anni fa, e ora realizzarlo sarebbe come credere di poter rifare il primo amore» e che alla fine «il vostro esperimento sarà un grande fiasco»²¹. Tuttavia l'iniziativa venne presentata ufficialmente presso la galleria d'arte Il Milione, dove vi fu occasione di un invito generalizzato agli artisti presenti e l'adesione fu lusinghiera: tra i pittori troviamo Carlo Carrà, Aldo Carpi, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Donato Frisia, Massimo Campigli, Vincenzo Morelli, Gianfilippo Usellini, Domenico Cantatore, Bruno Munari (da principio vicinissimo alla seconda generazione di futuristi), gli astrattisti Luigi Veronesi e Mauro Reggiani; tra gli architetti Giò Ponti, il gruppo

¹⁸ *Foglio annunci legali*, Reale prefettura di Bolzano, Sabato 19 Ottobre 1940, n. 32, dall'atto costitutivo: «è costituita una società a garanzia limitata denominata 'Dolomiti Film, società a g. l.' sede in Bolzano. Oggetto dell'impresa è la produzione, noleggio e commercio di films cinematografici, propagandistici e culturali, sia a passo normale che cortometraggi [...] La società è amministrata da un consiglio di amministrazione di tre soci: comm. dott. Carlo Maria Caretta, presidente; Emilio Luciano ed Enrico Gras, quali consiglieri, tutti domiciliati nella sede sociale, via dell'Endertà n. 2, Bolzano».

¹⁹ Enrico Gras diresse nel 1938 un cartone animato per il Guf di Milano, *Il Giuseppe* (andato perduto – rubato – poco dopo la sua presentazione ai Littoriali).

²⁰ Cinémathèque Française di Parigi, Archive du Film, fond Collection Jaune, CJ1684 B217, f. 1_Documents divers concernant Dolomiti Film, lettera alla ditta Agfa da Pino De Francesco e Emilio Emmer, Milano 22 ottobre 1940. La *Collection Jaune* alla Cinémathèque Française raccoglie documentazione sparsa di varia provenienza originariamente appartenuta alla collezione privata di Henri Langlois: l'amicizia tra Langlois e Emmer è raccontata dalla voce dello stesso Emmer in Danese (2003).

²¹ Cinémathèque Française di Parigi, Archive du Film, fond Collection Jaune, CJ1684 B217, f. 1_Documents divers concernant Dolomiti Film, lettera manoscritta di Arturo Martini a Emilio Emmer, 3 gennaio 1941.

Banfi-Peressuti-Belgioioso (Gian Luigi Banfi, Enrico Peressuti, Ludovico Barbianò di Belgioioso dello studio BBPR di Milano e membri del CIAM di architettura moderna), Carlo Enrico Rava, Guido Frette, Luigi Figini (tra i protagonisti, nel decennio precedente, del razionalista «Gruppo 7» con Giuseppe Terragni), Pietro Lingeri; la galleria Il Milione appoggia ufficialmente e aderisce all'iniziativa della Dolomiti Film²². Almeno due gli esiti immediati di queste adesioni: *Film n°4* di Luigi Veronesi, opera astratta oggi conservata presso la Cineteca Italiana, di cui la Cinémathèque Française conserva i bozzetti preparatori (Luigi Veronesi entrerà poi a far parte del comitato direttivo della rivista mensile promossa dalla Dolomiti film: *Quaderno*); *L'amore è un lepidottero* di Bruno Munari mai realizzato o più probabilmente semplicemente incompiuto, di cui la Cinémathèque conserva soggetto e *story-board*²³; *L'angelo* di Vincezo Morelli, di cui esiste traccia dello *story-board*, ma null'altro; e infine *Ritmi di tempi* di Banfi-Peressuti-Belgioioso, di cui esiste *story-board* e soggetto presso la Cinémathèque, ma al momento nessuna traccia del film. Questo contesto artistico d'avanguardia e di potenziali aperture culturali di carattere internazionale è l'ambiente in cui nasce si alimenta l'attività della Dolomiti Film.

La Scuola di Mistica Fascista si rivolse alla Dolomiti Film e l'assunse direttamente per la realizzazione del film: nel bilancio preventivo della scuola per l'anno 1940 figura una versamento di 5000 lire a favore del presidente Emilio Emmer, e di 6251,55 lire alla Minerva film²⁴, distributrice del film, per un investimento complessivo di 50.025 lire nel quadro di un bilancio complessivo di 165.438 lire²⁵. La ragione che può aver legato la scuola di Mistica alla Dolomiti Film è con tutta probabilità la condivisione dell'ambiente guffino: nella realizzazione del film sono coinvolti i maggiori esponenti del Cineguf di Milano, in quel periodo. Inoltre non va dimenticato che Niccolò Giani non era estraneo all'ambiente cinematografico milanese: nel 1934 prese parte con Mario Baffico al tentativo di lanciare l'Associazione Cinematografica Milanese²⁶.

²² Cinémathèque Française di Parigi, Archive du Film, fond Collection Jaune, CJ1684 B217, f. 1_Documents divers concernant Dolomiti Film, *Prime adesioni all'iniziativa dell'invito alla collaborazione*.

²³ Del film esistono alcuni fotogrammi a colori pubblicati sull'annuario della rivista *Lo Specchio* (1941). Ringrazio Simone Venturini per la preziosa segnalazione.

