



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Título del trabajo: El cine como propaganda en la
Italia fascista

Autor/es

Miguel Ángel Molina Sánchez

Director/es

Fernando Sanz Ferreruela

Facultad de Filosofía y Letras
2020

RESUMEN

En el siguiente estudio de investigación bibliográfica, se pretende comprender hasta qué punto el régimen fascista italiano hizo uso del cine como medio de propaganda política, para difundir su ideario, los medios usados para ello y los resultados que obtuvo. Para ello se comparan diferentes textos de libros y artículos de revistas que tratan sobre la historia del cine de la época fascista. Se han estudiado textos y fuentes historiográficas de diferentes épocas y autores, desde la segunda mitad del siglo XX hasta los más recientes.

En el trabajo se concluye que el régimen fascista, fundado por Benito Mussolini, no fue ni el único ni el primer régimen totalitario que utilizó este medio para difundir su ideología, aunque los resultados obtenidos en Italia no estuvieron a la altura de los recursos empleados. Lo que sí lograron crear, en un cierto momento, fue una serie de estructuras e instituciones cinematográficas como el Centro Sperimentale di Cinematografía, o los grandiosos estudios de cine Cinecittá, que convirtieron a Italia, sobre todo durante la postguerra, en una potencia cinematográfica mundial, por la calidad de sus directores y actores, precisamente formados en esas instituciones de creación fascista.

Palabras claves: Fascismo, ideología, propaganda, totalitarismo

ABSTRACT

Next bibliographic investigation project pretends to understand the extent to which the fascist Italian regime used cinema like politic advertising means, in order to spread its ideology, the media used for it and the results obtained. Therefore, different texts and magazine articles, about cinema history of fascist time, are compared. Different texts and historiographical sources are studied, since the second half off XX century until most recent, from different times and authors.

The project concluded the fascist regime founded by Benito Mussolini wasn't the only and the first totalitarian system which used this media to spread its ideology, although results obtained in Italy wasn't meet the resources used expectations. But in a specific moment they get to make of a series of cinematographic institutions like Centro Sperimentale di Cinematografía, or magnificent studios of the cinema Cinecittá, it transforms Italy in a cinematographic global power, especially on post-war, because of the quality of directors and actors trained in these institutions of fascist creation.

Key words: Fascism, ideology, advertising, totalitarian

El cine como propaganda en la Italia fascista

INDICE

	PAGINA
I. Introducción	4
• Justificación	4
• Estado de la cuestión	5
• Objetivos	6
• Metodología aplicada	7
II. Situación de la cinematografía italiana antes del ascenso al poder del fascismo.	7
III. Cine y fascismo.	9
• El cine como medio de propaganda de los totalitarismos	9
• Interés y objetivos del fascismo en el cine.	12
▪ Medio de propaganda ideológica.	12
▪ Promoción y exaltación del nacionalismo/imperialismo italiano.	14
▪ Medio de control y distracción social	15
• Medios utilizados por el fascismo para alcanzar sus objetivos	16
▪ Películas comerciales de ficción	16
▪ Noticiarios de actualidad (noticiarios Luce)	18
▪ Promoción de la industria cinematográfica nacional	23
▪ Proyección internacional de la industria del cine italiana	26
IV. Balance del cine italiano durante el fascismo.	26
V. Conclusiones.	27
VI. Bibliografía.	28
VII. Hemerografía.	28

I. INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

Las películas y los documentales han sido, en el siglo XX uno de los medios de propaganda más eficaces, pues se trata de un medio de masas, que ven gran número de espectadores, con independencia de su nivel cultural, económico y social. Además, las imágenes son más persuasivas que las palabras hablada o escrita, la percepción de veracidad que transmiten las imágenes las hacen más persuasivas y más eficaz a la hora de inculcar ideologías.

Este estudio no pretende otra cosa que hacer un recorrido desde la llegada de Mussolini y su régimen fascista al poder en Italia, hasta su dramático final; así como adelantar algunas de las secuelas. Conocer la política cinematográfica que desarrollaron, desde el punto de vista, no solo de su mensaje ideológico y político, sino también social, que será el que nos muestre el modelo de sociedad pretendida por dicho régimen.

Mucho se ha escrito, muchas veces de forma despectiva, sobre la cinematografía que realizó la Italia fascista, pero muchas de estas críticas están movidas más por la animadversión que suele producir este totalitarismo por la carga de sufrimiento a la sometió a sus ciudadanos, que a razones puramente objetivas. Es por esto, `por lo que pretendo tener una visión más objetiva de los defectos, que los hubo y muchos, pero también de sus virtudes que también las tuvo.

Partiendo de la base de que a los jefes fascistas, aunque en principio les gustaba el cine, no pensaron en él como un medio propagandístico, lo veían más como un medio de entretenimiento, que podía servir para que los espectadores se evadieran de sus problemas cotidianos. Sin embargo, viendo la eficacia que tenía en otros países como en la Alemania de Hitler, o en la Rusia de Stalin para transmitir mensajes políticos, y sobre todo para influir en la opinión pública en un sentido u otro, `pensaron que esto también podía ser aplicado a Italia. A partir de ahí, se comenzaron a adoptar una serie de medidas y políticas encaminadas a controlar y potenciar la producción cinematográfica en Italia, para alcanzar sus fines políticos. Es a partir de

entonces cuando se populariza el slogan “LA CINEMATOGRAFÍA E L´ARMA PIU FORTE”.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con el fin de poder conocer de una forma lo más real posible la evolución de la cinematografía en la Italia fascista he recurrido a consultar diferentes textos de historia general de cine, de diferentes épocas y de diferentes autores.

