

Erika Fasan

LA FORMAZIONE DEGLI STEREOTIPI:
IL LUCE A PADOVA NEGLI ANNI TRENTA

I materiali su cinegiornalisticici relativi alla città di Padova (che sono stati proiettati all'Ateneo Veneto il 18 marzo 2008 in occasione di Fermo Immagine 2008: *Città, cittadini e classi dirigenti* provengono dall'archivio storico dell'Istituto Luce e hanno trovato anche illustre collocazione all'interno del Museo del Risorgimento e dell'Età Contemporanea inaugurato nella primavera del 2004 proprio al caffè Pedrocchi di Padova. Tale archivio, è bene ricordarlo brevemente, raccoglie un vastissimo patrimonio filmico e fotografico che, dal 1924, anno di fondazione dell'Istituto, in poi, costituisce la parte più significativa dell'informazione cinegiornalistica e documentaria italiana: grazie a una serie di donazioni, acquisizioni e convenzioni, infatti, sono disponibili, e consultabili gratuitamente on line, oltre alle tre serie di Cinegiornali Luce realizzate tra il 1927 e il 1945 e ai pochi numeri del Notiziario Luce Nuova proiettati tra il 1945 e il 1946, anche i materiali delle case di produzione cinematografica, *in primis* la Incom, che sono subentrate al Luce nel monopolio dell'informazione cinegiornalistica e della produzione non fictional. Qualche numero: 12.000 cinegiornali, 6000 documentari e varie tipologie di film che vanno dalla cinematografia delle origini fino alla documentazione della vita politica, sociale e culturale degli ultimi decenni. L'archivio custodisce inoltre 8000 rulli di "girato non montato" di materiale di repertorio e oltre tre milioni di immagini fotografiche, delle quali 400.000 già digitalizzate e visibili in rete.

Parlare del Luce negli anni Trenta, significa parlare del grosso della produzione cinegiornalistica. La seconda fase sonora, che succede ad una prima muta e corredata da didascalie di 1037 numeri dal 1927 al 1932, abbraccia infatti un arco di tempo che va dal 1931 al 1940 ed è quella, per ovvie ragioni, maggiormente studiata dagli

storici, con i suoi 1695 cinegiornali. Ragioni storiche, *in primis*, ragioni quantitative e anche ragioni legate all'effettivo interesse del cinegiornale come strumento di informazione: è facilmente intuibile, infatti, che i prodotti degli ultimi anni possono risultare meno significativi dei primi, complice anche l'affermazione della televisione come medium che rende presto obsolete le forme di comunicazione precedenti.

E' negli anni Trenta del secolo scorso che si assiste al prevalere di una delle due anime che fin dall'origine costituiscono l'essenza stessa del Luce: la vocazione educativa (ricordiamo che LUCE è l'acronimo di L'Unione Cinematografica Educativa) che negli anni Venti trova la sua espressione più peculiare nelle cinemateche, cioè in sezioni tematiche specializzate tra cui particolarmente significativa quella di agricoltura, lascia progressivamente il posto ad una vocazione informativa – propagandistica che pone l'Istituto a servizio del regime e del suo capo.

E ancora, tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta vengono messe a punto una forma e una struttura narrativa, una sorta di misura aurea insomma, che si mantengono poi sostanzialmente immutate: tanto nel fascismo col Luce quanto nell'Italia repubblicana con la Incom le notizie più diverse vengono confezionate all'interno di una cornice linguistica e formale che poco si evolve nel corso degli anni. E' proprio sulla scorta di questa immobilità nelle forme della significazione che gli storici, Gian Piero Brunetta *in primis*, propongono di considerare l'intera mole di materiali filmici prodotti fino al 1943 (i materiali del periodo bellico non fanno testo per ovvi motivi storici e legati alle oggettive condizioni di realizzazione) come un testo unico da studiare secondo ricorrenze semiotiche. Si tratta, insomma, di un sistema che nel corso degli anni cresce solo in maniera limitata, che conquista pochi elementi nuovi, ma che piuttosto gioca su alcuni moduli di discorso stabiliti da subito.

Questa sostanziale immobilità è evidente soprattutto se ci si sofferma ad osservare come questi cinegiornali si pongono nei confronti delle varie città italiane: ognuna di esse viene rappresentata come in riduzione in scala dell'intera realtà nazionale, attraverso un meccanismo simile a quello della sineddoche (l'espediente, cioè, di prendere una parte per il tutto), ma ognuna di esse ha anche dei caratteri tipici, degli stereotipi topologici come suggerisce il titolo di questo

intervento, che la rende immediatamente riconoscibile rispetto alle altre “piccole patrie”. Insomma, periodicamente si torna negli stessi posti per filmare le stesse cose: i tratti stabiliti, gli elementi ricorrenti rimangono costanti nel tempo e contribuiscono a fissare l’immagine di una città nel medio e nel lungo periodo. Il processo di formazione degli stereotipi, che fungono da collante di avvenimenti isolati, altrimenti destinati a concludersi in se stessi, e li ricompongono in un quadro unitario, ha inizio negli anni Trenta, ma le sue ricadute sono di quelle destinate a durare e ogni luogo ha dei tratti peculiari che lo accompagnano nel corso dei decenni tanto che l’occhio alla macchina da presa sia quello di un operatore Luce tanto che sia quello di un operatore Incom o Astra Cinematografica.