²⁴ ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, serie II, b. 261, Prospetto finanziario della Scuola di Mistica fascista all'amministrazione del PNF, Milano 15 dicembre 1939, Allegato n. 6. Va ricordato che la Scuola di Mistica riceveva dal PNF un contributo annuo di 145.000 lire, a cui per l'anno 1940 si sarebbe aggiunto un contributo di 115.000 lire, cumulativo di contributi provenienti da Direttorio Nazionale del PNF, Federazione dei Fasci di combattimento di Milano, Ministero della cultura popolare, Ministero dell'educazione nazionale: si fa infatti presente la mancanza di 30.000 lire per coprire interamente le spese dell'anno.

²⁵ ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, serie II, b. 261, Situazione del bilancio, 28 ottobre XIX.

²⁶ Archivio di stato di Milano, Gabinetto di Prefettura, I versamento, B. 385, f.2, Associazione cinematografica milanese, Questura di Milano, 16 aprile 1935.

Nel caso della realizzazione del film *Il Covo*, il coinvolgimento del Cineguf rivela chiaramente quella sorta di funzione «ricerca e sviluppo» nel campo cinematografico garantita dai Cineguf, capace di mettere a servizio dell'istituzione una competenza tecnica spesso più che sufficientemente qualificata: in questo caso poi non stiamo parlando di documentari realizzati per conto delle sezioni locali della G.I.L. o dell'O.N.D o delle riprese per i locali Pre-littoriali, ma del coinvolgimento per un'operazione promozionale sapientemente pianificata e finanziata dal PNF con il supporto dei maggiori apparati dello stato e la distribuzione di una società del peso della Minerva²⁷.

Per quanto concerne «l'occasione» per cui il film è stato commissionato: il direttore della Scuola, Niccolò Giani (ispiratore del soggetto del film, poi sviluppato da Enrico Gras) voleva promuovere l'apertura della nuova sede della scuola, nello spazio che aveva accolto la redazione del giornale *Il Popolo d'Italia*, fondato da Benito Mussolini, forgia retorica della Rivoluzione fascista.

In questo modo la nuova *location* divenne un vero e proprio luogo di culto per centinaia di giovani fascisti. Il Ministero della Cultura Popolare che supportò finanziariamente i lavori di ristrutturazione, contribuì anche per la quasi totalità del costo del film (per quasi 50.000 lire)²⁸, che era finalizzato per l'appunto a diffondere il più possibile l'«atmosfera spirituale» di questo nuovo tempio della Rivoluzione fascista (Figg. 6, 7, 8).

La prima del film venne organizzata al Cinema Odeon di Milano il 10 giugno 1941, per un pubblico selezionato; successivamente il presidente della Scuola, Vito Mussolini e il direttore Niccolò Giani ottennero che il film venisse incluso nella programmazione obbligatorio nelle principali città del paese e in tutti i Cineguf²⁹.

Enfatizziamo questi dettagli di pratica utilità, relativi alla realizzazione de *Il Covo*, perché intendiamo sottolineare la cruciale importanza della «committenza» nel quadro delle strategie etiche ed estetiche per il raggiungimento del film fascista.

Come esteticamente dovesse operare la competenza tecnica messa in gioco nella realizzazione del film è stato uno dei temi che hanno contraddistinto il dibattito dei Guf per tutto il periodo del fenomeno. Dunque, ancora, come si qualifica?

Un breve preludio sinfonico introduce lentamente lo spettatore nel quadro della rievocazione storica: nel corso del film si va dall'apertura del giornale *Il Popolo d'Italia* nel 1914, all'intervento nella Prima guerra mondiale, fino alla fondazione dei fasci di combattimento e alla Marcia su Roma. Ma fin dal primo

²⁷ La società nello stesso periodo distribuisce *Caravaggio* (1941) di Goffredo Alessandrini, *Rose scarlatte* (1940) co-diretto da Vittorio De Sica e Giuseppe Amato, *Scampolo* (1941) di Nunzio Malasomma.

²⁸ ACS, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, b. 100, Direzione generale della cinematografia per il capo di gabinetto del Ministero della Cultura Popolare, 1 maggio 1941.

²⁹ *Ibidem*: «Per far valere per esso [cortometraggio sul Covo – ndr] la disposizione ministeriale relativa alla programmazione obbligatoria [...] Da parte di questa direzione si esprime parere favorevole».

establishing shot riconosciamo immediatamente un forte realismo fotografico associato a una precisa funzione indessicale; rileviamo una formula sintattica essenziale, esplicitamente legata al suo fine pratico: una semipanoramica verticale che ci colloca precisamente in via Paolo da Cannobio a Milano, la vecchia sede della redazione de *Il Popolo d'Italia*. Il realismo documentario e l'indessicalità fotografica sono un elemento permanente per l'intera durata del film: il realismo documentario si rivela funzionale sia all'evocazione degli oggetti «sacralizzati» della sede del Covo – come la scrivania di Benito Mussolini e gli interni rinnovati delle stanze – sia all'obiettivo «promozionale» del film. I disegni legati al progetto di rinnovamento della sede, oggi conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, ci consentono di appurare la selezione degli spazi operata dalla macchina da presa, sulla base delle più rilevanti operazioni di ristrutturazione della sede de *Il Popolo d'Italia*. La nozione di realismo è stato il più importante e cruciale argomento di discussione nei dibattiti interni dei Cineguf. Il realismo era per la verità un tema ubiquo nella gran parte delle riviste italiane di cultura durante gli anni '30, ma nei dibattiti sulla produzione filmica cinegufina assurge a tutti gli effetti a chiave estetica del film «fatto fascisticamente». La radice documentaria e la committenza politica erano dunque discusse come soluzioni primarie ed essenziali: l'utilità pratica del film *Il Covo* e, come abbiamo suggerito, l'approccio metodologico al *film di utilità* sono cruciali per valutare correttamente la ricezione del film. Tuttavia non si esaurisce qui l'interesse del film. Sostenendo e mettendo in evidenza la base comune su cui si fonda la convergenza tra avanguardia modernista e documentario – anche in questo caso secondo una chiave sincretica e osmotica –, Malte Hagener, nel solco di Bill Nichols, rileva l'intersezione di quattro essenziali elementi: realismo fotografico, strutture narrative, frammentazione modernista, una certa retorica della persuasione, o quello che Nichols e Hagener chiamano «*educational impulse*», a cui Hagener aggiunge un quinto elemento rispetto ai quattro già suggeriti da Bill Nichols: l'introduzione del sonoro. Ovviamente stiamo parlando di un cortometraggio in 35 mm del 1941, e l'introduzione del sonoro non è certamente una novità, ma è senza dubbio uno degli elementi decisivi nella creazione di quella «atmosfera spirituale» che è la forza maggiore del film. La glorificazione evocativa e la celebrazione a tutti gli effetti «mistica» della Rivoluzione fascista è progressivamente montata seguendo, come ho anticipato, la linearità del tempo storico evocato. La progressione temporale coincide con il climax metaforico ed è formalmente convalidato da precisi elementi: in particolare la transizione dalla notte (all'inizio) all'alba (nella sequenza finale), e la logica consequenzialità degli elementi naturali: il vento (nella parte introduttiva), la tempesta (nella sezione centrale), e la quiete e il sole alla fine. Questa struttura è lucidamente confermata nel comunicato stampa della distributrice Minerva film, che precisa esplicitamente la struttura del film:

