



DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE
CATTEDRA DI STORIA CONTEMPORANEA

La stampa e il cinema durante il fascismo

RELATORE

Prof. Andrea Ungari

CANDIDATO

Ruggero Balletta

Matr. 061702

ANNO ACCADEMICO

2012/2013

INTRODUZIONE.....	2
CAPITOLO 1: LA STAMPA DURANTE IL FASCISMO	3
1.1 - LA SITUAZIONE DELLA STAMPA PRIMA DELL'AVVENTO DEL FASCISMO	3
1.2 - L'IDEA DI MUSSOLINI DI UNA STAMPA FASCISTA: UFFICIO STAMPA E L'AGENZIA STEFANI	4
1.3 - I PROVVEDIMENTI LEGISLATIVI RIGUARDANTI LA STAMPA.....	6
1.4 - ALBO E SINDACATO DEI GIORNALISTI: FUNZIONE E COMPOSIZIONE.....	8
1.5 - I CAMBI DI DIRETTORE DEI GIORNALI, I RAPPORTI CON LA STAMPA CATTOLICA, L'INFILTRAZIONE FASCISTA DELLE REDAZIONI.....	9
1.6 - I CAMBI DI PROPRIETÀ E LE CHIUSURE FORZATE.....	13
CAPITOLO 2: IL CINEMA ED IL REGIME.	16
2.1 - L'ASSENZA DI UNA POLITICA CINEMATOGRAFICA DI REGIME.	16
2.2 - LA SVOLTA DELLA POLITICA CINEMATOGRAFICA DEL REGIME.....	22
2.3 - LE IDEE DI FREDDI TROVANO APPLICAZIONE.....	24
2.4 - CIANO SOSTITUITO DA ALFIERI: IL RITORNO DEI CONTRIBUTI "A PIOGGIA" E L'ADDIO DI FREDDI.	26
CAPITOLO 3: L'ISTITUTO LUCE.	28
3.1 – DE FEO E IL SINDACATO DI ISTRUZIONE CINEMATOGRAFICA.....	28
3.2 – DAL SINDACATO DI ISTRUZIONE CINEMATOGRAFICA A L'UNIONE CINEMATOGRAFICA EDUCATIVA.	29
3.3 – L'INQUADRAMENTO DEL LUCE ALL'INTERNO DELLO STATO FASCISTA: LA CREAZIONE DELL'ISTITUTO LUCE	30
3.4 – IL CINEGIORNALE LUCE	32
3.5 – L'ISTITUTO LUCE E LA CREAZIONE DEL MITO DEL DUCE.....	33
3.6 - L'ENIC E L'EGEMONIA DEL LUCE.....	34
3.7 – LA GUERRA E LA FUGA DEL LUCE A VENEZIA	35
CONCLUSIONI.....	38
BIBLIOGRAFIA	39

Introduzione

Questa tesi intende accompagnare il lettore in un percorso che renda conto di come il regime fascista riuscì a infiltrare e usare i mezzi di comunicazione di massa, stampa e cinema in particolare, per il consolidamento del proprio potere.

Durante questo “viaggio” si porrà particolare attenzione alle vicende dei due quotidiani più importanti dell’epoca, *La Stampa* e *Il Corriere della Sera*, che ben rappresentano il tipo di controllo occulto e le manovre di potere esercitate dal regime fascista sugli organi d’informazione della carta stampata.

Saranno analizzate anche le varie leggi redatte durante il regime e i cambi di proprietà dei giornali voluti dal governo fascista per meglio controllare la stampa italiana.

Per quel che riguarda il cinema, si analizzerà la differenza di gestione fra Luigi Freddi, fautore di un controllo più profondo da parte del regime e Dino Alfieri, più orientato a lasciare campo libero all’industria privata.

Si menzionerà anche il sistema dei finanziamenti statali al cinema e le varie leggi che l’hanno regolato durante il regime.

Sarà anche interessante notare l’evoluzione della politica cinematografica fascista tra il 1922 e il 1935, le varie leggi che sono state promulgate e i loro effetti concreti.

Un capitolo a parte verrà dedicato alle vicende dell’Istituto Luce, agli eventi che hanno portato alla sua fondazione, dagli albori del Sindacato Istruzione Cinematografica (SIC) alla fondazione dell’Istituto Luce vero e proprio.

Si vedrà infine l’evoluzione dell’Istituto durante il corso del regime e il suo ruolo nella creazione del “mito del Duce”, fino all’esilio veneziano dell’ente nel 1943.

Capitolo 1: La stampa durante il fascismo

1.1 - La situazione della stampa prima dell'avvento del fascismo

Mussolini ereditò un sistema di stampa e d'informazione di tradizione e stampo chiaramente liberale, con numerose testate che portavano avanti opinioni piuttosto scettiche sul fascismo e, soprattutto, non rivestivano nessuna caratteristica che potesse lontanamente somigliare a quell'informazione di regime che era così necessaria al fascismo per radicarsi fortemente all'interno dell'Italia.

Infatti, come accade ai giorni nostri, anche nei primi anni del 1900 le principali testate giornalistiche erano in mano a gruppi industriali (*Il Corriere Mercantile* di Genova), a facoltosi imprenditori (*La Stampa* in mano agli Agnelli) e a gruppi di potere più o meno schierati politicamente. Senza poi contare i giornali dichiaratamente antifascisti perché portavoce di partiti come quello socialista (*L'Avanti!* Di Bissolati) o di quello comunista (*L'Unità* fondata da Gramsci).

Il Duce si rese immediatamente conto di quanto fosse fondamentale l'uso della carta stampata per avvicinare il popolo al regime e di quanto la stampa fosse fondamentale per veicolare la propaganda e le idee fasciste.

Una delle peculiarità del fascismo fu di avere fra i maggiori esponenti, delle personalità che avevano fatto del giornalismo il loro mestiere oppure persone che in ogni caso avevano avuto una rilevante esperienza nella carta stampata¹.

Contestualmente alla marcia su Roma, le testate del Psi e del Pci opposero una fiera e vivace resistenza all'accenno di deriva autoritaria di Mussolini patendone le conseguenze, fatte di sequestri, di violenze fisiche a danno dei giornalisti e di numerose devastazioni dei locali di stampa e di redazione ad opera delle camicie nere.

¹ Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza,

1.2 - L'idea di Mussolini di una stampa fascista: Ufficio Stampa e l'Agenzia Stefani

Una volta consolidata la propria posizione politica al Duce si posero tre problemi fondamentali in materia di stampa: assumere il controllo dei giornali non allineati o portarli ad appoggiare il regime;² eliminare le residue opposizioni su carta stampata e, infine, imporre l'assoluta autorità e controllo dello Stato su tutto il sistema della stampa, fascista compresa, che spesso e volentieri si trovava ad esprimere posizioni contrastanti con quelle di Mussolini.

Mussolini voleva una stampa allineata e fedele alle idee e alle esigenze del regime e, in particolare, voleva creare un netto strappo con la stampa liberale ottocentesca.

Questa battaglia per la fascistizzazione della stampa ebbe inizio con la creazione di un piccolo Ufficio Stampa del Capo del governo, e fu proprio grazie a questo organo che il Duce formulò quel complesso più o meno coerente di temi propagandistici di cui aveva bisogno nel primo decennio di potere³.

Inizialmente l'Ufficio Stampa fu affidato al conte Giovanni Capasso Torre, ex inviato del *Giornale d'Italia*.

La scelta di un uomo di ascendenza aristocratica e non di un fascista della prima ora, era stata lungamente ponderata, il suo comprovato patriottismo e la vastità e varietà delle sue conoscenze erano infatti fondamentali per i compiti propagandistici che l'Ufficio doveva ricoprire⁴.

Nel suo primo periodo di attività, cioè fino a quando il regime non si espose a viso aperto, l'Ufficio Stampa del Capo del Governo si limitò a fare una rassegna stampa di quotidiani nazionali e stranieri per raccogliere delle informazioni e dei giudizi redazionali.

Capasso Torre elaborò una prima organizzazione dell'Ufficio, collocando la sezione dedicata alla stampa italiana al Viminale e facendola lavorare a stretto

² Philip V. Cannistraro *op. cit.*

³ *Ibidem* p. 74 e ss.

⁴ P. Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Laterza, Roma-Bari, 2008. p. 3

contatto con il ministro degli Interni Federzoni e con i prefetti sparsi su tutti il territorio nazionale.

Nel 1926 sarà poi Mussolini stesso a collocare l'Ufficio stampa del ministero degli Esteri sotto la direzione di Capasso Torre andando, di fatto, a fondere i due uffici.

La sezione esteri fu collocata a Palazzo Chigi e i suoi compiti consistevano nello smistare e valutare con un rappresentante dell'Agenzia Stefani le notizie di politica estera riguardanti l'Italia al fine di dare consigli al ministro degli Esteri su come rispondere.

Questa agenzia di stampa era stata istituita nel 1863 su modello della Reuter e del DNB (Deutsches Nachrichtenbüro), e assunse la denominazione di *Servizio Mondiale Stefani*.

Questo servizio fu affidato a Manlio Morgagni, un fanatico giornalista fascista.

All'inizio del 1930 i servizi della Stefani erano diventati la fonte principale delle informazioni ufficiali poi destinate al pubblico⁵.

Pertanto tutto ciò che sarebbe comparso sui giornali sarebbe stata una notizia scritta dalla Agenzia Stefani, passata poi in rassegna dall'Ufficio Stampa, il tutto accuratamente controllato e selezionato prima di essere mandato in stampa e di conseguenza letto dal pubblico.