He comenzado por textos más antiguos, como es *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días* del francés Sadoul, Georges¹, debido a que ha sido una obra clásica, hoy en día incompleta pues su recorrido termina en 1976, en el se nos muestra una visión escasa y francamente negativa del cine fascista. La siguiente obra consultada es *Historia del cine* de Román Gubern², en este texto el autor profundiza más en el periodo y se muestra más objetivo en cuanto a sus críticas, finalmente en *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*³ de José Luis Sánchez Noriega, la información aportada es mucho más extensa y minuciosa y aún reconociendo defectos al cine fascista, no deja de reconocerle virtudes.

Además, la información de los anteriores la he completado con un libro que se centra en la historia del cine italiano. *El cine italiano 1942-1961 Del neorrealismo a la modernidad*⁴ de Angel Quintana, en el cual, lógicamente profundiza más en los aspectos estilísticos y estéticos del cine italiano de época fascista que en los relacionados con la transmisión de mensajes y símbolos políticos.

En https://memoriamediatica.eu/images/pdfs/Tema5_segundaparte.pdf. en cambio, se resumen de forma sucinta las características y medios propagandístico del fascismo en el ámbito cinematográfico^{5,6}.

¹ Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días* (1976), México, Siglo Veintiuno Editores.

² Gubern, Román. *Historia del cine* (2016)., Barcelona, Editorial Anagrama.

³ Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros* (2018), Madrid, Alianza Editorial.

⁴ Quintana, Angel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, (1997) Barcelona, Editorial Paidós.

⁵ https://memoriamediatica.eu/images/pdfs/Tema5_segundaparte.pdf.

⁶ https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-31/cinematica-benito-mussolini-fascismo-cine_2611088/.

Otro uno de los principales géneros que utilizó el fascismo para lanzar sus mensajes a la población italiana fue el género documental generalmente acaparado por los cinejornales LUCE. Precisamente para estudiar dichos noticiarios he recurrido a los artículos de Carlota Coronado Ruiz, que analiza dichos noticiarios desde una perspectiva social^{7,8} y de género,^{9,10,11,12,13}.

Finalmente he perfilado ciertos aspectos revisando la ponencia Ceferino Bavaso *Un recorrido por el cine fascista desde sus inicios hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial*¹⁴.

OBJETIVOS

Los principales objetivos que me propongo alcanzar con este trabajo son:

- ❖ Ofrecer un acercamiento filmografía que se realizó en la Italia fascista, para colocarla en el lugar que le corresponde en la historia del cine, junto al resto de filmografías nacionales y de otros regímenes totalitarios como el cine soviético o el cine nazi.
- ❖ Poner en valor las aportaciones narrativas y técnicas con las que el cine fascista italiano evolucionó hacia el movimiento neorrealista de postguerra, pero también como escuelas de grandes nombres del Séptimo Arte.
- ❖ Analizar algunos aspectos más destacados de la filmografía italiana de la época para cumplir los objetivos anteriores.

⁷ Coronado Ruiz, Carlota. La gran pantalla en la guerra: segunda guerra mundial y noticiarios cinematográficos Luce (1940-1945) en Documentación de las Ciencias de la información Vol. 38 (2015), Universidad Complutense de Madrid, pp: 285-300.

⁸ Coronado Ruiz, Carlota. El cine informativo: ¿El arma más fuerte? La recepción de los noticiarios Luce durante el fascismo en Área Abierta Vol: 3 (2016), Universidad Complutense de Madrid, pp: 51-65.

⁹ Coronado Ruiz, Carlota, Esposa y madre ejemplar: la maternidad y los noticiarios Luce durante el fascismo (1928-1945), en Historia y Comunicación Social Vol 13 (2018), Universidad Complutense de Madrid, pp: 5-31.

¹⁰ Coronado Ruiz, Carlota. Víctimas invisibles: representación de la mujer y la vida cotidiana en los noticiarios Luce de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en Revista Universitaria de Historia Militar Vol 6, nº11 (2017) Universidad Complutense de Madrid, pp. 239-257.

¹¹ Coronado Ruiz, Carlota. Las trabajadoras invisibles. Mujer y trabajo en los noticiarios cinematográficos Luce (1928-1940), en Asparkia nº 19 (2008) Universidad Complutense de Madrid, pp: 155-170.

¹² Coronado Ruiz, Carlota. Mujeres en guerra: la imagen de la mujer italiana en los noticiarios Luce durante la Segunda Guerra Mundial (1940-1945), en La Ventana nº 37 (2013) pp. 177-209.

¹³ Coronado Ruiz, Carlota. Fascistas a las armas Mujeres soldado en los noticiarios Luce de la Segunda Guerra Mundial (1943-1945), en Tiempos Presentes. Revista de Historia nº 3 (2015) Universidad Complutense de Madrid pp. 23-36.

¹⁴ Bavasso, Ceferino. Un recorrido por el cine fascista italiano desde sus inicios hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, en XVI Jornadas Interescuelas

METODOLOGÍA APLICADA

En la elaboración del trabajo se ha guiado por las siguientes metodologías:

- Método biográfico, para un conocimiento en profundidad de la realidad para a la correcta comprensión de la cuestión.
- Método sociológico, para contextualizar a la sociedad dentro del periodo histórico estudiado.

Para completar el estudio he recorrido las siguientes fases:

- a. Recopilación bibliográfica, acerca del contexto de la cinematografía de los regímenes totalitarios en el primer tercio del siglo XX en Europa y más concreto en Italia.
- b. Búsqueda hemerográfica tanto de artículos actuales en revistas tratando aspectos relativos a las formas de penetración de la ideología fascista en la sociedad italiana.
- c. Localización y selección de películas y noticiarios en plataformas digitales, para así poder valorar de primera mano lo aportado por los textos.
- d. Visionado de los noticiarios LUCE de la época prebélica y bélica.
- e. Comparación de las diferentes de fuentes, extracción de conclusiones y redacción del trabajo.