SVILUPPO CRONOLOGICO DEL FILM

Intervento: fondazione *Popolo d'Italia*, Audacia, Corridoni; Battisti; D'Annunzio; Fasci d'intervento.

Guerra: telegramma del Re a Cadorna; Mussolini ferito al fronte; la Vittoria.

Dopoguerra: le tristi giornate nei sotterranei del Covo; inizio della lotta contro il bolscevismo; gli eccidi; i martiri; Fiume.

Rinascita: Dalla stanza del Duce incomincia la marcia verso l'Impero³⁰.

Lo spazio viene organizzato sulla base di una logica sostanzialmente binaria, ancorando lo spazio degli interni ad una dimensione squisitamente documentaria e realistica (il riferimento fotografico realistico ai nuovi spazi interni della sede, dunque *al tempo presente*) e lo spazio esterno alla dimensione evocativa degli eventi storici richiamati alla memoria, mediante la sovrapposizione di frammenti di quotidiani o degli appunti manoscritti di Mussolini. Va notato che molti di questi materiali, pertinenti a una dimensione evocativa, storica e mitica, vengono montati direttamente in negativo, marcando in questo modo un'ulteriore radicale distanza rispetto al piano del realismo documentario (degli interni). Dunque la linearità della ricostruzione storica e la frammentazione esasperata dello spazio s'intrecciano indissolubilmente e il suono agisce da fondamentale contrappunto. La colonna sonora è a tutti gli effetti il fattore «chiave» che combina e armonizza questa complessa struttura e rende lampante il suo «impulso persuasivo».

Tanto per cominciare è assente una qualsiasi forma di voce di commento. Il suono radicalizza la giustapposizione di tempo e spazio, alternando rumore realistico e in «presa diretta» (il suono delle ante che sbattono al vento in perfetto sincrono) a indistinte voci e urla registrate, canti militari e popolari, sinfonie classiche. Nello stesso tempo la frammentazione è accordata a un flusso armonico continuo che rende in un certo senso l'evocazione progressivamente «senza tempo», compiendo perfettamente la trasformazione dell'evocazione storica verso un tempo mitico, fino all'epico climax. *L'Apprendista stregone* di Paul Dukas è forse coerentemente – sebbene apra a inquietanti letture – la traccia della prima parte; il canto popolare e militaresco *Ta-Pum* commenta filologicamente (il titolo della canzone è di fatto onomatopeico) le atmosfere della Prima guerra mondiale; infine, ancora con molta coerenza, l'ultima parte che evoca la Rivoluzione fascista esplose nel climax finale sulle note del IV movimento crescendo de *I Pini di Roma* di Ottorino Respighi (brano per la verità piuttosto ricorrente negli accompagnamenti). Ma anche in questo caso le sinfonie sono sovrapposte a rumori, sospiri, urla, rimbombi ed esplosioni che sono probabilmente ancora

³⁰ Cineteca di Bologna, Biblioteca Renzo Renzi, fondo Luciano Emmer, scatola 3, Fasc.3, Dolomiti film, Il Covo - La sua terra 1941-1942, Comunicato per la stampa della Minerva Film. Vi si legge appunto: «La Minerva Film ha messo la propria organizzazione a disposizione della Scuola di Mistica Fascista per la distribuzione in tutta Italia e colonie del documentario 'Il Covo', realizzato dalla Dolomiti Film».

più potenti nel ricreare l'atmosfera astratta e spirituale, rendendo in questo modo il film un inquietante, modernista, coltissima glorificazione di Benito Mussolini.

Anche su questo punto il comunicato stampa della Minerva insiste in una spiegazione dettagliata delle scelte artistiche:

IL COMMENTO MUSICALE

L'elemento sonoro del film consta di due elementi musicali: i rumori e la musica. È evidente la stretta relazione che esiste tra di essi e tra il suono e il montaggio. I rumori (quelli di atmosfera – del vento della pioggia e quelli «storici» – che costituiscono l'animazione di quelli locali in cui una vicenda eroica si è svolta) sono legati al ritmo del montaggio, dal quale traggono ragione di essere – come nella sequenza iniziale del vento, o in quella dei pugnali e dei martiri – o al quale danno il respiro del ritmo – come nelle carrellate nei sotterranei del Covo. La musica è l'elemento lirico del film, è la traduzione sonora dell'emozione visiva di quei locali nudi e scarni, ma così drammaticamente permeati della magica atmosfera dei ricordi³¹.