Tra il 1920 ed il 1930 gli addetti dell'Ufficio Stampa in carico alla sezione che si occupava della stampa nazionale erano circa 7-8 unità.

Di questi solo uno o due erano in grado di fornire contributi politici seri ed effettivi all'attività dell'ufficio, in quanto i restanti erano tutti giornalisti o funzionari di carriera per cui le loro tecniche propagandistiche erano piuttosto semplicistiche.

Nel momento in cui il regime si manifestò in tutta la sua autorità, l'Ufficio stampa aveva ormai elaborato un metodo piuttosto efficace di controllo delle notizie pubblicate dai giornali: venivano passate in rassegna tutte le testate giornalistiche italiane, compresi i bollettini parrocchiali e i periodici, alla ricerca di notizie sgradite al regime o di trasgressioni agli ordini dati alla stampa.

⁵ Philip V. Cannistraro, *op. cit.*

L'Ufficio Stampa si occupava anche delle reprimende da inviare ai direttori o ai giornalisti che non avessero ottemperato a precedenti direttive, ad esempio l'obbligo di uscire a soli tre fogli, oppure a quelle testate che avessero pubblicato qualcosa di non autorizzato.

Il principale strumento giornalistico di questa politica furono gli "ordini" o "disposizioni" alla stampa. Nessun altro metodo fu applicato con maggiore costanza e ampiezza e su nessun altro si fece tale affidamento sistematico tale da farlo diventare il veicolo delle scelte culturali del regime.

1.3 - I provvedimenti legislativi riguardanti la stampa

Nell'arco di sei mesi dal suo insediamento al governo, il Duce aveva già cominciato a fare progetti sulla piena integrazione della stampa nelle fila del regime.

Le prime avvisaglie della stretta alla libertà di stampa ebbero come prologo il R.D. 15 luglio 1923, n. 3288, che in sostanza dava al governo poteri discrezionali in materia di soppressione o sequestro di giornali che il governo giudicava pericolosi per gli interessi nazionali, delegando questo potere ai prefetti.

Mussolini non aveva fatto promulgare questo decreto tenendolo come spauracchio e poi emanò il R.D. 10 luglio 1924, esattamente un mese dopo il delitto Matteotti per controllare la stampa dell'opposizione ampliando i poteri dei prefetti sui sequestri⁶.

Si ebbe una accelerazione quando Mussolini convocò la Camera a sorpresa per approvare la conversione in legge dei due decreti sulla stampa, che furono poi votati in seduta notturna, nonostante il relatore, l'onorevole Ungaro,⁷ non avesse ancora presentato la consueta relazione scritta.

La legge pubblicata il 31 dicembre del '25 e porta la firma del nuovo ministro della giustizia Rocco.

Gli articoli cardine sono due, il n. 1 crea la figura del direttore responsabile che sostituisce quella del "gerente" e il n. 7 che istituisce l'ordine dei giornalisti con il

⁶ Philip V. Cannistraro, *op. cit.*, p.181

⁷ P. Murialdi, *op. cit.*

relativo Albo al quale l'iscrizione è obbligatoria per poter esercitare la professione.

Infatti, il nuovo codice penale redatto dal ministro Rocco si rivelò estremamente rigido nei confronti dei reati commessi dai giornalisti e in particolare rese praticamente impossibile l'esercizio della professione ad un giornalista non iscritto all'Albo e di conseguenza al sindacato.

L'istituzione della figura del gerente, rese responsabili oggettivamente i direttori per qualsiasi cosa i loro redattori scrivessero, creando così un clima di terrore e di ulteriore controllo. Quindi oltre alla responsabilità degli autori si aggiunse quella oggettiva del direttore⁸.

Nel Codice Rocco spuntarono per la loro natura profondamente illiberale e per la pesantezza delle pene, i reati di vilipendio che furono estesi alla nazione italiana, alla religione di Stato e ad altri casi (art 290); così come le pene per la pubblicazione di notizie false, esagerate o tendenziose per le quali potesse essere turbato l'ordine pubblico (art 656)⁹.

L'intenzione era di creare una schiera di giornalisti assolutamente dipendenti dall'Agenzia Stefani e dall'Ufficio Stampa, che riportassero esclusivamente le notizie approvate e quasi pre-redatte da questi organi.

La libertà lasciata ai direttori e ai singoli giornalisti di dare risalto ad una notizia piuttosto che ad un'altra era stata azzerata, anche alle notizie autorizzate dalle istituzioni era già stata assegnata una priorità e un risalto minimo obbligatorio.

I fascisti più accaniti intendevano, infatti, sfruttare le "responsabilità" della stampa per imbavagliarla e costringerla a seguire i dettami del regime, Mussolini stesso aveva detto durante il primo congresso del sindacato fascista dei giornalisti che: "La libertà di stampa non è solo un diritto ma un dovere, considerato che una semplice notizia può portare danni incalcolabili alla nazione".

Il 1° maggio del 1929 si insedia la Commissione superiore per la stampa, alle dirette dipendenze del guardasigilli Rocco.

Questo organo di giurisdizione, previsto dal D.L. istitutivo dell'Albo dei giornalisti per esaminare i ricorsi contro l'Ordine, era diretta conseguenza di

⁸ P. Murialdi, *op. cit.* pp. 6-7

⁹ *Ibidem*, pp. 72-76

quella filosofia di inquadramento del giornalismo nel regime e nelle organizzazioni corporative e sindacali tipica del fascismo.

La Commissione, presieduta da Arnaldo Mussolini, era composta di 10 membri (Amicucci, Carli, Coppola, Corradini, Forges Davanzati, Gayda, Interlandi, Minunni, Morello, Ojetti), e fu proprio Rocco a delinearne il significato durante il discorso di apertura:

“L’opera di organizzazione giuridica della professione giornalistica voluta dal Regime Fascista può dirsi compiuta[...]. Con la riforma del gerente, il Fascismo ha sostituito il regime delle effettiva responsabilità a quello dell’anarchica irresponsabilità [...]. Con l’albo, la professione del giornalista è garantita contro l’immissione e la permanenza degli elementi intellettualmente e moralmente indegni [...]. Né si dica che un tal regime uccide la libertà della stampa. Non si ostacola la libertà della stampa stabilendo requisiti morali e intellettuali per l’esercizio della professione¹⁰.”

Nei primi tre anni di attività la commissione esamina 116 ricorsi, respingendone 58, dichiarandone irricevibili 24 e accogliendone solamente 34.

1.4 - Albo e sindacato dei giornalisti: funzione e composizione

Il Sindacato nazionale fascista dei giornalisti ebbe il suo via ufficiale all’inizio del 1927 e il regime vi fece confluire tutti i giornalisti iscritti all’Albo.

La Fsn (Federazione Nazionale della Stampa Italiana) venne minata dall’interno ad opera di Ermanno Amicucci e di altri simpatizzanti fascisti insediatisi all’interno di giornali influenti, provocando un voto contro il consiglio nazionale della Federazione per provocarne una emorragia di iscritti.

Nel ’26 la federazione fu sciolta e fusa col sindacato nella Federazione fascista dei giornali italiani.

Una volta portato a termine lo smantellamento della Fsn, il regime si affrettò a dare alla stampa una congrua contropartita, il 25 marzo del 1926 venne costituito l’INPGI (Istituto Nazionale Previdenza dei Giornalisti Italiani) , il cui primo

¹⁰ P. Murialdi, *op. cit.*, p. 72

presidente fu Arnaldo Mussolini.

Al sindacato spettò il compito di disciplinare e di organizzare i giornalisti e gli furono dati tutti i mezzi necessari e il suo inquadramento fu, ovviamente, di tipo autoritario, infatti, l'iscrizione al sindacato era aperta a tutti gli aderenti al Pnf e a coloro che avessero “dato prova di fedeltà al Regime”¹¹.

Questa norma, fu appositamente pensata per epurare direttamente tutti coloro i quali si fossero già esposti contro il regime fascista o che fossero in precedenza inquadrati nei sindacati di stampo comunista.

Nonostante tutto, la rapida e massiccia cacciata di questi individui dalle redazioni, richiesta dai vertici dei sindacati fascisti, non avvenne. Per riuscire a liberarsi dei redattori indesiderati il sindacato fu costretto a ricorrere a pressioni sugli editori e sui direttori, che molto spesso ricorsero contro queste richieste al segretario del Pnf.

Nei primi mesi del 1927 furono eletti gli organi direttivi del sindacato, Amicucci venne nominato segretario generale, successivamente Rossoni insediò il direttorio definendolo: “squisitamente politico e agli ordini del duce e del Pnf”.

1.5 - I cambi di direttore dei giornali, i rapporti con la stampa cattolica, l'infiltrazione fascista delle redazioni

Immediatamente dopo la presa del potere Mussolini dovette fare i conti con una stampa non allineata e senza alcuna voglia di allinearsi alle idee del leader fascista.

L'Italia veniva da un periodo in cui la stampa libera e liberale aveva prosperato, creando numerose testate in rappresentanza di opinioni diverse e di interessi diversi.

I partiti comunisti avevano *L'Unità*, i socialisti *L'Ordine Nuovo*, i commercianti di Roma e provincia avevano *Il Messaggero*, famoso per le sue pagine di annunci pubblicitari, Milano e Torino dominano la scena politica con *La Stampa* e *Il Corriere della Sera*.

¹¹ P. Murialdi, *op. cit.*, pp. 44-46

I numerosi provvedimenti illustrati in precedenza portarono sì ad un allineamento della stampa, a quelle che erano le disposizioni del regime fascista, ma sempre con una traccia di malumore ben in evidenza.