Così se Asiago può essere considerata una piccola patria, proprio per il suo vissuto storico, e viene mostrata come sospesa tra le sue specificità locali e il suo ruolo simbolico nel quadro dell’unità nazionale, Padova può tranquillamente e semplicemente essere considerata la città dei goliardi, della Fiera Campionaria e di poco altro: si filma la riapertura del Pedrocchi nel 1950 dopo qualche anno di lavori, si riprendono le celebrazioni dedicate a Sant’Antonio e, in periodi successivi a quello di cui si occupano queste righe, ci si interessa del Padova Calcio, soprattutto di quello guidato da Nereo Rocco.

E anche nel caso l’attualità offra spunti che esulano dalle categorie appena elencate, si può dire che tutti i tipi di cerimonie e incontri diplomatici, tutti i tipi di ricorrenze religiose siano ripresi con uno sguardo quasi pigro e distaccato, incapace di cogliere gli aspetti di eccezionalità e diversità, anzi quasi preoccupato di perpetuare gli aspetti comuni e ripetitivi degli avvenimenti. Gian Piero Brunetta afferma: «L’occhio dell’operatore ha margini minimi di alea e di invenzione e il senso specifico dell’immagine è sempre azzerato o piegato al senso vettoriale imposto al commento sonoro. Le aperture e chiusure delle automobili, i saluti e le strette di mano attirano ed omogeneizzano il lavoro di tutti gli operatori»¹.

¹ GIAN PIERO BRUNETTA, *Mise en page dei cinegiornali e mise en scène mussoliniana*, in *Cinema italiano sotto il fascismo*, a cura di R. Redi, Venezia 1979, p. 167 (pp. 165-181).

Questo è particolarmente evidente nel gran numero di servizi che, tanto in epoca fascista quanto nell'Italia Repubblicana, mostrano celebrazioni, inaugurazioni, commemorazioni: la realtà italiana, in questo caso quella padovana, è sempre vista in maniera positiva e ogni prima pietra posata o ogni nastro tagliato sono un ulteriore elemento di conferma della potenza e dell'efficienza del regime prima e dei vari governi poi. Se si eccettuano, infatti, i casi in cui dettagli inaspettati, "residui di contingenza pura" li chiamerebbe Roland Barthes, emergono a sconvolgere almeno per un attimo il progetto comunicativo, il senso dell'immagine è veicolato dal commento sonoro e tutto giocato in funzione di un inevitabile lieto fine.

Tra i materiali più interessanti e disponibili all'interno dell'archivio si possono citare, in ordine cronologico, il carnevale degli studenti del 1928 e la festa delle matricole del 1935, un documentario del 1929 dedicato ai pionieri dell'aviazione, che mostra anche le prime riprese aeree della cinematografia italiana effettuate nel 1909 dal velivolo di Leonino da Zara nei pressi di Bovolenta. E ancora l'inaugurazione della fiera da parte del ministro dell'Economia Nazionale nel 1929 e quella da parte del Duca di Bergamo nel 1934 che dimostrano come il cinegiornale sia nei primi decenni, soprattutto un'occasione per attestare quello che viene definito un "contratto sociale", cioè l'esistenza e l'esercizio di una funzione rappresentativa assegnata ai vari personaggi pubblici, ai rappresentanti di casa Savoia, ai gerarchi fascisti di vario ordine e grado e allo stesso Mussolini prima che il progressivo processo di divinizzazione non gli imponga di misurare le apparizioni pubbliche in provincia e porsi come attore alto, unico e inimitabile. Alcuni sostengono che questi cinegiornali richiamano non tanto la cultura civica del cittadino, quanto quella del suddito. Infatti, mentre la cultura del cittadino implica la partecipazione, la cultura del suddito è quella dello spettatore della politica, di chi è al di fuori di tutto e assiste alla politica come a uno spettacolo del potere². Sarà solo l'avvento della democrazia a produrre il passaggio a immagini attestanti un "contatto sociale", alla possibilità per tutti, e non solo per chi ha già

² DINO COFRANCESCO, *La «Civic Culture» nei cinegiornali Incom degli anni '50*, in *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, a cura di Augusto Sainati, Torino 2001, p. 104 (pp. 101-107).