Il realismo documentario che attraverso una marcata indessicalità fotografica qualifica la sua natura di pratica utilità e committenza politica e le istanze di una messa in scena ed uno stile che dichiaratamente si riconoscono nel quadro di una cultura modernista, convergono efficacemente nella valorizzazione di un prodotto che a tutti gli effetti si propone di «mobilitare» lo spettatore e letteralmente e radicalmente chiamarlo all'intervento guerresco. Ma cosa rende questo film un nuovo modello di documentario politico e cosa davvero lo rende efficace nell'azione di mobilitazione dello spettatore, in misura maggiore rispetto al comune prodotto di propaganda del Luce? Renzo Renzi, all'epoca iscritto al Guf di Bologna è autore di una brillante e lunga analisi del film pubblicata su *Architrave*, periodico del Guf di Bologna:

La considerazione politica dice che «Il Covo» di Via Paolo da Canobbio, che tutti voi certo conoscete, agisce suggestivamente su di noi. È il peso materiale del tempo che fu, il segno tangibile dell'idea: si vede, tutti vedete, che l'idea maturò nella vita quotidiana, e di conseguenza, proprio per la consistenza realistica del fatto, questa vita quotidiana materializzata nelle cose che sono venute a trovare il loro corrispondente spirituale, si miticizza con semplice atto [...] quello di Eisenstein in *Lampi del Messico*, quello di Chaplin nelle sue creazioni (Renzi 1941).

L'animazione della cose si concretizza mediante la complessa rievocazione della storia, continua Renzi: «*Il Covo* è convulsione di grosse cose. Gli autori hanno 'sentito' *Il Covo* e per oggettivare questo sentimento sono ricorsi ai grandi fatti della Rivoluzione» (Renzi 1941).

³¹ Cineteca di Bologna, Biblioteca Renzo Renzi, fondo Luciano Emmer, scatola 3, Fasc.3, Dolomiti film, *Il Covo - La sua terra 1941-1942*, Comunicato per la stampa della Minerva Film.

Conclusioni

Discutendo in cosa consista quello scarto rispetto al troppo generico «creative treatment of actuality» che nel documentario agisce da forza persuasiva e propulsiva qualificando così un «committed documentary», un documentario che smuove lo spettatore e lo sprona all'azione, Jane Gaines invoca il concetto di *mimesis*, emancipandolo dal mero realismo, per discutere l'azione che il documentario politico esercita sul corpo degli astanti, mobilitandoli, chiamandoli all'azione.

Scrive Jane Gaines:

The reason for using documentary to advance political goals is that its aesthetics of similarity establishes, a continuity between the world of the screen and the world of the audience, where the ideal viewer is poised to intervene in the world that so closely resembles the one represented on screens (Gaines 1999, 92).

E prosegue: «Documentary realism stands as stirring testimony or evidence of what has gone before, Its evidentiary status makes its appeal in the form of what I have called the 'Pathos of Fact' [...] aesthetic realism works to align the viewer emotionally with a struggle» (Gaines 1999, 92-93). Per tradurre ulteriormente quell'«allineamento emozionale» del corpo dello spettatore all'intervento nella lotta, Gaines, parafrasando l'antropologo Michael Taussig, parla di «sympathetic magic». Il concetto ha origine, *mutatis mutandis*, nell'implicazione del montaggio eisesteniano, e nell'idea di *pathos*, mistificata dietro la nozione di attrazione (Aumont 2005). La suggestione «magica» evocata da Renzi si fonda su un effetto di *mimesis* analogo a quello descritto da Jane Gaines. Partendo da una marcata indessicalità fotografica, esso associa il realismo di una dimensione epica, mitica, sapientemente evocata da una colonna sonora forse non originale (questa è l'accusa di Renzi stesso nella sua analisi) ma certamente efficace, alla possibilità di un presente di «azione» in cui tutto è ancora possibile. Il racconto si ferma all'alba della Rivoluzione, evocato come momento di catarsi, riscatto e ascesa millenaristica, in un momento – il 1941, un tempo inclemente, evocato dall'atmosfera «catacombale» del film – in cui la guerra richiedeva un'efficacia di mobilitazione che il semplice documentario di propaganda – per altro in quella fase facente largo uso di mistificazioni narrative e finzionali – non riusciva a garantire.

Mino Argentieri arriva alla stessa conclusione affermando che:

la peculiarità giovanile [determinata dalla sua ascendenza cinegufina – ndr] è anche confessata dal misticismo di un documentario in cui il materiale plastico assurge a feticcio e a significato guarnito di un alone magico. I più banali riferimenti alla cronaca e alla storia sono trasfigurati e «Il Covo» è perlustrato con deferenza religiosa. La povertà degli interni, le cavità fotografiche, gli angoli immersi nella penombra contornano un clima conspirativo, la germinazione di una fede nei sottosuoli urbani (Argentieri 2003, 136-137).