In particolare, fu mal digerita da *Il Messaggero* oltre che dalla popolazione romana tenacemente affezionata a quel tipo di pubblicazione, l'imposizione di uscire a soli 3-4 fogli cosa che sottraeva peraltro alla testata numerosi introiti dovuti alla pubblicità e agli annunci¹².

Di particolare rilievo a livello nazionale fu la vicenda che interessò *La Stampa*.

I rapporti fra l'editore Agnelli e il direttore Andrea Torre, mai idilliaci, si incrinarono in maniera irrimediabile all'inizio del 1929 e per ragioni squisitamente politiche.

Questi rapporti particolarmente aspri, si concretizzarono in un velenosissimo scambio di lettere tra il direttore de *La Stampa* Andrea Torre, e l'editore Agnelli.

Il Torre accusava Agnelli di non essere un fervente fascista e ascriveva a se medesimo il merito di voler fare un giornale di netto stampo fascista.

Agnelli dal canto suo rispondeva che il Torre non poteva riconoscere il suo eventuale dissenso politico, in quanto mai aveva espresso in pubblico le proprie opinioni, che dunque non potevano essere conosciute dal Torre¹³.

Oltretutto *La Stampa* durante la direzione di Torre dovette fronteggiare un pesante di calo nelle vendite, infatti la tiratura era scesa di quasi 20.000 copie, e sui bilanci pesava fortemente la ricca indennità percepita dal Torre pari a 923.000 Lire.

Agnelli agisce. Sostituisce Torre con Curzio Malaparte, il più brillante scrittore su cui potesse contare il fascismo.

Questi sosteneva lo squadristo provinciale come unico difensore dello spirito del fascismo, si era formato come redattore de *Il Mattino* di Napoli ed apparteneva al gruppo di scrittori che si era riunito attorno al periodico *Il Selvaggio* di Maccari.

Proprio Maccari sarà scelto come redattore capo da Malaparte e con questa formazione *La Stampa* ritroverà una particolare freschezza e vivacità.

¹² V. Castronovo, *La stampa italiana dall'unità al fascismo*, Laterza, 1984, Roma-Bari

¹³ P. Murialdi, *op. cit.*, pp. 65-68

Anche i rapporti con Malaparte però decadde in fretta, Agnelli non sopportava i continui maneggi politici del direttore, né i suoi comportamenti libertini nell'alta società torinese.

Il direttore amministrativo di fiducia di Agnelli, Giuseppe Colli, dovette intervenire numerose volte per evitare che i disegni egemonici di Malaparte andassero a buon fine.

Lo scrittore toscano aveva perso evidentemente anche l'appoggio di Mussolini, che avallò immediatamente la richiesta di rimozione inoltrata da Agnelli. Il Duce colse così l'occasione per piazzare in una importante testata Turati, ex segretario del Pnf, lasciandogli un incarico di prestigio ma senza abbastanza potere per poter diventare un problema¹⁴.

Il cambio di direttore ebbe però delle conseguenze: Turati defenestrò Colli, a cui in precedenza era già stato ritirato il passaporto per motivazioni politiche.

L'ultima svolta avviene nel 1932, *La Stampa* è presa d'assalto da alcuni giovani appartenenti ai Guf (Giovani Universitari Fascisti), scatenati da un articolo che raccontava le numerose violenze commesse da questi ultimi nella zona di Porta Nuova.

Da lì a pochi mesi, gli oppositori di Turati riuscirono a farlo cacciare da Mussolini a causa di quello che venne definito un "incidente erotico" e a farlo radiare dal Pnf per poi finire in esilio a Rodi.

Il nuovo direttore fu Alfredo Signoretti, che era a capo dell'ufficio romano de *La Stampa* ai tempi di Malaparte. Era un fascista della prima ora e, nei limiti del giornalismo di regime si dimostrò un direttore abile e un capace scrittore, rialzando la tiratura a quasi 200.000 copie e portando *La Stampa* a numerosi successi editoriali, portando la testata torinese a rivaleggiare, in quanto a prestigio, con *Il Corriere della Sera*¹⁵.

Mussolini e Cesare Rossi riuscirono a conquistare l'assenso di numerosi esponenti di importanti quotidiani, disponendo ai posti di comando numerosi uomini vicini al regime.

Al termine di numerose e complesse operazioni il panorama delle proprietà

¹⁴ P. Murialdi, *op. cit.*, pp.85-89

¹⁵ *Ibidem*, p.90

giornalistiche era radicalmente cambiato.

Nei consigli di amministrazione di importanti testate come *Il resto del Carlino* erano entrati Arnaldo Mussolini, Edoardo Agnelli, Germano Mastellari e Pietro Sitta.¹⁶

Nel 1923 fu la volta del *Secolo* che venne messo nelle mani di Giuseppe Bevione; la stessa sorte toccò al *Mezzogiorno* dove furono insediati Maffeo Pantaleoni e Giovanni Preziosi.

Non dissimili furono le vicende del *Corriere della Sera* con l'ascesa di Borrelli al ruolo di direttore.

Borrelli nei quattordici anni di direzione del *Corriere* si rivelò congeniale sia al regime sia al ruolo politico e giornalistico del più diffuso quotidiano italiano.

Lo sponsor principale di Borrelli alla direzione del *Corriere* fu Turati, segretario del Pnf, con cui aveva una profonda amicizia¹⁷.

I rapporti con la stampa cattolica si rivelarono i più complessi da gestire per il regime, l'attaccamento popolare alla religione e la conseguente simpatia per la stampa di categoria rese il suo inquadramento un compito piuttosto delicato e complesso.

Inizialmente i rapporti furono molto buoni, la stampa cattolica accettò di partecipare alla farsa del plebiscito del 1929 e accolse con un sostegno corale la notizia.

Tuttavia l'avvenimento che occupò le colonne dei quotidiani per molte edizioni fu un altro: la riconciliazione fra Stato e Chiesa.

Tale fu la soddisfazione di Mussolini del comportamento della stampa cattolica riguardo l'evento dei Patti Lateranensi che, durante una riunione del direttorio del sindacato, dichiarò di volerle esprimere pubblicamente un elogio per il buon lavoro svolto.

Meno di tre mesi dopo però il tono cambiò radicalmente, si avvicinava la firma finale dei trattati e il Cardinal Gasparri aveva ottenuto notevoli garanzie di libertà per i fogli cattolici e per i bollettini parrocchiali.

¹⁶ V. Castronovo, *op. cit.*

¹⁷ P. Murialdi, *op. cit.*

Di conseguenza Mussolini alzò subito la voce per intimorire i direttori e i parroci, dichiarando che il regime vigilava costantemente e che nulla gli poteva sfuggire.

Questa presa di posizione fu necessaria anche all'interno del partito, per mettere a tacere quelle voci che volevano il regime, in conseguenza della firma dei Patti Lateranensi, asservito alla stampa ecclesiastica e al Vaticano in generale.

Ci vorranno quasi tre anni per risolvere questo conflitto, e numerosi discorsi di Mussolini in cui dichiarò a più riprese la forza e la vigilanza del regime.

1.6 - I cambi di proprietà e le chiusure forzate

L'inizio dell'opera di rastrellamento della stampa è documentato da una lettera di Mussolini del 28 maggio 1923, indirizzata a Cesare Rossi, che ricopriva l'incarico di dirigente dell'Ufficio Stampa della presidenza del Consiglio, in cui il Duce auspicava una:

“Razionale sistemazione della stampa filo-fascista e nazionale, la soppressione di alcuni giornali pleonastici, (*Mondo, Epoca, Nuovo Paese*”), la fondazione del *Corriere Italiano* (senza ben inteso la partecipazione diretta di uomini del Governo). Vorrei che, oltre al *Popolo d'Italia* che ormai vive di vita propria, non fosse dimenticata *l'Idea Nazionale* e nemmeno *L'Impero*. Per avere una certa latitudine di atteggiamenti, anche *L'Impero* può essere utile in un dato momento”¹⁸.

La crisi interna del partito fascista del 1924 aveva ripresentato a Mussolini il problema della normalizzazione del regime e quello della gestione di alcuni grandi quotidiani di opinione del conservatorismo nazionale, come *La Tribuna* e *Il Giornale d'Italia*¹⁹.

Nel dicembre del 1922 il *Piccolo*, edizione pomeridiana del *Giornale d'Italia*, approfittando dell'assenza del capo del governo impegnato in un convegno internazionale, aveva lanciato la candidatura del prefetto di Milano, a ministro dell'Interno.

¹⁸ V. Castronovo, *op.cit.*, pp. 285

¹⁹ *Ibidem*, pp. 292 e ss.

Le dimissioni del direttore Bergamini non bastarono e, il giornale venne affidato a Vettori, redattore politico della testata dal 1907, oltretutto, sottoposto ad ulteriori pressioni a causa della sua candidatura alla presidenza dell'Associazione Nazionale della Stampa, Bergamini cedette il controllo finanziario del giornale a Emilio Borzino.

Vettori rimasto direttore del giornale prese duramente posizione, dopo il delitto Matteotti, contro l'estremismo fascista, senza però disperare in una deriva legalitaria del regime.

Nel 1925 il giornale rinunciò alle superstiti velleità di autonomia e nel marzo successivo Vettori fu costretto ad andarsene, s'insediava dunque un consiglio di amministrazione presieduto da Corradini, assistente del deputato fascista Casalini, mentre il primo editoriale di Gayda assicurava un giornale completamente fascista.