II. SITUACIÓN DE LA CINEMATOGRAFÍA ITALIANA ANTES DEL ASCENSO AL PODER DEL FASCISMO.

A pesar de que la presencia fascista en la sociedad italiana databa desde 1919, el ámbito cronológico de mi estudio comienza en el año 1922 que fue cuando, tras la marcha de los camisas negras de Mussolini sobre Roma, éste fue nombrado jefe de gobierno por el rey Víctor Manuel de Italia. A partir de ese hecho Mussolini va asumiendo mayores poderes, hasta convertirse en // *Duce*, dictador de facto en Italia.

El estudio finaliza en el año 1945, cuando Mussolini fue fusilado por partisanos italianos, a pesar de que, tras su caída política en 1943, se convirtió desde la República Social Italiana (República de Saló) en un mero títere de los nazis.

La situación de la cinematografía italiana antes de la llegada de Mussolini al poder era de franca crisis. Durante el primer decenio del siglo XX, la producción cinematográfica italiana fue francamente pujante, llegando incluso a hacer cierta competencia al ya por entonces gigante hollywoodiense. Fue una época en la que se realizaron films espectaculares, con una gran riqueza en el vestuario y sobre todo en los escenarios, es el llamado *kolossalismo italiano*¹⁵, que se inició con películas como *Jerusalén liberada* (1911) de Guazzoni, y que continuó con un primer *Quo Vadis* (1912) de Ambrosio y *Espartaco* (1912) de Liguaro. Sin embargo, sin duda el film más emblemático del kolossalismo fue *Cabiría* (1913) de Pietro Fosco (Pastrone), película en la que participó en sus efectos especiales el aragonés Segundo Chomón, y en la que se fijó Griffith para su película *Intolerancia* (1916)¹⁶.

Esta etapa gloriosa del cine italiano quedó bruscamente cercenada por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), ya que durante el conflicto el mercado del cine se contrajo en todo el mundo, y en el periodo posbélico, la situación de crisis económica generalizada, pero que especialmente golpeó a Italia, hizo que la producción cinematográfica italiana prácticamente desapareciera¹⁷.

¹⁵ Sánchez Noriega, J. L. Op. cit., pp. 291-292.

¹⁶ Sadoul, G. Op. cit., pp. 85-88.

¹⁷ Gubern, R. Op. cit., p.87.

Además, hay que tener en cuenta la rápida recuperación del cine estadounidense, quien inundó las pantallas europeas de la mano de directores prestigiosos como Cecil B. DeMille o Mark Sennet, y de actores y actrices como Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin o Buster Keaton entre otros, miembros del *star sistem* de Hollywood, que actuaban como reclamo en los mercados cinematográficos para colocar sus producciones^{18,19}.

III. CINE Y FASCISMO.

EL CINE COMO MEDIO DE PROPAGANDA EN LOS TOTALITARISMOS: SOVIÉTICO RUSO, NACIONALSOCIALISTA ALEMÁN Y EL FALANGISTA-FRANQUISTA ESPAÑOL.

A lo largo de la Historia, todos los regímenes políticos han buscado y, aún hoy en día buscan, fórmulas de legalización, para unos es la gracia de Dios, para otros la de las armas, para otros la del dinero, la de la sangre, la de las urnas o la del pueblo, y a veces algunas o varias de estas fórmulas a la vez. Es por esto por lo que el poder siempre ha hecho uso de la propaganda.

En el siglo XX, la creación del cine y otras artes audiovisuales abrieron un campo amplísimo a la propaganda ideológica y política, siendo esta más necesaria en aquellos regímenes pensados para autoperpetuarse, con una más que dudosa legitimidad, que tratan de construir mediante la manipulación de la opinión pública, son los hoy llamados populismo.

En el primer tercio del siglo XX, frente a la crisis económica y a de identidad nacional, que debilitaron notablemente a las democracias europeas, surgieron una serie de movimientos populistas que desembocaron todos ellos en regímenes totalitarios y dictatoriales. Todos ellos, alguno incluso anteriormente al fascismo, utilizaron el cine, como uno, si no el mejor, de los medios de propaganda política.

¹⁸ Ibidem, pp. 123-128 y 194-205.

El primero de estos regímenes fue el bolchevique, surgido tras la revolución de octubre de 1917, que derrocó al antiquísimo régimen zarista anterior. Régimen que convirtió a la Rusia imperial en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas en 1922, instaurándose en Rusia el sistema soviético.

Dicho régimen, enseguida, supo captar la potencialidad del cine como arma revolucionaria, por lo que promocionó a directores afines a la ideología bolchevique y produjo una abundante filmografía cargada de simbolismo e intencionalidad política.

Además, en sus películas, se introdujeron fórmulas estéticas novedosas y experimentales, como las teorías sobre el montaje cinematográfico de Eisenstein (montaje de atracciones) o de Pudovkin.

De la mano de estos directores salieron obras maestras del cine como *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925) u *Octubre* (1927) de Sergei Eisenstein o *La madre* (1926) de Vsevolod Pudovkin²⁰.

Otro régimen totalitario que también hizo uso del cine como medio de propaganda ideológica fue el nacionalsocialista, que controló los designios de Alemania desde 1934 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945.

Inmediatamente a la llegada de los nazis al poder se creó el Ministerio de Propaganda de Reich, dirigido por la mano firme de Joseph Goebels, colaborador e íntimo amigo de Hitler, que al igual que Mussolini, había sido declarado todo poderoso Führer. Goebels, rápidamente, toma el control de la principal productora de cine alemana de entreguerras, la UFA, purgando y eliminando a judíos y opositores al régimen presentes en el ámbito cinematográfico, a la vez que promovía y financiaba directores y productores afines al régimen.