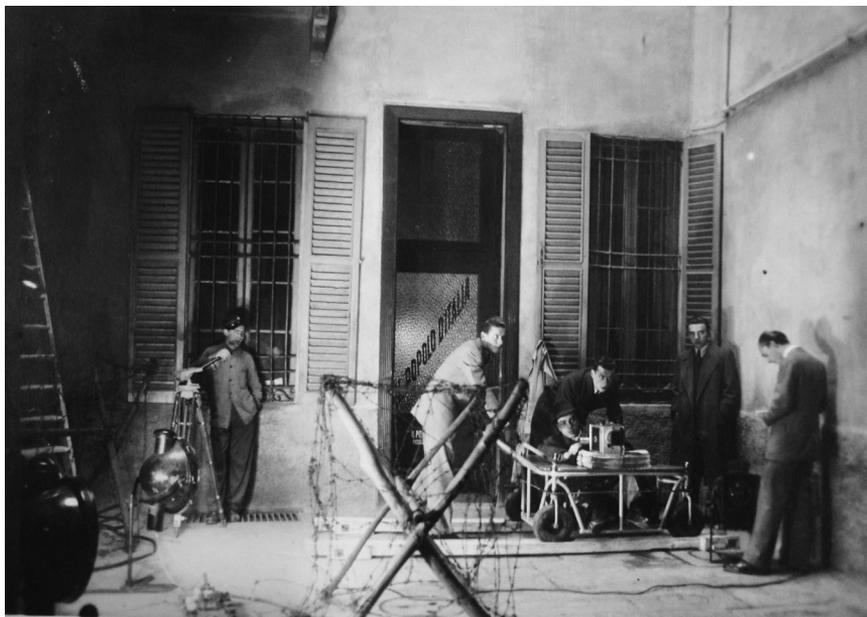


Fig. 1. Backstage della realizzazione del film nella sede di *Il Covo*. Sullo sfondo l'ingresso della direzione di *Il Popolo d'Italia* (Pubblicato per gentile concessione della Fondazione Cineteca di Bologna – Biblioteca Renzo Renzi).

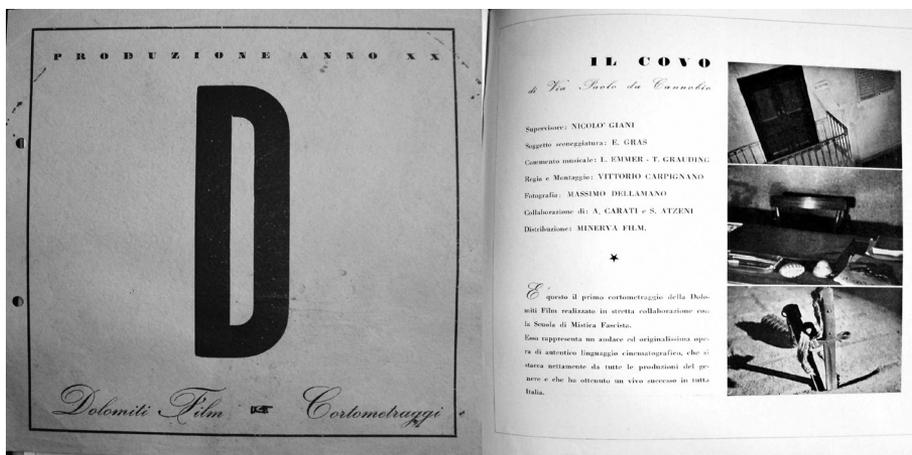
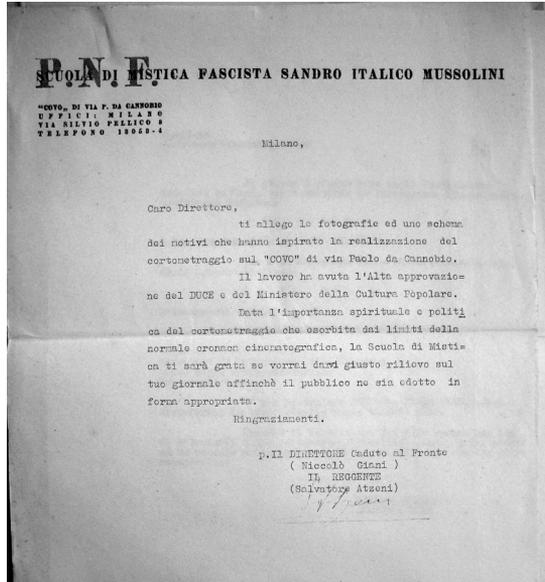
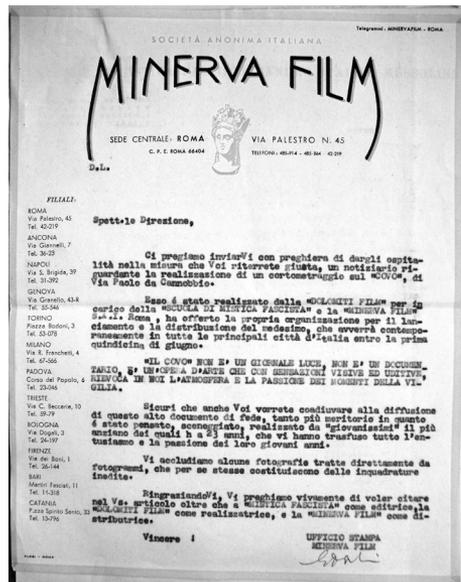


Fig. 2. Dossier di presentazione del cortometraggio *Il Covo* della società Dolomiti Film (Pubblicato per gentile concessione della Fondazione Cineteca di Bologna – Biblioteca Renzo Renzi).



Lettera della Scuola di Mistica Fascista alla direzione di quotidiani e periodici (Pubblicato per gentile concessione della Fondazione Cineteca di Bologna – Biblioteca Renzo Renzi).

Fig. 3.



Lettera della Minerva alla direzione di quotidiani e periodici (Pubblicato per gentile concessione della Fondazione Cineteca di Bologna – Biblioteca Renzo Renzi).

Fig. 4.