Circa tre mesi più tardi anche *La Tribuna* si assoggettava al regime, nonostante il sostanziale filofascismo del giornale, con il cambio di proprietà che vide le quote di maggioranza passare da Olindo Malagodi a Tullio Giordana, esponente dello stesso gruppo finanziario che aveva gestito l'*Epoca*.

Anche a *Il Mattino* di Napoli ci furono numerosi cambiamenti. Clamorosa fu l'estromissione dei fratelli Scarfoglio, vittime di violenze e boicottaggi ordinati da Farinacci stesso.

Nel 1926 il deputato Barattolo consegnava direttamente nelle mani di Mussolini 75.000 azioni che rappresentavano i $\frac{3}{4}$ del capitale del quotidiano partenopeo.

Forster assunse la direzione del giornale e Bottai si insediò nell'ufficio di corrispondenza a Roma.

Delle vicende de *La Stampa* e del *Corriere della Sera* abbiamo già detto in precedenza.

Durante tutto il Ventennio però le violenze ad opera della stampa non si fermarono mai del tutto, che si trattasse di un foglio di provincia troppo critico, o di un bollettino parrocchiale troppo audace, gli occhi del regime arrivavano ovunque.

Le ultime voci democratiche si spensero il 31 ottobre del 1926, quando arrivarono anche per *L'Unità* e per *L'Avanti!* le ordinanze prefettizie di definitiva

soppressione del giornale²⁰.

L'attentato Zamboni a Bologna aveva fornito al Duce il pretesto per il "giro di vite" finale con lo scioglimento dei partiti e con la soppressione della superstite stampa di opposizione, disposizioni cui vanno a sommarsi le restrittive norme del Codice Rocco.

²⁰ V. Castronovo, *op. cit.*, p. 314.

Capitolo 2: Il cinema ed il regime.

2.1 - L'assenza di una politica cinematografica di regime

Durante il primo dopoguerra la produzione cinematografica italiana, che era stata fra le più brillanti e originali d'Europa, cominciava a risentire del forte afflusso di pellicole dagli USA dando forti segni di regressione.

Il principale motivo di questa crisi era, principalmente, la mancanza di un'organizzazione nazionale della produzione cinematografica, a cui si aggiungeva la scarsità di finanziatori.

All'inizio degli anni '20, infatti, la produzione di pellicole in Italia era ormai quasi completamente ferma, inducendo i migliori talenti artistici e tecnici a emigrare.

Le cause di questa forte emigrazione erano come detto, l'inadeguatezza dei mezzi, la scarsità di finanziamenti, la concorrenza estera e soprattutto, la disorganizzazione cronica del comparto cinematografico.²¹

Negli anni '20 ancora non si poteva identificare una politica cinematografica fascista, l'interesse del regime per questo mezzo d'informazione era, infatti ancora molto scarso. Con molta probabilità ancora non erano state intuite le potenzialità di questo strumento di comunicazione, che all'epoca stava muovendo i suoi primi passi.

Inizialmente, il regime si preoccupò esclusivamente della censura, seguendo una politica che durava oramai dal 1913 e che la guerra del '15 - '18 aveva contribuito ad inasprire.

Le leggi in vigore all'epoca autorizzavano il ministero dell'Interno a vietare film che:

- a) Offendessero la morale privata e la pubblica decenza.
- b) Turbassero l'ordine pubblico.
- c) Contenessero scene violente, crudeli, ripugnanti o perverse.
- d) Offendessero o danneggiassero l'autorità o il prestigio di pubblici ufficiali.

²¹ Philip V. Cannistraro *op. cit.* pp. 273-274

Le relative violazioni, prima del 1934, erano accertate da un'apposita commissione che era formata da funzionari di polizia, una madre di famiglia, un educatore e un critico professionista.

In questo periodo l'idea della censura è di tipo repressivo, con un ruolo poliziesco del censore. I film erano visionati una volta terminati e non in corso d'opera, la commissione si limitava a verificarne i requisiti richiesti dalla legge e nulla più.²²

Nel 1923 un cineasta di nome Filippo Cortese creò una piccola società che chiamò "Ente nazionale per la cinematografia istruttiva" con l'intenzione di produrre filmati educativi di vario genere a favore dell'industria, del turismo e della cultura.

Il Pnf (Partito Nazionale Fascista) si rifiutò di concedere a Cortese il monopolio di questa attività, ma un altro gruppo privato, il Sindacato di istruzione cinematografica (SIC), ottenne l'autorizzazione. All'inizio del 1924 lo Stato autorizzava numerose produzioni del SIC e ne consentiva la proiezione in pubblico e nelle scuole.

Pochi mesi dopo questa società venne fusa con altri enti cinematografici e fu così creata l'Unione cinematografica educatori, meglio conosciuto come l'Istituto Luce.

Immediatamente posto sotto il controllo del regime, l'Istituto Luce fu gestito da gerarchi particolarmente interessati allo sviluppo culturale del regime e numerosi furono i decreti emanati per espanderne le competenze e le funzioni.

Il provvedimento più importante fu sicuramente quello che, nel 1926, obbligò tutti gli esercenti del circuito cinematografico a inserire i film dell'Istituto Luce in ogni spettacolo.

E' del 1929 invece il decreto che diede il via alla riorganizzazione dell'Istituto in previsione del primo film sonoro, ponendolo direttamente alle dipendenze di Mussolini e assicurando al Capo dell'Ufficio Stampa un posto nel consiglio direttivo, portandolo così definitivamente nell'universo culturale fascista.

Sul territorio italiano esistevano circa 3000 sale cinematografiche che

²² Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia*, Bulzoni, Roma 1981 p. 29

importavano circa 400 film l'anno, portando un sostanziale squilibrio nella bilancia del commercio estero. Questa situazione era mal vista dal regime fascista che faceva dell'autarchia in ogni campo una battaglia fondamentale.

Il primo a intervenire fu Luigi Belluzzo nel 1926, ministro dell'Economia Nazionale che istituì, insieme al ministro dell'Interno, una Commissione per la riorganizzazione della Cinematografia Italiana.

L'azione del governo italiano in materia fu di tipo diplomatico. Anziché proibire l'importazione dagli USA di nuove pellicole o di aumentare i dazi doganali, decise di puntare sulla cinematografia italiana, fornendo incentivi per la proiezione di film nazionali ed evitando, per ora, l'ingerenza diretta dello Stato nel ciclo produttivo.²³

Il primo aiuto concreto, anche se minimo, alla cinematografia italiana arrivò nel 1927 quando, Luigi Belluzzo, introdusse una norma sostanzialmente protezionistica, che obbligava gli esercenti a dedicare almeno un decimo delle giornate di spettacolo ai film prodotti dall'industria cinematografica nazionale.²⁴

Si poneva però il problema dell'identificazione di queste pellicole: quali potevano e dovevano essere considerate come "italiane" e quali no?

La lavorazione di un prodotto cinematografico era lunga e complessa, numerose maestranze e aziende diverse partecipavano alla realizzazione di una singola pellicola e inoltre il percorso produttore-distributore-esercente non veniva quasi mai svolto dalla stessa società.

La legge introdotta nel 1927 dettava alcune linee guida per riconoscere l'italianità di tali prodotti:

- a) Dovevano essere prodotti da aziende legalmente costituite nel Regno e con personale prevalentemente italiano.
- b) Il soggetto artistico doveva essere italiano, o almeno ideato o ridotto per lo schermo da autori italiani.²⁵

Queste linee guida furono rafforzate da alcune leggi attuative che resero

²³ D. Manetti, *Un'arma poderosissima: industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*. Angeli, Milano, 2012 p. 61 e ss.

²⁴ P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *Cinema a passo romano*. Liguori, Napoli, 2012 p.160

²⁵ D. Manetti, *op. cit*, p 65.

obbligatorio girare le riprese interne esclusivamente in teatri del Regno.

La vigilanza sull'osservanza di tali norme fu affidata ai prefetti sparsi capillarmente sul territorio nazionale; in caso di inosservanza di queste disposizioni le sale sarebbero state sanzionate con una chiusura provvisoria, che in caso di recidiva sarebbe divenuta definitiva.

Con questa norma lo Stato voleva potenziare la produzione nazionale, disincentivando l'importazione di pellicole dall'estero restringendone il mercato, oltretutto in questo modo i film italiani avrebbero avuto uno sbocco commerciale garantito e gli esercenti, un incasso assicurato.

Il problema in realtà fu che la produzione artistica italiana del periodo non bastava nemmeno a occupare quello spazio che le era forzatamente assegnato dalla Legge Belluzzo, tale era la crisi del settore cinematografico italiano.²⁶

I produttori capeggiati da Giuseppe Bottai e Leandro Arpinati, sottosegretario all'Interno e responsabile della censura, si recarono in udienza dal Duce nel novembre del 1930 per illustrare le reali condizioni del comparto cinematografico italiano.

Alla fine di un'indagine commissionata dal regime si scoprì che gli incassi lordi delle sale erano diminuiti costantemente nel tempo, tanto che solo nell'ultimo anno era stata registrata una perdita di circa 6 milioni di lire e che entro la fine del 1931 circa 350 sale avrebbero cessato l'attività.

La difficoltà del comparto cinematografico era dovuta principalmente alla mediocrità del mercato interno, che non consentiva ai produttori guadagni congrui a coprire la produzione di base.²⁷

La prima presa di posizione del governo fascista sull'argomento cinematografico si ha con la l. 18 giugno 1931, n.918, *Disposizioni a favore della produzione cinematografica nazionale*.