La producción cinematográfica del cine nazi, exceptuando los monumentales documentales de Leni Reifenstahl *El Triunfo la Voluntad y Olimpiada*, sobre los que hay división de opiniones entre los críticos de cine, el resto son de una calidad cinematográfica mediocre si no deficiente.

La temática de estas películas gira alrededor de la ideología del partido nazi como en *Crepúsculo Rojo* (1933) de Gustav Ucicky, *Hans Westmar* (1933) de Franz Wenzler o *Hitlerjunger Quex* (1933) de Hans Seinhoff. También se

²⁰ Sánchez Noriega, J. L. Op. cit., pp. 275-287.

realizaron films antijudíos como *Jud Süß* (1940) de Veit Harlos, y de temática histórica, pero siempre heroicos, resaltando la superioridad de la raza germánica desde siempre, como *El rey soldado* (1935) sobre el rey Federico Guillermo I de Prusia, de Hans Steinhof.

Las más importantes películas nazis de propaganda bélica se deben a Karl Ritter, un militar que contó con abundantes medios para difundir el militarismo y justificar la política de agresión, sobre todo en las historias edificantes de soldados y en los filmes de aviadores *Verräter* (1936), *Legión Cóndor* (1937), *Urlaub auf Ehrenwort* (1936), *Pour le merite* (1938), *Stukas* (1941) *Kadetten* (1941)²¹

Cabe destacar de la filmografía alemana de la época el poner a punto el primer sistema europeo de cine en color aplicado en la película *Münchhausen* (1942-1943) de Josef von Baky^{22 23}.

Un régimen totalitario que surgió más tarde que el fascismo italiano y que el nacionalsocialismo alemán, pero que sobrevivió a ambos fue el instaurado en España por el general Franco, tras la rebelión de 1936 y de una posterior cruenta guerra civil.

Dicho régimen recibió desde el inicio de la rebelión el apoyo de fascistas y de nazis, por lo que no resulta extraño que en el uso del cine como medio de propaganda política imitara a los anteriores, sobre en aspectos como la creación de un noticiario que mostrara las excelencias de régimen (NODO) o de una Dirección General de Cinematografía en 1946, en la instauración de un discreto *star system* y de una censura cinematográfica en materia política y moral.

A diferencia de las anteriores, y dada la larga persistencia de este régimen, las temáticas y el fondo de las películas fueron variando a medida que evolucionaba la ideología de este. Así, entre 1939 y 1945 se realizó el llamado cine de cruzada, profundamente impregnado de ideología falangista (fascista), ejemplo de este tipo de cine es la película *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia y cuyo guionista pudo ser el propio Franco. Entre 1946 y 1950 se

²¹ Ibidem, p. 335.

²² Gubern, R. Op. cit., pp. 228.

²³ Sánchez Noriega, J. L. Op. cit., pp.333-335.

realizó una cinematografía de ideología nacional-católica, para en la década de los 50 pasar a un cine más aperturista.

La producción fílmica se focalizó en la productora CIFESA, realizando un cine impregnado de mentalidad imperialista y propagadora de los valores del nuevo Estado. Se realizan películas bélicas como *Frente de Madrid* (1940) de Edgar Neville, *Crucero Baleares* (1940) de Enrique del Campo, pero también de ambiente colonial como *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román, así como cine folclórico como por ejemplo *La Dolores* (1940) de Florián Rey.

Además de los films rodados en España, también se realizaron coproducciones con Alemania con la UFA y con Italia como la película *Sin Novedad en el Alcázar* (1940) del director italiano Augusto Genina²⁴.

INTERÉS Y OBJETIVOS DEL FASCISMO EN EL CINE

MEDIO DE PROPAGANDA IDEOLÓGICA

El fascismo fue y es aún una ideología cuyo fin último es, no solo, el alcanzar y perpetuarse en el poder, sino que va más allá. Trata de impregnar con su ideología a toda la sociedad, penetrando en todos los estratos sociales de la misma, de modo que sea asumida y asimilada por todos sus integrantes, y que cualquier elemento discordante que se oponga o no acepte plenamente dicha ideología sea expulsado del cuerpo social, marginado e incluso perseguido y eliminado.

Es por esto, por lo que el fascismo, además de utilizar el cine como medio de propaganda ideológica, también sirvió como modelo de exaltación nacionalista a la que elemento de control social, mediante una serie de películas de evasión que anestesiaran a la sociedad de la cruda realidad, a la vez que ejercía una durísima censura política y moral a todos los niveles y de la que por supuesto no escapaba el cine.

Del cine como medio de propaganda ideológica tenemos pruebas en una serie de filmes impregnados del ideario fascista, siendo alguno de ellos auténticos manifiestos ideológicos y de intenciones del movimiento fascista.

²⁴ Ibidem, pp. 335-337. Sobre la influencia del cine fascista italiano en la cinematografía franquista, cabe destacar la obra de José María Claver Esteban *La pantalla nacional: el cine de la Italia fascista en la guerra*.

Como directores del régimen destaca el polifacético Alessandro Blasetti, que realizó *Sole* (1929) es la primera película de apología de la revolución fascista, también realizó *Tierra madre* (1931) una exaltación de la nobleza campesina italiana como germen de la raza italiana y en *1860* (1933), plasmó la epopeya garibaldina, haciendo de ella el antecedente de la revolución de los camisas negras de Mussolini, *Vecchia guardia* (1935) es un homenaje de la marcha sobre Roma de los camisas negras en 1922. Todas ellas fueron rodadas con actores no profesionales y con un elaborado montaje cinematográfico tan característico de la escuela soviética, y que tanto influyó en este cineasta italiano²⁵.

Además, el cine de propaganda fascista cuenta con tres películas emblemáticas realizadas por Giovachino Forzano, a instancia del propio Mussolini, se trata de *Camicia nera* (1933), *Villafranca* (1933) y *Campo di maggio* (1935)²⁶.