una propria visibilità definita, di essere schermizzati, al cinegiornale come passerella universale in cui anche la gente comune possa vivere il proprio quarto d'ora di celebrità. Per tutto il periodo precedente al secondo conflitto mondiale, però, il cinegiornale mantiene il carattere sacralizzante per il quale è la presenza della personalità pubblica a dare senso e consistenza all'evento. E ancora si può segnalare la partenza del Circuito Automobilistico delle Tre Venezie del 1930: l'attenzione alle competizioni agonistiche va letto oltre che come momento di *loisir* anche come tentativo del fascismo di convogliare e sublimare nell'impresa sportiva quegli elementi di violenza e aggressività che caratterizzano il movimento nella sua fase squadristica (su tutte valga la traversata dell'Atlantico da parte di Italo Balbo raccontata da Mario Craveri nel primo documentario sonoro del 1931, *Lo stormo atlantico*). O ancora l'inaugurazione del tratto autostradale Padova – Venezia nel 1933 e quella da parte di Renato Ricci nel 1934 della Casa della Giovane Italiana: quella che Gian Piero Brunetta definisce la sindrome titanico-muratoria del regime e che, a partire dagli anni Trenta, sostituisce l'andare verso la terra del primo fascismo, passa anche per Padova con il suo fervore costruttivo e, prima ancora, distruttivo. In occasione del convegno *Le trasformazioni del paesaggio e il caso veneto* tenutosi all'Istituto Veneto il 6-7 marzo 2008 Francesco Valleria ha sottolineato come, invece, in territorio vicentino il piccone demolitore si declini in forme più attenuate e meno drastiche per la suggestiva persistenza dell'eredità palladiana. E' il fascismo stesso, in un testo del 1932 intitolato *Opere del regime in provincia di Vicenza*, a suggerire una politica di adattamento piuttosto che una di sventramento proprio per preservare quella continuità tra arcadia e ruralismo che caratterizza il territorio in cui Andrea Palladio opera e "incide" i temi forti della visione umanistica occidentale nel momento di transizione dal feudalesimo al capitalismo agrario. E' a Vicenza che Palladio impone e sottolinea una superiorità morale della campagna rispetto alla città, dell'aristocrazia rurale rispetto alla borghesia urbana. A Padova, forse perché in assenza di una figura autorevole come quella del grande architetto, le cose vanno diversamente e questi servizi del Luce ci aiutano a ritrovare le forme rimaste intatte per secoli di paesaggi che saranno modificati in maniera irreversibile e irreparabile, dal fascismo stesso e, soprattutto, in seguito, dalla guerra.

Riservo le righe conclusive ai materiali storicamente più significativi: la visita del maresciallo De Bono nel 1936, quella di Mussolini a Padova nel settembre 1938, tappa del viaggio del duce in Veneto, quella ancora di Mussolini dell'ottobre 1940 e, infine, le immagini dei bombardamenti alleati sulla città nel marzo 1944. Il secondo servizio, in particolare, è emblematico, oltre che della potenza del regime, di una raggiunta maturità da parte del Luce nel rappresentare la dialettica tra Mussolini e la folla, basata soprattutto su un sapiente alternarsi di primi piani e campi totali e con la coincidenza tra l'occhio dell'obiettivo e quello di un ipotetico spettatore anonimo: richiamo a tal proposito l'attenzione sul comizio di Mussolini in Prato della Valle. L'abbandono di un modello di tipo sovietico, di cui nei primi anni Trenta si sono tentate alcune imitazioni in quella serie di notizie di tipo agricolo o relative alle opere di risanamento delle paludi pontine, e l'opzione per tecniche più sofisticate dal punto di vista dello spettacolo e soprattutto fondate su rigidi rituali, quali quelle naziste (data 1934 la scoperta da parte dell'Istituto dei documentari di propaganda goebbelsiani), significa anche abbandono dell'ideologia del ruralismo e di quella dello squadristo a favore di un'Italia del tutto fascistizzata, pronta a mettersi compatta come un sol uomo al servizio della volontà di Mussolini, di un'Italia da cui era scomparsa ogni conflittualità di classe e il fascismo faceva tutt'uno con l'idea stessa di Stato. Il duce viene definito "il capo amatissimo" e le folle sono dette "osannanti", ma le testimonianze degli storici, che come Mario Isnenghi parlano di «piazza domata»³ e sottolineano l'elemento della precettazione degli spettatori anche dalle province vicine, richiamano piuttosto alla mente la battuta del film di Max Neufeld del 1946 in cui si ad un cortigiano che sostiene «Il popolo vi teme Eccellentissimo», il *Tiranno di Padova* replica «Meglio essere temuti che amati».

³ MARIO ISNENGI, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano 1994, p. 310.