Lo Stato così spostava la sua attenzione sulla produzione delle pellicole piuttosto che sul settore dell'esercizio e della distribuzione, entrambi con bilancio in attivo grazie alla preferenza accordata dagli italiani all'intrattenimento cinematografico.

²⁶ D. Manetti, *op. cit.*, p. 66.

²⁷ Philip V. Cannistraro *op. cit.* p. 284

L'impianto legislativo proponeva una serie di premi da assegnare a quelle pellicole nazionali che avessero raggiunto "requisiti di sufficienza artistica", premi che consistevano in una somma non superiore al 10% degli incassi lordi realizzati.²⁸

Questi contributi potevano essere ritirati in anticipo e in *tranches* trimestrali pari al 5% degli incassi lordi realizzati nel trimestre scaduto.²⁹

Analizzando con attenzione la disposizione legislativa si può notare come, in teoria, l'erogazione dei contributi sarebbe dovuta avvenire previa valutazione della pellicola da parte di una commissione di esperti in materia cinematografica, ma la formulazione ampissima della disposizione legislativa fece sì che questi premi si trasformassero in una sorta di contributi "a pioggia" distribuiti in sostanza a chiunque.

L'influsso di questo provvedimento sulle pellicole in circolazione fu, in un primo momento, notevole. Le pellicole premiate riuscirono a incassare mediamente 250.000 Lire di contributo ciascuna e solo nel biennio '30-'31 le opere premiate dal ministero delle Corporazioni furono dieci in tutto.

Nell'ottobre del 1933 il regime, complice l'esempio di Goebbels nelle vicende cinematografiche della propaganda nazista e l'attenzione che pone l'Unione Sovietica nei confronti dei documentari politici, emanò un nuovo Decreto Legge in materia di cinema.

Il provvedimento mirava a istituire una serie di tasse e imposizioni volte a sfavorire l'importazione e il doppiaggio di film stranieri e a modificare il sistema di finanziamento delle opere cinematografiche che ora dovevano dimostrare "qualità superiori di dignità artistica ed esecuzione tecnica" per ottenere una parte dei due milioni annui stanziati; inoltre obbligava le sale a proiettare un film italiano ogni tre stranieri e vietava la proiezione di film stranieri in lingua originale³⁰.

Questa svolta legislativa dimostra come il regime volesse aumentare la qualità dei film in circolazione nelle sale. Passare da una serie di contributi "a pioggia" ad

²⁸ P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *op.cit.* p. 161

²⁹ D. Manetti, *op. cit.* p. 72

³⁰ *Ivi*

un sistema di meritocrazia qualitativa ed artistica era sintomo della ricerca di pellicole che incontrassero il consenso politico del regime.

La composizione fortemente politica della nuova commissione giudicante, la mancanza di una guida centrale e di un ente ufficiale che si occupasse della gestione e del controllo dell'industria cinematografica, ebbe come conseguenza che per tutti gli anni '30 fu difficile vedere film fascisti che facessero veramente presa sul pubblico.

Infatti, per tutto il periodo che va dal '30 al '35 i film prodotti in Italia, sono del cosiddetto genere dei "telefoni bianchi", le pellicole propongono comunemente le stesse scene di lusso decadente, con personaggi ben vestiti che conducono vite frivole, il tutto condito da affollati *cocktail-parties*.

Freddi, responsabile della politica cinematografica dalla seconda metà degli anni '30, faceva notare come l'industria cinematografica in quegli anni non fosse assolutamente in linea con "[...] gli scopi e gli ideali del regime".³¹

Egli era stato fin dall'inizio degli anni '20 il direttore dell'ufficio di propaganda del Pnf e poi per il resto del decennio segretario dei "fasci all'estero". Grande esperto di cinema, fu anche il corrispondente speciale dagli USA per il regime, con il compito di osservare le grandi produzioni Hollywoodiane al fine di carpirne i meccanismi e le tecniche più innovative. La sua influenza sulla politica cinematografica del regime fu così ampia da far identificare il periodo tra il 1934 e il 1939 come "periodo Freddi".

Il fallimento riportato dall'Istituto Luce nel produrre un documentario per il decennale della marcia su Roma, la visita di Goebbels a Roma nel maggio del 1933 unita ai notevoli successi riportati da quest'ultimo in Germania nel 1934 con la sua innovativa politica cinematografica, diedero la spinta decisiva a Mussolini per inquadrare l'intera industria del cinema all'interno del regime fascista.³²

³¹ D. Manetti, *op. cit.*, p. 286

³² Philip V. Cannistraro *op. cit.* p.289

2.2 - La svolta della politica cinematografica del regime

Nella seconda metà degli anni '30 comincia a farsi strada nel regime l'idea di usare il cinema come mezzo di propaganda e di indottrinamento politico, è il periodo che viene indicato come "fascistizzazione del cinema italiano".³³

La decisione di Mussolini di creare una struttura *ad hoc* per il controllo dell'industria cinematografica portò a una radicale riorganizzazione dell'Ufficio Stampa del Capo del governo che venne trasformato nel Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, a capo del quale fu posto Galeazzo Ciano che già da un anno dirigeva l'Ufficio Stampa.

La nomina di Ciano era fortemente caldeggiata da Freddi, che in una lettera scriveva a Mussolini: "Lo Stato ha il dovere di influenzare direttamente quest'arma sociale formidabile (il cinema) che trova un parallelo solo nella stampa".³⁴

Lo stesso Freddi fu posto, da Ciano, a capo della Direzione Generale della Cinematografia per le sue idee fatte di statalismo e suggestioni americane (ricordiamo il periodo che aveva passato in USA come corrispondente estero).

Freddi era convinto che la questione cinematografica andasse gestita dallo Stato in prima persona come fosse una questione "prestigio nazionale, un grande dovere di Stato".³⁵

Il compito del sottosegretariato sarà di controllare e organizzare in modo centralizzato tutti i mezzi di comunicazione oltre a farne un megafono esclusivo per la propaganda del regime.³⁶

Con un decreto successivo furono trasferite a questo nuovo ente tutte le competenze che prima erano del ministero delle Corporazioni e degli Interni. I fondi di questi ministeri vennero trasferiti a quello delle Finanze e le varie commissioni per l'esame dei copioni e la revisione delle pellicole vengono letteralmente invase da esponenti di provata fede fascista.

³³ D. Manetti, *op. cit.* p. 78

³⁴ Philip V. Cannistraro *op. cit.* p.291

³⁵ D. Manetti, *op. cit.* p. 80

³⁶ P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *op.cit.* p.165

Furono previsti quattro dipartimenti: affari generali; sovrintendenza alla produzione; questioni culturali e stampa cinematografica; censura, premi e commercio.

Il Sottosegretariato subisce un rapido sviluppo, tanto che dopo nemmeno un anno dalla sua costituzione fu trasformato in un ministero vero e proprio; nasce così il ministero per la Stampa e la Propaganda di cui Ciano sarà a capo per circa un anno prima di essere selezionato come ministro degli Esteri. Nel 1937 il ministero subì la sua definitiva trasformazione diventando Ministero della Cultura Popolare (Min.Cul.Pop.), suddiviso in sei Direzioni generali di una per la Cinematografia.³⁷

Subito dopo il suo insediamento Freddi riceve ordine da Ciano di redigere un rapporto sullo stato del cinema italiano e subito questi mette in chiaro tutte le lacune del sistema: strutture molto carenti dal punto di vista industriale-produttivo, eccellenze artistiche e tecniche inesistenti e una generale piattezza non degna della tradizione culturale italiana.

Freddi propone, quindi, di creare un organo incaricato di produrre pellicole, sia commerciali sia di propaganda, distinto e separato dall'Istituto Luce in grado di affiancare la produzione privata grazie alle strutture della Cines, recentemente acquisita dall'IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale).

In realtà l'unico dipartimento che assolse il proprio compito in maniera soddisfacente fu quello della censura, rilevando tutti i compiti prima nelle mani delle commissioni censura del ministero degli Interni.

La Legge 10 gennaio 1935 n. 65, che era stata adottata contemporaneamente alla creazione del Sottosegretariato si dimostra assai drastica e stringente in materia di censura.

La composizione delle commissioni fu radicalmente ridefinita, in ciascuna furono insediati cinque rappresentanti, uno ciascuno per il ministero degli Interni, della Guerra e delle Corporazioni, uno per il Pnf ed uno per i GUF (Gruppi fascisti universitari). Ogni commissione era opportunamente presieduta da un

³⁷ D. Manetti, *op. cit.* p. 84.

rappresentante del Sottosegretariato.³⁸

2.3 - *Le idee di Freddi trovano applicazione*

Freddi fu molto attivo nel campo della censura, giustificandone una applicazione di tipo totalitario in quanto il cinema poteva contaminare lo spirito e la morale del popolo.

Visto sia come mezzo di evasione che come veicolo di idee politiche il cinema, secondo i gerarchi, era ampiamente in grado di inquinare la morale fascista.

Freddi ebbe dalla sua parte anche l'atteggiamento del Vaticano, che sempre aveva avuto voce in capitolo nelle questioni morali del regime; Pio XI stesso, spesso si lamentava della sconcezza degli spettacoli cinematografici nelle sue invettive morali.³⁹

Nei suoi primi giorni da Direttore Generale, Freddi ebbe numerosi incontri con Padre Tacchi Venturi, inviato del Vaticano, e comprese che la censura fosse un mezzo non solo conveniente per il regime ma moralmente indispensabile poiché tutelava il popolo dalla visione di immagini che avrebbero potuto turbare le masse.