Desde el cine, el régimen fascista también representó un modelo social conservador y patriarcal, en el que se promovían los valores de obediencia, respeto al orden social establecido y sumisión al poder. Se trataba de revalorizar una sociedad patriarcal, en la que el eje primordial de la sociedad era la familia, dirigida de forma incontestable por el *pater familias* y en la que la mujer tenía un papel de absoluta sumisión al varón, siendo ésta la depositaria de la honra familiar, pero sin poder participar en su defensa, que recaía en mano de los varones. La mujer, en esta filmografía asume un papel de sujeto pasivo y frágil que debe ser defendido, recluida en el ámbito doméstico, allí será el consuelo del esforzado varón y sobre todo madre ejemplar, encargada de dar hijos a la patria, cuidándolos y educándolos según los principios que mandaba el régimen²⁷.

La mujer trabajadora era mal vista por la Italia fascista, y si acaso eran aceptables para la mujer trabajos como enfermera o maestra, pero raramente médicas o directoras de colegios. Sin embargo, la realidad era bien distinta de este modelo, ya que el porcentaje de mujeres trabajadoras sobre el total de

²⁵ Ibidem, pp. 331-332.

²⁶ Ibidem, pp. 332.

²⁷ Coronado Ruiz, C., Esposa y madre ejemplar... (op. cit.), pp. 5-31.

trabajadores en 1936 en Italia, en los diversos sectores productivos estaba entorno al 40% del total, siendo incluso superior en el sector agrícola²⁸.

PROMOCIÓN Y EXALTACIÓN DEL NACIONALISMO/IMPERIALISMO ITALIANO.

Desde el cine fascista se trató de imbuir en la sociedad italiana el militarismo y ardor bélico necesario para que Italia recobrar lo que durante siglos le había sido negado, y que debía tomar mediante la fuerza de las armas, a través de películas como *Aurora sul mare* (1935) de Giorgio C. Simonelli, *Scuadrone bianco* (1936) y *Bengazi* (1942) de Augusto Genina o *Luciano Serra, pilota* (1938) de Goffredo Alessandrini, pero sobre todo este belicismo aparecía en los noticiarios Luce, donde se daba una imagen de marchas militares y mosquetones, con escenas de soldados alegres, perfectamente uniformados y equipados, antes de partir para la batalla, imágenes sumamente atractivas para los jóvenes italianos que soñaban con la gloria de la victoria²⁹. Esta retórica militar se fue suavizando a medida que las victorias militares no llegaban, como se aprecia en las películas de Rossellini *La nave bianca* (1941) y *L'Uomo dalla croce* (1943)³⁰.

La promoción y exaltación del nacionalismo y del imperialismo se aprecia tanto en las películas de ambiente colonial como la ya mencionada *Aurora sul mare* o *Scuadrone bianco*, de temática contemporánea, pero también en películas históricas, como la que inauguró los estudios Cinecittá, *Scipione l'Africano* (1937) de Carmine Gallone, film que plasma el ideal imperialista del estado fascista con una metáfora muy elocuente que legitimaba la presencia colonial de Italia en África intentando imitar el modelo ya superado del *kolossal* de principio de siglo. Otra película que seguía esta línea monumental fue *La corona di ferro* (1941) del fecundo Blasetti. La alianza italo-germana se vio reflejada en el cine con la película *Condottieri* (1937) de Luis Trenker³¹.

En estas obras se trata de mostrar un pasado glorioso y de justificar un colonialismo basado en el destino manifiesto civilizador de la nación italiana.

²⁸ Coronado Ruiz, C. Las trabajadoras invisibles... (op. cit.), pp. 155-170.

²⁹ Coronado Ruiz, C. El cine informativo: ¿El arma más fuerte?... (op. cit.), pp: 91-60.

³⁰ Sánchez Noriega, J. L. Op. cit., p. 333.

³¹ Ibidem, pp. 332-333.

Este hecho queda patente en los noticiarios *Luce*, como comentaré más adelante.

MEDIO DE CONTROL Y DISTRACCIÓN SOCIAL.

Finalmente, al cine se le asigna una misión de control y distracción social, mediante las llamadas películas de *teléfonos blancos*. Se trata de comedias ligeras, que retrataban a la pequeña burguesía italiana. Su pretensión era anestesiar a la sociedad distrayéndola de la cruda realidad. Este género se inició con *La canzone dell'amore* (1930) de Gennaro Righelli, son comedias ligeras con toques sentimentales, elementos de farsa, tramas bastante insulsas, equívocos amorosos, actores populares, cuya acción transcurría en oficinas, con teléfonos, secretarías y, debido a la censura, en ciudades extranjeras, para salvaguardar la buena fama de la familia italiana. Es un cine totalmente ajeno a la dura realidad cotidiana que se vivía³².

Quizás el director que más y mejor cultivó este tipo de cine fue Mario Camerini, este director inició su carrera haciendo cine experimental inspirado en el cine de cámara alemán y en la estilística soviética, con *Rotaie* (1929), para posteriormente realizar comedias y melodramas con una leve crítica social, son películas dirigidas a la burguesía, que impotente frente al fascismo se refugia en un cine de fantasía, como *Gli uomini che mascalzoni* (1931), *T'amerò sempre* (1933) o *Il signor Max* (1935)³³

El mecanismo de control social en el cine se realiza mediante la acción de la censura cinematográfica, ejercida desde la Direzione Generale de Cinematografía, creada en 1934 con el "propósito de controlar, sin posibilidad de evasión todas las actividades del cine, con la autoridad, competencia y medios necesarios para regular, inspirar, dirigir, y cuando sea preciso premiar o castigar todas las manifestaciones, iniciativas y resultados en el ámbito cinematográfico italiano³⁴.