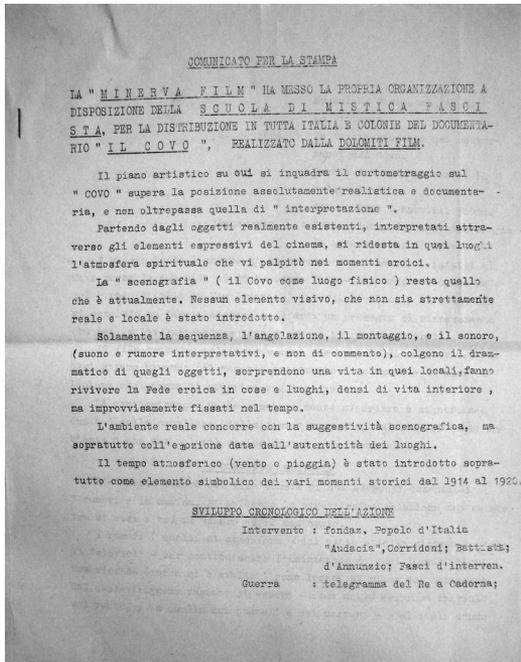


Fig. 5. Comunicato stampa della Minerva Film, prima-pagina (Pubblicato per gentile concessione della Fondazione Cineteca di Bologna – Biblioteca Renzo Renzi).

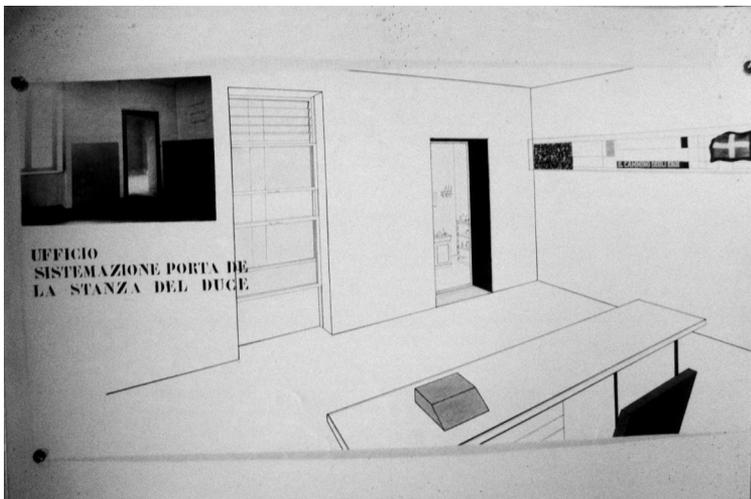


Fig. 6. Pagine del progetto di ristrutturazione della sede del Covo. Particolare della direzione di *Il Popolo d'Italia* (Pubblicato su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio Centrale dello Stato 2016).

ALLEGATO n°6

DISTINTA DEI PROVENTI EVENTUALI

Direttorio Nazionale F.N.F.	L. 15.000
Ministero Educazione Nazionale	14.995
Federazione Fasci di Combattimento	600
Federazione Fasci di Combattimento	2.000
Artura Tironi Parma	30
Federazione Fasci di Combattimento	20.000
Bartolozzi	1.000
Minerva Film	6.251,55
Ferdinando Zanoletti	100.000
Ing. Emilio Emmer	5.000
Capitano Furio Maldotti	562
<hr/>	
TOTALE	L. 165.438,55

L'AMMINISTRATORE
[Signature]

Scuola di Mistica Fascista. Distinta dei proventi, particolare dei costi per l'Ing.-Emilio Emmer (Pubblicato su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio Centrale dello Stato 2016).

Fig. 7.

BIBLIOTECA									
ASSISTENZA VARIA									
CENTRO STUDI MUSSOLINIANI									
RIVISTA DOTTRINA FASCISTA									
PUBBLICAZIONI	1.741	=	100	=	1.841	=	26.705	75	5.500 = 32
GESTIONE "IL COVO"	1.852	=	1.200	=	3.052	=	29.670	85	8.400 = 38
VOLUME "IL COVO"	3.000	90	200	=	4.000	90			
FILM "COVO"	49.985	=		=	49.985	=	50.025	=	= 50
CONTO GENERALE SPESE E RENDITE	63	40	20.500	=	20.563	40	168	=	16.900 = 17.
	376.069	04	177.500	=	553.569	04	356.854	20	197.400 = 554.

Milano, 11 28 ottobre XII

V.o IL PRESIDENTE

L'AMMINISTRATORE
[Signature]

Scuola di Mistica Fascista. Bilancio preventivo anno XIX. Particolare spese per il film *Il Covo* (Pubblicato su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio Centrale dello Stato 2016).

Fig. 8.