La legge del gennaio del '35 impose di sostituire i membri "popolari" delle commissioni, con persone con il senso delle "direttive morali, sociali e educative dello Stato"⁴⁰ dunque persone provenienti da organizzazioni di partito o da ministeri, Freddi si mostrerà infatti entusiasta della presenza dei giovani dei GUF nelle nuove commissioni per la censura.

In sostanza la concezione della censura cambia, diventando uno strumento in grado di intervenire in maniera positiva nella cinematografia del Paese. Freddi riteneva che alla censura dovesse essere concesso di intervenire non solo a prodotto finito ma, soprattutto, a lavorazione in corso e fin dall'ideazione stessa dell'opera.

In una lettera inviata a Ciano poco prima dell'insediamento delle nuove commissioni Freddi spiegava come si sarebbero dovuti comportare i nuovi censori,

³⁸ Jean A. Gili, *op. cit.* p. 23

³⁹ *Ivi*

⁴⁰ *Ibidem* p. 40

ponendo l'accento sul loro essere strumento di applicazione delle nuove norme morali e artistiche ed enfatizzando il loro ruolo nell'ottenere una produzione cinematografica nazionale qualitativamente più elevata.⁴¹

La legge 13 giugno 1935, n.1143 mise finalmente in pratica le idee di Freddi per quanto riguardava il finanziamento ai produttori cinematografici, infatti, il grande problema della scarsità della produzione cinematografica italiana, non era stato ancora risolto.

Lo spunto venne dall'esperienza tedesca della *Filmkreditbank*, l'istituto bancario che in Germania si occupava del finanziamento dei film di regime.

L'articolo 9 della legge sopracitata, prevedeva una sezione indipendente per il credito a favore del cinema presso la Banca Nazionale del Lavoro, stanziando circa 10 milioni di lire annui di fondi per gli anni dal 1935 al 1940. A differenza della passata formulazione, adesso i contributi erano erogati in anticipo in misura di massimo un terzo del preventivo di spesa redatto dal produttore.

La sezione autonoma della BNL fu dotata di un patrimonio di 40 milioni di lire, frutto dei versamenti dello Stato e della BNL stessa in misura pari al 50% e tale patrimonio poteva essere aumentato grazie a donazioni da parte di altre istituzioni che però non potevano essere inferiori al milione di lire.⁴² La sezione per il credito cinematografico fu una tra le principali iniziative che portò la BNL nella posizione di monopolio che si trovò a occupare nel settore del finanziamento del cinema.

La commissione che si occupava di esaminare le sceneggiature per decidere il loro finanziamento però aveva la tendenza a sovvenzionare solamente film sponsorizzati dal regime stesso oppure solo quelli che offrivano maggiore garanzia di ritorno economico.⁴³

I giudizi sui risultati di questa politica furono però molto contrastanti. La stampa specializzata, capeggiata dalla rivista *Cinegiornale*, criticò fortemente la mancanza di film di stampo fascista e in generale il sostanziale lassismo dei produttori italiani nel finanziare e creare film di regime.

⁴¹ Jean A. Gili, *op. cit.* p. 42

⁴² D. Manetti, *op. cit.* p. 90

⁴³ Jean A. Gili, *op. cit.* p. 140

Le posizioni della carta stampata di settore contrastavano con quello che Ciano sosteneva in numerose occasioni ufficiali, non ultimo il discorso al senato del 1936 con cui definiva i progressi dovuti all'operato della Direzione Generale "insperati".

Questi contrasti non fecero altro che sottolineare una vera difformità di giudizi e di punti di vista fra il regime e il mondo cinematografico, ma i veri contrasti inizieranno quando Ciano verrà rimosso dal ministero della Propaganda a causa dei suoi contrasti con il Min.Cul.Pop. e il suo sostituto, Dino Alfieri, inizierà una serie di polemiche con Freddi fino alla sua sostituzione con Vezio Orazi.⁴⁴

2.4 - Ciano sostituito da Alfieri: il ritorno dei contributi "a pioggia" e l'addio di Freddi

In una lettera del 1937 Alfieri, nuovo ministro per la Propaganda, rimproverò a Freddi di voler sostituire i produttori privati nella fase della realizzazione dei film. Il compito della Direzione Generale invece, nella visione di Alfieri, si sarebbe dovuto svolgere in seconda battuta, su di un piano di comando e non di esecuzione diretta.

In sostanza la concezione di Alfieri era di un regime che controllava e comandava ma che non interveniva direttamente nella realizzazione dei film.

E' da questa idea che prese corpo la Legge 16 giugno 1938 nota appunto come "Legge Alfieri", questa abrogava parte della legge del '35, in particolare la parte sull'assegnazione dei contributi statali, tornando ad un sistema proporzionale agli incassi e quindi ad un sistema di finanziamenti "a pioggia".⁴⁵

Molti produttori ne approfittarono per restituire i contributi percepiti ai sensi della legge del '35, che a tutti gli effetti erano dei prestiti, e si affrettarono a passare al nuovo regime legislativo.

In questo modo Alfieri fece sì che fossero finanziati tutti quei film dai quali ci si aspettava un forte incasso al botteghino, pur dichiarando che invece si voleva favorire la produzione più pregiata.

⁴⁴ P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *op.cit.*

⁴⁵ *Ibidem* p. 191

La Legge Alfieri, ricordata anche come “la legge dei film brutti”⁴⁶, chiuderà definitivamente ogni possibilità di importare pellicole americane in Italia, riflettendo la condizione di isolamento politico in cui era precipitato il Paese dopo l’estromissione dalla Società delle Nazioni.

Questa nuova politica era in forte contrasto con le idee di Freddi, che era molto più preoccupato dell’aspetto estetico ed etico della produzione cinematografica piuttosto che dell’aspetto economico; le critiche di Freddi nei confronti del provvedimento furono molto accese, oltre che supportate dai fatti poiché erano i film con i maggiori incassi a ricevere i premi più elevati, e non quelli di maggior pregio artistico o tecnico.⁴⁷

In questa lotta gli industriali cinematografici riuscirono ad ottenere un’altra importante vittoria, oltre al ritorno dei finanziamenti a pioggia, il successore di Freddi alla guida della Direzione Generale fu, infatti, Vezio Orazi.

Orazi, a differenza di Freddi, non aveva alcuna esperienza in campo artistico o cinematografico ma era un funzionario di carriera prefettizia. In questo modo la conduzione della Direzione Generale sarà solo in campo amministrativo, infatti di concerto con il ministro Alfieri, Orazi e il suo ufficio si occuperanno solo di censura e nient’altro, a sottolineare la svolta politica in corso al Min.Cul.Pop.

Le forti differenze fra la gestione Ciano-Freddi e quella Alfieri-Orazi, lo stravolgimento della legge del ’35, il ritorno dei contributi a pioggia, mostra come Alfieri intenda l’opera dello Stato esclusivamente come quella di un censore che agisce a protezione degli interessi del regime ma che non si occupa di proporre produzioni al privato.

Freddi invece con le sue proposte di riforma profonda del sistema e di intervento ampio dello Stato, non voleva limitarsi ad un intervento come censore *ex post*, ma voleva presentare lo Stato stesso come produttore, con un intervento di tipo assolutista e totalitario.⁴⁸

⁴⁶ D. Manetti, *op. cit.* p. 99

⁴⁷ *Ibidem.* pp. 96-97

⁴⁸ P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio pp. 194-195

Capitolo 3: L'Istituto Luce.

3.1 – De Feo e il Sindacato di Istruzione Cinematografica.

Dopo il primo conflitto mondiale, l'Italia si trovava davanti a gravi problemi di crescita economica e sociale, basti pensare al fatto che nell'agricoltura era ancora diffusissimo il sistema del latifondo e che le condizioni dei lavoratori agricoli erano estremamente disagiate.

Lo Stato italiano si trovava nella difficile situazione di dover gestire la crescente voglia di partecipazione politica che si rifletteva nella crescita esponenziale dei partiti cosiddetti "di massa", tanto che in Italia alla fine dal 1922 in poi, dopo la "Marcia su Roma" il Paese fu governato da uno di questi partiti di massa, il Partito Nazionale Fascista.

Uno dei problemi principali che dovette affrontare lo Stato fascista era quello dell'istruzione popolare; il tasso di analfabetismo era ancora molto elevato, arrivava a toccare punte del 31% della popolazione.

Dove non poteva arrivare la scuola tradizionale, con i suoi libri e quaderni, poteva però arrivare il cinema. Con la forza rivoluzionaria delle sue immagini, contribuirà a educare intere generazioni senza che il ruolo dell'insegnante fosse sminuito.

Il merito di aver riflettuto sulle importanti possibilità del mezzo cinematografico è di Luciano De Feo. Costui non era un uomo di spettacolo, un produttore cinematografico o un artista, bensì era un giornalista specializzato in economia⁴⁹.

De Feo fu attivo nel campo del cinema prima dell'avvento del fascismo, come consigliere delegato della Cito-Cinema, una società che aveva il compito di organizzare l'esportazione delle pellicole italiane nei mercati considerati più ostili, come la neonata Unione Sovietica. Egli, dunque, non faceva parte di quella classe dirigente fascista che, in seguito, si affacciò nel campo della cinematografia.

De Feo intuì che in Italia esistevano le condizioni per cui il cinema potesse

⁴⁹ Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila: storia dell'istituto LUCE*, Ente dello spettacolo, Roma, 2000, pp. 13 e ss.

diventare un potentissimo mezzo educativo. Era convinto che la sua idea avrebbe ricevuto l'assenso di tutte quelle organizzazioni statali che erano alla ricerca di forme di istruzione che risultassero moderne ed innovative.