Ya en 1929, el papa Pío IX, había publicado la encíclica *Divini ILLius Magistri*, en la que acusaba al cine de ser perjudicial para la juventud, y en 1934 pidió que se hiciese moral, moralizante y educativo. Y si en 1943

³² Ibidem, p. 331.

³³ Ibidem, p. 332.

³⁴ Ibidem, p. 330.

Hollywood adoptó el estricto código Hays para controlar lo que era moralmente aceptable en la pantalla, la Italia de Mussolini impuso en 1938 la Ley Alfieri, promulgada por Dino Alfieri, entonces ministro de cultura, que instauró la censura otorgando al gobierno del derecho exclusivo de distribuir cine extranjero y estableció coproducciones con Madrid y Berlín³⁵

MEDIOS UTILIZADOS POR EL FASCISMO ITALIANO PARA ALCANZAR SUS OBJETIVOS.

PELÍCULAS COMERCIALES.

Las películas comerciales realizadas en la Italia fascista debían ir encaminadas, como ya he comentado anteriormente a transmitir a la sociedad italiana los valores del nuevo orden fascista, pero a la vez debían resultar atractivos para el público en general, pues de otro modo los italianos no irían a verlas malográndose el objetivo principal. Para conseguirlo se rodaron en los estudios de Cinecittá películas espectaculares, como las ya mencionadas *Scipione l'Africano* y *La corna di ferro*, que además de transmitir elementos simbólicos tenían el atractivo estético de las grandes producciones.

En el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial, se hizo hincapié en películas de ambiente colonia, que mostraban de forma heroica la actividad civilizadora y colonial italiana en África, también tuvo cierta importancia el cine católico, ya que era una época en que la Iglesia apoyaba las guerras de España y de Abisinia. De este cine cabe destacar *La Madonna di Caravaggio* (1932) de Gian d'Isernia, *La gran luce* (1939) de Carlo Campogalliani y *Don Bonaparte* (1941) de Flavio Calzavara³⁶.

También se realizaron algunas películas musicales, pero sobre todo, y quizás de más éxito comercial fue el género de comedia, especialmente las llamadas películas de teléfonos blancos. No era un género propiamente italiano ya que la fórmula de comedia ligera, desenfadada amable y elegante realizada con actores populares ya se había estaba ensayando con éxito en Estados Unidos, con títulos como *Sucedió una noche* (1934) de Frank Capra, *La pícara*

³⁵https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-31/cinecitta-benito-mussolini-fascismo-cine_2611088/

³⁶ Sánchez Noriega, J. L. Op. cit., p. 330.

puritana (1937) de Leo Mac Carey, *La fiera de mi niña* (1938), *Luna nueva* (1940) ambas de Howard Hawks y *Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch.

El origen de este tipo de cine estaba en los viejos vodeviles, al estilo de las comedias de Hollywood, de índole amable, romántica, sin excesivas complicaciones y final feliz.

En las películas de teléfonos blancos italianas no se podía mostrar la delincuencia, o la pobreza, también quedaba excluida la sátira mordaz. Con este cine se pretendía mostrar la imagen de una Italia intachable y perfecta.

Como ya he comentado anterior mente este género fue cultivado por, entre otros cineastas Gennaro Righelli, (1886-1949) Alesandro Blasetti (1900-1987) y sobre todo Mario Camerini (1895-1981).

Entre el cine heroico fascista y las comedias de teléfonos blancos surgió una tercera vía en la cinematografía italiana de la época. Se trataba de un cine que rechazaba las mediocridades comerciales y la propaganda fascista, y se orientaba a la adaptación de obras literarias del siglo XIX, realizando filmes inteligentes, cuidados, fríos y voluntariamente inactuales, que no chocaban con la censura fascista. Esta corriente fue bautizada por Giuseppe De Santis como *Caligrafismo*. Entre los directores y obras más destacadas del caligrafismo contamos con *Piccolo mondo antico* (1941) de Mario Soldati, adaptación de una novela de Antonio Fogazaro, en cuyo guion participó Emilio Cechi, personaje clave en el resurgir de una cierta conciencia liberal en la Italia fascista, y Alberto Lattuada, nombres determinantes en la cinematografía italiana de los años cuarenta y cincuenta; también de Soldati es *Malombra* (1942)³⁷.

En esta misma corriente, Renato Castellani y Alberto Lattuada realizaron *Un colpo di pistola* (1941), adaptación libre de una novela de Puskin, en ella se apreció un exceso de formalismo, algo que no gustó demasiado a la joven crítica italiana. También de Lattuada es *Giacomo l'idealista* (1942), sobre una novela de Emilio De Machi. En esta corriente participará uno de los grandes teóricos del cine italiano, Luigi Chiarini (1900-1975), entonces director del *Centro Sperimentale de Cinematografía*, y fundador de la revista de cine *Bianco e Nero*, que filmó *Via delle cinque lune* (1941), adaptación de la novela

³⁷ Quintana, A. Op. cit, pp. 56-57.

de Matilde Serao y *La bella adormentata* (1042) adaptada de la obra de Rosso di San Secondo³⁸.

Con el caligrafismo, en apariencia, se trataba de separar el cine de la política, mediante una escapada hacia el pasado y una recuperación de los postulados estéticos liberales de la literatura del siglo XIX. Según los cineastas caligráficos, la revolución cinematográfica necesitaba de una reformulación de los principios básicos de la sintaxis. Para alejarse de la imagen cerrada del cine fascista necesitaba una bella escritura³⁹.

El caligrafismo cinematográfico tuvo una correspondencia en el ámbito poético-literario, con el Hermetismo, que combatía la retórica fascista. La pujanza de estos movimientos en los años 40 hace pensar a algunos historiadores del cine en la inexistencia de una ruptura entre el cine de los últimos años del fascismo y el cine realizado en la postguerra, piensan que se trató más bien de un cambio de planteamientos, hacia un realismo ya presente en el caligrafismo y en la literatura del siglo XIX⁴⁰

NOTICIARIOS DE ACTUALIDAD (LUCE).