Riferimenti bibliografici

- Antliff, Mark. 2002. «Fascism, Modernism, and Modernity». *The Art Bulletin* 84.
- Antonioni, Michelangelo. 21-01-1937. «Documentari». *Corriere padano*.
- Antonioni, Michelangelo. 2004. *Sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi. Venezia: Marsilio.
- Aprà, Adriano (a cura di). 2013. *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*. Venezia: Marsilio-Fondazione Pesaro Nuovo Cinema.
- Argentieri, Mino. 2003. *L'occhio del regime*. Roma: Bulzoni.
- Argentieri, Mino. 2004. «Il Cinema ai Littoriali». *Bianco e Nero* 547: 71-76.
- Augliera, Chiara. 2012. «Francesco Pasinetti e il Cineclub di Venezia alla Mostra Internazionale del Cinema». In *Francesco Pasinetti. Illusioni e Passioni*, a cura di Carlo Montanaro, 9-48. Bologna: Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Paolo Emilio Persiani Editore.
- Aumont, Jacques. 2005. *Montage Eisenstein*. Paris: Images Modernes.
- Ben Ghiat, Ruth. 2004. *La cultura fascista*. Bologna: Il Mulino.
- Braun, Emily. 2003. *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Brunetta, Gian Piero. 1993. *Storia del cinema italiano, 1896-1945*. Roma: Laterza.
- Bernabei, Maria Ida. 2013. *La linea sperimentale: un percorso di ricerca attraverso quarant'anni di cinema documentario italiano*. Imola: La Mandragola.
- Bursi, Giulio. 2010. «Inquadrare la materia. Tracce di un metodo pedagogico». *Bianco e Nero* 566: 52-60.
- Celli, Silvio. 2010. «Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf». In *Schermi di Regime*, a cura di Alessandro Faccioli, 190-200. Venezia: Marsilio.
- Chiarini, Luigi. 1935. «Il cinema e i giovani». *Lo Schermo* 1.
- Iannaccone, Giuseppe. 2012. *Giovinanza e modernità reazionaria. Letteratura e modernità nelle riviste dei Guf*. Napoli: Dante e Descartes.
- Danese, Silvio. 2003. *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*. Milano: Bompiani.
- Fidotta, Giuseppe e Andrea Mariani. 2013. «Teoria involontaria del documentario», *Filmidee* 8. <http://www.filmidee.it/article/544/article.aspx> (ultima consultazione in data 02/05/2016).
- Gaines, Jane M. 1999. «Political Mimesis». In *Collecting Visible Evidence*, a cura di Jane M. Gaines e Michael Renov. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gentile, Emilio. 2009. *Il Culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Bari: Laterza.
- Grandi, Aldo. 2004. *Gli eroi di Mussolini. Niccolò Giani e la Scuola di mistica fascista*. Milano: Rizzoli Edizioni BUR.
- Griffin, Roger, 2007. *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. London: Palgrave Macmillan.

- Hagener, Malte. 2007. *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hediger, Vinzenz e Patrick Vonderau. 2009. «Record, Rethoric, Rationalization. Industrial Organization and Film». In *Films that Work*, a cura di Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- La Rovere, Luca. 2003. *Storia dei Guf*. Torino: Bollati Boringhieri.
- La Rovere, Luca. 2006. «I Cineguf e i Littoriali del cinema». In *Storia del cinema italiano. 1934/1939*, vol. V, a cura di Orio Caldiron, 85-95. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni Bianco e Nero.
- La Rovere, Luca. 2008. «Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista: i Cineguf», *Giornale di Storia Contemporanea* 1: 68-100.
- Lischi, Sandra. 2015. «Invisibile e clandestino. Mario Garriba nel cinema sperimentale italiano». *L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape* 1: 7-19.
- Margadonna, Ettore Maria. 1932. *Il cinema ieri e oggi*. Milano: Editoriale Domus.
- Mariani, Andrea. 2014. «Regimi della competenza, passioni della tecnica». *Fata Morgana* 23: 89-96.
- Mariani, Andrea. 2015. «'Per la comprensione del buon film.' Sulla germinazione del film culturale e la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926-1934)». *Immagine* 11: 105-131.
- Marrese, Alfonso (a cura di). 2014. *Il cinema di Domenico Paolella*. Bari: Edizioni dal Sud.
- Micheli, Sergio. 1994. «Cine-guf senese ai Littoriali del 1939. Un caso di disobbedienza». In *Fascismo e antifascismo nel senese. Atti del convegno: Siena, 10-11 dicembre 1993*, a cura di Alessandro Orlandini. Siena: Regione Toscana, Giunta regionale, Archivio Storico del movimento operaio e democratico senese.
- Monaco, Franco. 26-06-1940. «Il Covo sullo schermo». *Roma fascista*: 2.
- Nichols, Bill. 1976. «Documentary, Theory and Practice». *Screen* 71: 34-48.
- Nichols, Bill. 2001. «Documentary Film and the Modernist Avant-Garde». *Critical Inquiry* 27: 580-610.
- Paolella, Domenico. 1937. *Cinema sperimentale*. Napoli: Casa Editrice Moderna
- Partito Nazionale Fascista – PNF (a cura di). 1940-1941. *Il primo e secondo libro del fascista. Libro Primo*. Roma-Verona: Officine grafiche A. Mondadori.
- Pasinetti, Francesco. 1933. «Cinema sperimentale». *Kinema* 11.
- Pasinetti, Francesco. 1933a. *Realtà artistica del cinema. Storia e Critica*, relatore prof. Giuseppe Fiocco. Università di Padova.
- Pasinetti, Francesco. 1935. «Cinema sperimentale». *Quadrivio* 10.
- Pasinetti, Francesco. 1939. *Storia del cinema dalle origini a oggi*. Roma: Edizioni Bianco e Nero.
- Quaresima, Leonardo. 1984. «Neorealismo senza». In *Il neorealismo nel fascismo*, a cura di Renzo Renzi e Mariella Furno. Bologna: Edizioni della Tipografia Compositori.

- Reberschak, Maurizio (a cura di). 2012. *Francesco Pasinetti. La scoperta del cinema. La prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Roma: Cinecittà Luce.
- Renzi, Renzo. 1-07-1941. «Appunti di un documentario». *Architrave* XIX.
- Verdone, Mario. 2003. «Per una storia dei Teatrigruf e dei Cineguf». *Carte di Cinema* 11: 43-46.
- Zagarrio, Vito. 2004. *Cinema e fascismo*. Roma: Marsilio
- Zagarrio, Vito. 2006. «Schizofrenie del modello fascista». In *Storia del cinema italiano. 1934/1939*, vol. V, a cura di Orio Caldiron, 37-61. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni Bianco e Nero.
- Zagarrio, Vito. 2009. *L'immagine del fascismo*. Roma: Bulzoni.
- Zagarrio, Vito. 2012. «Before (Neorealist) Revolution». In *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, a cura di Saverio Giovacchini e Robert Sklar. Jackson (MS): University of Mississippi Press.
- Zangrandi, Ruggero. 1971 [1949]. *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*. Milano: Garzanti.