Fondò così il Sindacato Istruzione Cinematografica (SIC) nel 1924 e, vista la crescente egemonia del fascismo nel paese, decise di cautelarsi invitando un esponente del nascente regime, tale Civelli da poco divenuto generale della Milizia a far parte del consiglio di amministrazione della società.

3.2 – *Dal Sindacato di Istruzione Cinematografica a L'Unione Cinematografica Educativa*

I primi film educativi proposti dal SIC non incontrarono il favore delle istituzioni cui furono proposti, gli interlocutori con cui si confrontava De Feo erano ancora estremamente legati alla cultura ottocentesca per cui il cinema non era altro che fratello povero e rozzo del teatro.

De Feo non si perse d'animo, e decise di impiegare tutte le risorse del SIC nella produzione di un documentario a seguito di una spedizione in Africa, capeggiata dal giornalista del *Corriere della Sera*, Guelfo Civinini. Gli anni '20 erano pervasi dal mito dell'Africa selvaggia e inesplorata, merito anche dei romanzi su Tarzan dell'americano Burroughs, per cui De Feo sperava di colpire un pubblico più vasto di quello che poteva essere attratto da una produzione meramente a tema educativo. Questa spedizione produrrà il lungometraggio *Aethiopia*, che sarà fondamentale per le fortune del progetto di De Feo.

A causa delle crescenti difficoltà economiche, tutte le risorse del SIC erano state impiegate nella produzione di *Aethiopia*, De Feo si rivolge a un ex-collega, il marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone che all'epoca era capo di gabinetto di Mussolini al ministero degli Esteri.

Il consiglio di Paulucci fu di non fissarsi esclusivamente sulla produzione di filmati sull'istruzione tecnica ma di tenere conto delle ambizioni del nuovo regime. Il Duce, infatti, sarebbe rimasto molto colpito dalla presentazione di uno strumento che avrebbe consentito al nuovo regime di consolidarsi, illustrando in modo chiaro, e distribuibile capillarmente sul territorio e anche oltreconfine, tutti i

progressi registrati dall'Italia sotto il fascismo.

Paulucci fece in modo che una *troupe* del SIC girasse un breve documentario sul lavoro svolto dal Duce all'interno della Presidenza del Consiglio e, quando il filmato fu mostrato a Mussolini insieme a una serie di documentari didattici precedentemente girati egli ne rimase entusiasta.

Mussolini colse immediatamente le potenzialità della struttura e dell'idea che De Feo aveva creato, soprattutto quando il documentario sul suo operato venne trasmesso in pubblico, suscitando grande acclamazione dalla folla presente.

Il Duce di concerto con Paulucci e De Feo creò un nuovo nome per il SIC, che a suo avviso era scialbo e modesto, rinominandolo come: L'Unione Cinematografica Educativa o più semplicemente LUCE.

L'importanza che Mussolini diede a questa società, si comprende dal fatto che insediò nel consiglio di amministrazione del LUCE numerose personalità di altissimo livello, ad esempio fu nominato presidente l'ambasciatore De Michelis, senatore del Regno e commissario generale per l'Emigrazione⁵⁰.

Il battesimo del LUCE ebbe luogo nel novembre del 1924 quando, davanti a circa cinquemila invitati, fu proiettato *Aethiopia* che nel frattempo era stato completato dal LUCE e che quindi rappresentò il primo film prodotto con il nuovo marchio⁵¹.

La creazione del LUCE segnò un cambio di rotta radicale, l'Italia era il primo paese non soggetto a un regime comunista a dotarsi di una società di Stato che si occupava della produzione cinematografica, e costituì il primo intervento diretto dello Stato fascista nell'economia nazionale con la creazione di un'azienda controllata dal regime.

3.3 – L'inquadramento del LUCE all'interno dello stato fascista: la creazione dell'Istituto Luce

Nel 1925 venne diramata una circolare dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, indirizzata ai ministeri della Pubblica Istruzione, dell'Economia

⁵⁰ Ernesto G. Laura, *op. cit.* p.19

⁵¹ *Ibidem*, p.21

Nazionale, delle Colonie e degli Interni, con cui erano invitati a riconoscere ufficialmente il LUCE e che lì in avanti si sarebbero dovuti rivolgere a quell'Istituto per le loro esigenze di propaganda, istruzione e educazione.

Successivamente, il 7 ottobre, Mussolini inviò una nuova circolare a tutti i ministeri preannunciando che a breve il LUCE sarebbe diventato un ente autonomo da collocare nel parastato fascista.

Quattro giorni dopo, l'11 ottobre, Mussolini portò la questione in Consiglio dei Ministri annunciando la creazione di un "Istituto Nazionale per la Propaganda e la Cultura a mezzo della Cinematografia" che andrà a sostituire il LUCE. La pubblicazione sulla *Gazzetta Ufficiale* del R. decreto legge n. 1985 del 5 novembre 1925 trasformerà definitivamente il LUCE in Istituto Nazionale Luce⁵².

La direzione generale venne assunta da De Feo, senza sostanziali cambiamenti rispetto al LUCE, invece, per il ruolo di presidente ci furono numerosi nomi in gioco fino alla designazione di Filippo Cremonesi, regio commissario al Comune di Roma.

Una volta assunta la presidenza, Cremonesi, ottenne immediatamente lo scioglimento del precedente consiglio di amministrazione ereditato dal LUCE, e durante una breve gestione commissariale ne tracciò il nuovo statuto che accentrava nell'Istituto il monopolio assoluto in materia di cinema educativo e di propaganda.

La nuova composizione del consiglio di amministrazione dimostrava quanto e come Mussolini avesse intenzione di assorbire questo istituto dentro la compagine statale. Vice presidente era Paulucci di Calboli che designò a sua volta tre consiglieri: Stendardo, senatore del Regno; il conte Capasso Torre, a capo dell'Ufficio Stampa del Capo del Governo; Arduino Colasanti, direttore generale per le Antichità e Belle Arti.

Con la transizione dal LUCE all'ente pubblico Istituto Luce, vennero aggiunte nuove competenze: ora il Luce doveva occuparsi anche della distribuzione dei documentari e dei film prodotti.

⁵² Ernesto G. Laura, *op. cit.* pp. 27-28

3.4 – Il Cinegiornale Luce

Nel periodo che va dal 1925 al 1930 il Duce voleva dare una idea blanda del regime, ancora pensava di dover tranquillizzare gli oppositori piuttosto che spaventarli, di conseguenza al Luce viene richiesto di mettere in risalto le opere ed i raggiungimenti del fascismo.

Aumentò quindi la produzione di documentari su come l'agricoltura andava ammodernandosi, film che mostravano la rinnovata potenza industriale italiana e, pellicole che dipingevano la ritrovata situazione di pace internazionale grazie ai buoni rapporti che intercorrevano fra lo Stato italiano e gli altri Paesi europei.

De Feo era poco interessato a questa attualità che gli veniva imposta di raccontare dai gerarchi, ma fu costretto a dedicargli molto spazio. Non c'era cerimonia pubblica, visita di dignitari stranieri o firma di trattati che non fosse presenziata da un operatore del Luce.

L'idea di creare un cinegiornale da proiettare prima di ogni spettacolo fu del ministro dell'Economia Nazionale Luigi Belluzzo, che nel 1925 appoggiò una intuizione dell'on. Delcroix⁵³.

La proposta iniziale prevedeva la proiezione di un *Giornale Italiano* concernente gli avvenimenti patriottici e propagandistici più importanti che avessero interessato l'Italia.

Inizialmente l'idea fu cassata dal ministro delle Finanze Volpi di Misurata ma un successivo intervento di Mussolini nel 1927 la riporta in *auge*. Il *Giornale Italiano* proposto da Belluzzo divenne, il *Giornale Cinematografico Luce*.

Il cinegiornale divenne pienamente operativo dal 1928, con circa 201 uscite, diffuse per un complesso di 4410 copie, un'enormità per l'epoca. Non si trattò dunque di un settimanale, ma quasi di un quotidiano che si potrebbe definire antesignano del moderno telegiornale.

Numerosi accordi con emittenti estere furono raggiunti per dotare il *Giornale* di notizie provenienti dall'estero, nelle idee di Mussolini questi cinegiornali erano

⁵³ Ernesto G. Laura, *op. cit.* p. 50 e ss.

talmente importanti ai fini della propaganda che lui stesso condusse le trattative con il gruppo americano di William Randolph Hearst.

Il Luce poi provvide a stipulare accordi anche con i maggiori gruppi cinematografici tedeschi, svizzeri, cecoslovacchi e ungheresi fino ad arrivare nel 1929 ad una intesa con il gruppo giapponese Dai Nippon Eiga Kiokai, e addirittura nel 1931 la Fox americana rinunciò a distribuire in Italia il suo cinegiornale in favore di quello del Luce.

3.5 – *L'Istituto Luce e la creazione del mito del Duce*

Durante gli anni '30 il fascismo iniziò a sfruttare giornali e cinema con attenzione quasi quotidiana, per costruire il mito del “Duce”, del “primo fra gli italiani”.

L'Istituto Luce fu responsabile di una buona parte della creazione di questo mito, in primis con i suoi cinegiornali e in seconda battuta con i documentari di attualità preconfezionati dal regime.

Fra il '22 e il '32 Mussolini non aveva ancora deciso con quale immagine presentarsi alle masse, molte furono le variazioni dell'abbigliamento che passò dalla *redingote*, al *tight* e cilindro, fino al 1930 in cui sfoggiò, per un periodo, una divisa di stampo napoleonico⁵⁴.