Además de las películas comerciales con una mayor o menor carga ideológica, según tipo y temática, los espectadores italianos de la época fascista, cuando acudían a las salas de cine, siempre recibían una ración de propaganda, mediante los noticiarios de cine. Dicha práctica también fue copiada por las autoridades nazis de Alemania y las franquistas de España.

En Italia, *L'Unione Cinematografica Educativa* (LUCE) surgió en 1024, sobre una empresa privada fundada por Luciano E Feo, el *Sindacato Istruzione Cinematografico* (SIC), que producía películas educativas. De Feo involucró en el SIC a algunos jerarcas fascistas para obtener ayudas económicas, realizando algunos documentales sobre el Duce, a la vez que rebautizaba su empresa como LUCE que, aunque siguió siendo una empresa privada, miembros del régimen entraron en su consejo de administración. En 1929 fue nacionalizada como un ente estatal para la propaganda sobre todo en interior.

³⁸ Ibidem, pp. 57-58.

³⁹ Ibidem, p. 58

⁴⁰ Ibidem, pp. 58-59.

En 1927, LUCE creó *el giornale LUCE*, que desde 1929 era de proyección obligatoria en todas las salas de cine de Italia con el nombre de *cinogiornale LUCE*.

El contenido de estos noticiarios, durante sus primeros años era de temática variada con noticias banales o blandas: inauguraciones, folclore popular, curiosidades y visitas oficiales. En casi todos los noticiarios figuraba la presencia de Mussolini o noticias relacionadas con su persona. Desde ellos se intentaba transmitir una la imagen tranquila de un país en armonía social y política. Estaban llenos de noticas sobre obras públicas, inauguraciones, conmemoraciones fascistas, visitas oficiales y temas militares.

Durante estos primeros años, no se tocó el tema colonia hasta 1935 época de la ocupación de Abisinia y Albania. A partir de entonces se retomará la idea de Italia como un gran imperio colonial en expansión, asimilándola a la Roma imperial.

Estructuralmente los *cinogiornale Luce* dan más importancia a las noticias nacionales, ocupando estas más de la mitad de la proyección, a la vez que se situaban en los lugares de mayor importancia, bien al principio o como cierre del noticiario.

En cuanto a su calidad hay que decir que durante los primeros años es bastante mala, con malos planos e inestables, con contraluces que ocultaban las caras de los protagonistas, cortes bruscos...etc. El montaje consistía en una sucesión de planos larguísimos, no existiendo un montaje organizado en tiempos y combinación de distintos campos. El ritmo resultaba lento

Sí que tenía un elemento distintivo característico fundamental, este era su cabecera, el símbolo del noticiario era el águila imperial, que representaba el poder imperial de la nueva Italia fascista y de la idea de expansión, posteriormente aparecieron otros símbolos fascistas como el fascio.

La forma en que se introducía la propaganda en los noticiarios era de forma persuasiva y dirigida a las masas, sobre todo mediante la emotividad y no del raciocinio.

Su contenido en un principio no fue de una propaganda extrema hasta 1935, momento en que se inicia la guerra con Etiopía. En esos momentos se trataban temas relacionados con el progreso, sin tensiones ni conflictos sociales, eran optimistas y el tono no era tan triunfalista como en años

posteriores, en los que aparece la voz en off, ya que será el narrador quien normalmente, introducirá el mensaje propagandístico.⁴¹

Así pues, se trataba de una crónica social y de actualidad siempre calmada y amable, resaltando el nivel de progreso, bienestar y paz social alcanzado por la Italia fascista.

Otro rasgo de estos noticiarios, que ya he adelantado, es el culto a la personalidad de Mussolini, el Duce. Figura casi omnipresente de una u otra forma en estos noticiarios.

Aparece como jefe militar, pasando revista a pie a las tropas, o montado a caballo en alto mientras desfilan ante él los soldados, él permanece quieto, casi inmóvil, filmado con contrapicados leves y desde atrás, simulando ser un César que ve desfilar sus legiones.

Como líder político, el Duce aparece precedido de sus colaboradores recorriendo e inaugurando fábricas o ferias, caminado con paso enérgico a través de un pasillo formado por la multitud que le vitorea, de vez en cuando, se acerca a ellos para saludarlos y besar niños. También, como estadista es filmado generalmente asomado a un balcón, con un encuadre contrapicado para resaltar su figura, que luego pasa a un plano de medio cuerpo para mostrar sus expresiones faciales y sobre todo sus brazos y manos con la que enfatiza su discurso. Entre estos planos se intercalan otros muy generales, casi panorámicos, en los que se capta la magnitud de la muchedumbre que se congrega para verlo y escuchar su mensaje.

Otras veces los noticiarios nos presentan a Mussolini como el perfecto anfitrión que recibe a los dirigentes extranjeros, especialmente a los de sus aliados alemanes, españoles y japoneses, mientras les muestra orgulloso los logros industriales y militares de la Italia fascista.

Frecuentemente se nos muestra otra faceta bien distinta del Duce, ofreciéndonos una imagen familiar y cercana, pero siempre de forma sobresaliente. Vemos a Mussolini como un perfecto padre de familia y esposo, magnífico bailarín, experto jinete y espadachín, enérgico deportista e incluso esforzado trabajador, pues se le puede ver recogiendo fajas de mieses con el torso desnudo, en un campo como un agricultor más, o destajando con el pico

⁴¹ https://memoriamediatica.eu/images/pdfs/Tema5_segundaparte.pdf

una casa. De este último reportaje llama la atención su atuendo, ya que de la cintura para abajo viste su típico pantalón y botas de montar, mientras que en la parte superior lleva un jersey de dibujos y una boina profundamente calada.