Appendice

L'impressionante copertura stampa nazionale per il film *Il Covo* (1941):

- 11-06-1941. «Un film sul Covo». *Corriere della sera*.
- 11-06-1941. «Un film sul Covo all'Odeon». *L'Ambrosiano*.
- 12-06-1941. «Un film sul Covo presentato dalla Mistica fascista». *Corriere della sera*.
- 12-06-1941. «La proiezione del cortometraggio dedicato al Covo». *Il Sole*.
- 12-06-1941. «Proiezione all'Odeon del cortometraggio Il Covo». *La Scure*.
- 12-06-1941. «Storia del Covo rievocata in un cortometraggio». *Il Veneto*.
- 12-06-1941. «Proiezione al teatro Odeon del film 'Covo' prodotto dalla Mistica Fascista». *La Cronaca prealpina*.
- 12-06-1941. «Un film sul Covo proiettato a Milano». *Tevere*.
- 12-06-1941. «Il Covo proiettato a Milano». *L'Avvenire d'Italia*.
- 12-06-1941. «Un cortometraggio sul Covo». *Regime Fascista*.
- 13-06-1941. «La prima proiezione di un film sul Covo». *La Gazzetta di Messina*.
- 13-06-1941. «Il cortometraggio Il covo proiettato con successo a Milano». *Il Lavoro Fascista*.
- 13-06-1941. «Cortometraggio sul Covo proiettato a Milano». *Il Giornale del popolo*.
- 13-06-1941. «Un film sul Covo presentato dalla Mistica fascista». *La voce di Bergamo*.
- 14-06-1941. «Un cortometraggio sul Covo». *La Gazzetta del Casalmonferrato*.
- 14-06-1941. «Un film sul Covo». *Eia*.
- 15-06-1941. «Il cortometraggio Il Covo proiettato con successo a Milano». *Italia*.
- 17-06-1941. «Un documentario sul Covo». *Il Tevere*.

- 17-06-1941. «Un cortometraggio sul Covo». *Il Popolo di Roma*.
- 17-06-1941. «Un documentario su Il Covo». *Il Piccolo*.
- 17-06-1941. «Un cortometraggio sul Covo». *Il Resto del Carlino*.
- 18-06-1941. «Visione per i giornalisti del documentario sul Covo». *Giornale d'Italia*.
- 18-06-1941. «Un documentario sul Covo proiettato per i giornalisti». *Lavoro Fascista*.
- 18-06-1941. «Visione per i giornalisti del documentario sul Covo». *Il Giornale d'Italia*.
- 18-06-1941. «Un documentario sul Covo proiettato per i giornalisti». *Il Messaggero*.
- 18-06-1941. «Il Covo artistico documentario dell'alba eroica del movimento fascista». *La Tribuna*.
- 20-06-1941. «Il film sul Covo». *La Gazzetta del Popolo*.
- 20-06-1941. «Il Federale assiste al cortometraggio sul Covo». *La Stampa*.
- 20-06-1941. «Proiezione del documentario Il Covo alla presenza delle autorità e gerarchie». *Il Resto del Carlino*.
- 21-06-1941. «Il Covo». *Film*.
- 21-06-1941. «Significato del Covo». *Popolo di Lombardia*.
- 21-06-1941. «Il Covo». *L'Assalto*.
- 21-06-1941. «Il Covo». *Il Popolo delle Alpi*.
- 22-06-1941. «Il cortometraggio sul Covo presentato ai giornalisti». *Italia*.
- 24-06-1941. «Il covo». *Giornale di Genova*.
- 24-06-1941. «Il film sul Covo». *Lavoro*.
- 25-06-1941. «Il Covo». *Cinema*.
- 25-06-1941. «Un mirabile documentario: Il Covo». *Vedetta fascista*.
- 26-06-1941. «L'Austero Covo». *Giornale di Sicilia*.
- 26-06-1941. «Il Covo». *Gazzettino di Venezia*.
- 27-06-1941. «Il Covo». *Corriere di Napoli*.
- 29-06-1941. «Il Covo». *Ora*.
- 29-06-1941. «Il Covo». *Il Popolo di Brescia*.
- Luglio 1941. «Un documentario sulla Scuola di Mistica fascista». *Eco del Cinema*. 01-07-1941. «Il Covo». *Rivista del cinematografo*.
- 01-07-1941. «Appunti da un cortometraggio» *Architrave*.
- 04-07-1941. «Un documentario sul Covo». *Il Piccolo*.
- 05-07-1941. «Il Covo». *Fiammata*.
- 05-07-1941. «Il Covo». *Idea fascista*.
- 12-07-1941. «Il Documentario sul Covo». *Libro e Moschetto*.

27-07-1941. «La pellicola sul Covo al Supercinema di Italia». *Corriere Adriatico*.

09-08-1941. «Il Covo». *Mare*.

10-10-1941. «Il Covo». *La voce di Mantova*.

12-02-1942. «Il Covo». *Azione Fascista*. Macerata,

15-06-1942. «Il Covo un nobile documentario». *Sentinella d'Italia*.

14-08-1942. «Un documentario fascista». *Il Popolo del Friuli*.