Il 1932 fu l'anno della svolta definitiva in politica interna e anche in campo propagandistico, da quel momento in poi, fino all'inizio della guerra, il Duce vestì la divisa di “Caporale d'onore della Milizia”.

Il *Giornale Luce* rese evidente anche numerosi cambiamenti che Mussolini ebbe dal punto di vista espressivo. Il Duce spesso si soffermava a studiare le riprese dei suoi discorsi, e si accorse di subire lo stesso inconveniente che capitava agli attori di teatro quando dovevano esibirsi davanti alla cinepresa: tutti i movimenti accentuati, le smorfie, e i movimenti che erano necessari a farsi comprendere e vedere anche da chi era lontano dal palco, davanti alla cinepresa diventavano buffi, grotteschi.

⁵⁴ Ernesto G. Laura, *op. cit.* pp. 101-104

Mussolini comprese che l'immagine che le masse avranno di lui non sarà quella che otterranno le rare volte che lo vedranno di sfuggita ad una parata, ma quella che sarà consegnata loro dai cinegiornali e dalle riprese del Luce.

Ogni qual volta l'evento, cui partecipava il Duce, era meritevole di essere ripreso dalle cineprese del Luce la cornice doveva essere memorabile perché il momento in cui il Capo si mostrava alle masse doveva essere "eterno" e non appartenere alla "banalità quotidiana".

Mussolini ormai presentava in pubblico una sola faccia, quella del dittatore nudo e crudo, del dio che si erge sopra la folla accordando al mezzo cinematografico una preferenza su tutti gli altri, sfruttandolo in ogni sua declinazione per presentare all'Italia intera la sua figura di dittatore.

3.6 - L'Enic e l'egemonia del Luce

Gli obiettivi iniziali dell'Istituto Luce erano stati ampiamente superati. Il *Giornale Luce*, obbligatorio per legge era il chiaro simbolo di come l'industria cinematografica fosse ormai completamente nelle mani dell'istituto diretto da De Feo.

Un ulteriore aiuto legislativo venne nel gennaio del 1935 con un decreto legge che autorizzava: "L'Istituto Nazionale Luce ad assumere e rilevare partecipazioni azionarie in aziende aventi per scopo l'esercizio cinematografico".

Questa disposizione consentì al Luce di acquistare il pacchetto azionario della SASP, la Società Anonima Stefano Pittaluga, la principale società cinematografica italiana che possedeva aziende nel ramo della produzione (Cines), della distribuzione e numerosissime sale cinematografiche sparse su tutto il territorio nazionale⁵⁵.

In novembre il Luce fondò l'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), sempre grazie alle disposizioni del decreto d'inizio anno. Il Luce fornisce la maggior parte del capitale necessario, circa ventuno milioni, la restante parte venne sottoscritta dal Demanio.

⁵⁵ Jean A. Gili, *op. cit.* pp. 100-101

A conferma del collegamento strettissimo fra Luce ed ENIC la presidenza di quest'ultimo fu assunta da Paulucci di Calboli, presidente del Luce, che come primo atto ufficiale sciolse la SASP rilevandone il patrimonio.

Da questa fusione il Luce fu in grado di operare liberamente nel mercato della produzione, della distribuzione e della proiezione cinematografica, grazie alle società e alle sale cinematografiche acquisite dalla SASP tramite l'ENIC⁵⁶.

All'ENIC vennero affidate numerosissime competenze gli permisero di intervenire in tutti i settori dell'industria cinematografica. Nello statuto figurava che gli obiettivi dell'ENIC erano: *“La compera, la vendita, la produzione e la gestione di sale cinematografiche e di teatri e in genere tutte le operazioni connesse all'industria e al commercio cinematografico e all'industria dello spettacolo, con la facoltà di contrattare prestiti, accordare anticipi su contratti di distribuzione, di concedere sovvenzioni, di assumere partecipazioni ed interessi in altre società che lavorino nell'industria e il commercio della pellicola cinematografica”*⁵⁷.

I film distribuiti tramite l'ENIC vennero promossi dallo Stato con ogni mezzo, fecero incetta di ogni premio possibile, compresa la Coppa Mussolini vinta da *Casta Diva* nel 1935.

Considerando che in quel periodo Luigi Chiarini fondò il Centro Sperimentale di Cinematografia, che si pose come l'ente per la formazione professionale delle manovalanze tecniche e dei quadri artistici del cinema italiano, si nota come abbia sia stato creato il primo gruppo cinematografico pubblico italiano, e come l'Istituto Luce ne costituisca il centro di gravità⁵⁸.

3.7 – *La guerra e la fuga del Luce a Venezia*

Dinanzi alla sconcertante situazione militare italiana si verificò il crollo del fronte interno, il regime non riusciva più a tenere ben salde le redini della censura

⁵⁶ Ernesto G. Laura, *op. cit.* p. 125

⁵⁷ Jean A. Gili, *op. cit.* pp. 102-103

e il mito del Duce invincibile era prossimo al tramontare.

Situazione che fu chiaramente illustrata dagli ultimi *Giornali Luce* del 1943, di Mussolini si parlava sempre di meno ed era lui stesso che evitava le consuete uscite pubbliche, mentre torna in evidenza la figura del Re. Offuscata dagli anni di regime, venne scelta dal popolo come speranza a cui aggrapparsi in attesa della fine del conflitto.

Ciò che accadde in seguito è storia. Sfiduciato dal Gran Consiglio del Fascismo il 25 luglio 1943, Mussolini fu arrestato e sostituito dal maresciallo Badoglio.

Il *Giornale Luce*, dopo alcune settimane di silenzio riprende ad uscire in agosto e riflettè pienamente l'ambiguità del governo che cercava da un lato, un accordo con gli angloamericani e da un altro continuava la guerra per non insospettire l'alleato tedesco. Nel complesso fornì un'informazione incompleta ed evasiva per quanto riguardava le questioni politiche e militari.

L'Istituto Nazionale Luce venne commissariato, e la sua gestione affidata a Giuseppe Croce. Pur essendo stato liberato il Duce, non ne fu divulgata notizia perché i tedeschi, non rinunciando alla loro posizione di occupanti mascherati da alleati, mandano impongono la trasmissione del proprio cinegiornale⁵⁹.

La produzione venne spostata verso nord durante l'autunno del 1943, Roma era oramai troppo vicina alla linea dei combattimenti, e se si voleva contrastare in qualche modo la sistematica opera di spoliazione delle attrezzature tecniche operata dai tedeschi era necessario mantenere in attività la macchina produttiva. L'opera di Croce in questo periodo fu fondamentale per lo spostamento del Luce da Roma a Venezia, esaurita la sua funzione fu sostituito da Nino D'Arma, giornalista ed esponente politico di un certo rilievo in quanto ex segretario del Pnf fra il '31 e il '32.

Ridotta l'attività lumicino, il Luce rimase in laguna fra numerose difficoltà, non ultimo un attentato ad opera dei partigiani che fecero esplodere una bomba nell'Hotel Bonvecchiati che ospitava l'Istituto.

Il Luce fu obbligato dai nazisti a non produrre documentari ma manteneva ancora in vita i cinegiornali, producendo alcuni numeri speciali del *Giornale Luce*

⁵⁹ Ernesto G. Laura, *op. cit.* pp. 213-220

di carattere esclusivamente politico-propagandistico nel tentativo di rianimare coloro che ancora speravano nella Repubblica di Salò.

Nel momento finale dell'insurrezione partigiana che liberò Venezia i rappresentanti del Luce furono scortati fuori dalla città, mentre il documentarista Pellegrini guidava una piccola *troupe* per documentare gli scontri in città che diventeranno protagonisti del documentario *Venezia insorge*, l'ultima produzione del Luce in laguna.⁶⁰

Alla fine della guerra la produzione e la sede del Luce ritornarono a Roma, e la trasferta nel nord Italia verrà ricordata dai cineasti democratici solamente come un episodio di collaborazionismo.

⁶⁰ Ernesto G. Laura, *op. cit.* pp. 231-232

Conclusioni

Questo viaggio è concluso, si è cercato di condurvi per mano in questo periodo per ricostruire gli avvenimenti più importanti in tema di controllo e gestione della stampa e del cinema da parte del regime fascista, grazie all'analisi di vicende editoriali, di disposizioni legislative e all'evoluzione dei vari enti ed istituti che si sono succeduti sotto il regime fascista.

A distanza di decenni colpisce come alcune situazioni, in particolare la *governance* di testate giornalistiche da parte gruppi imprenditoriali, sia ancora un argomento straordinariamente attuale nel nostro Paese.

Vi abbiamo mostrato come in Italia il regime fascista avesse creato il primo sistema di cinematografia di Stato in un paese non comunista e come, a tutt'oggi, le sovvenzioni pubbliche al cinema privato siano rimaste argomento di attualità.

Numerosi istituti creati durante il fascismo, da Cinecittà all'Istituto Luce sono in vita ancora oggi, ovviamente con obiettivi e sistemi di gestione ben mutati rispetto al passato, ma sempre di centrale importanza per la vita del Paese.

Bibliografia

Volumi

Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

V. Castronovo, *La stampa italiana dall'unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1984.

P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *Cinema a passo romano*. Liguori, Napoli, 2012.

P. Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia*, Bulzoni, Roma, 1981.

Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila: storia dell'istituto LUCE*, Ente dello spettacolo, Roma, 2000.

D. Manetti, *Un'arma poderosissima: industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*. Angeli, Milano, 2012.