También estuvieron presentes en las pantallas de estos noticiarios personajes muy vinculados a la familia de Mussolini, como su hija Edda, cuya boda con el conde Ciano, ministro de Asuntos Exteriores de su padre, y tuvo una amplia cobertura en los noticiarios.

Desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939, hasta junio de 1940, Italia mantuvo una posición neutral, que en los noticiarios se transmitía mostrando los esfuerzos diplomáticos de Italia para alcanzar la paz, eso sí, sin ocultar sus simpatías hacia la Alemania nazi. Todo esto se fue modificando a partir de enero de 1940, cuando ya se decidió que Italia entraría en guerra al lado de las potencias del Eje. En esos meses se trataba de persuadir a la población italiana de las ventajas de participar en la contienda, y lo adecuado de la preparación militar de su ejército, mostrándolo en manobras, adiestramiento, desfiles, así como mostrando el material y los medios de que disponía, demostrando con todo ello que Italia estaba preparada para entrar en guerra, y presentando al público la promesa de una rápida y victoriosa guerra relámpago. La imagen del noticiario fue variando según se desarrollaba ésta, pero siempre difundiendo la imagen de una guerra idílica con victoria y sin muertos⁴².

En muchos reportajes aparecen militares recibiendo condecoraciones por comportamiento heroico en batalla. Las escenas de combates que se proyectan están claramente amañadas, se trata de representaciones realizadas sin fuego enemigo, a veces escenografiadas de una forma un tanto torpe e infantil, como ejemplo un episodio donde una unidad motorizada italiana abre fuego y derrota a otra británica en el desierto de Libia, tras el ataque se puede ver un ¿cadáver enemigo?, que los piadosos soldados italianos se apresuran a cubrir, mientras otros toman posesión de un vehículo enemigo capturado, un jeep en teoría averiado, procediendo de inmediato a cambiar una de sus neumáticos, presuntamente pinchado, pero en las imágenes se aprecia perfectamente que las ruedas están en perfecto estado.

⁴² Coronado Ruiz, C. Víctimas invisibles... (op. cit.), pp. 243-245.

La imagen de las tropas italianas especialmente las coloniales que participaron en la campaña de Abisinia, perfectamente uniformadas y equipadas, efectuando maniobras de forma profesional, contrasta con las de las tropas del Negus de Abisinia, turbas de desarrapados, descalzos, desorganizados y armados con poco más que espingardas. Tampoco la figura de Haile Selassie sale bien parada, pues se le representa sobre un trono en andas llevado a hombros por sus sirvientes y vestido con un atuendo de príncipe de opereta, ya que incluso porta un gorro adornado con plumas, como si de un cacique indígena se tratara. En cambio, el general en jefe de las tropas italianas, Pietro Badoglio se nos presenta con un uniforme immaculado, sobre un caballo blanco dirigiendo impertérito las operaciones desde una loma.

La denigración y barbarización del enemigo en los noticiarios LUCE también se puso de manifiesto cuando los aliados atacaron e invadieron el suelo italiano. Los bombardeos de los primeros pueblos y ciudades se tomaron un poco a broma, pues en los noticiarios se resaltaba ls pocas víctimas causadas por los ataques y se bromeaba con que ya que habían sido destruidas casas antiguas de viejos barrios se iba a aprovechar para una renovación urbanística de la zona, ahorrándose el gasto de los derribos. Estas bromas macabras fueron desapareciendo de las pantallas de cine a medida que la ofensiva y los bombardeos aliados se intensificaban, entonces se comenzaron a mostrar imágenes de mujeres y niños muertos por los bombardeos, remarcando el ataque aéreo sobre hospitales, hospicios, casa de acogida y otros edificios civiles, para subrayar la barbarie de aliados, en un intento de promover que la ira y el odio de los italianos hacia estos hiciera más férrea su resistencia⁴³.

Tras la caída y la resurrección política de Mussolini y la creación de la RSI en la Italia septentrional, la producción de Luce debe abandonar Roma y trasladarse a Venecia, reduciendo sus recursos notablemente, pero llegando a rodarse 54 noticiarios más. Por su parte en la parte ocupada por los aliados también se siguió produciendo el noticiario, pero de una forma más esporádica.

Los noticiarios de LUCE de la RSI seguían tratando de ofrecer una imagen de normalidad evitando hacer referencias a una cercana derrota, y lo

⁴³ Ibidem, pp. 241-243.

peculiar de estos noticiarios es que, en ellos, aparecen las únicas imágenes de mujeres-soldados fascistas del ejército italiano durante la Segunda Guerra Mundial, si bien de forma esporádica. La república de Saló abrió sus puertas a las mujeres fascistas dispuestas a defender la patria. Dichas mujeres, aunque estaban adscritas al ejército y adiestradas, no se les iba a permitir acudir a luchar a primera línea. Fueron más de 5.000 mujeres las que se inscribieron al *Servizio Ufficiale della Repubblica*⁴⁴.

PROMOCIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL.

A principios de los años 30, el cine italiano era una fuente continua de pérdida de ingreso y de cierre de salas de cine, los italianos iban poco al cine y los que iban preferían ver películas americanas. Mussolini y su régimen, se propusieron cambiar esta situación, encomendando esta misión a su hijo Vittorio Musolini, que se implicó directamente en la producción cinematográfica del periodo fascista, a la vez que dirigía la revista de cine Cinema, abogando en ella por un cine nacional.

Para revertir esta situación el régimen decidió tomar una serie de medidas. En primer lugar, trató de recuperar a directores de cine italianos emigrados, como Gallone y Genina, así como captar figuras extranjeras como Renior y Max Ophüs⁴⁵.

Igualmente, y de forma paralela crearon un *star sistem* al estilo de Hollywood, para atraer al público al cine italiano mediante el glamour de sus estrellas. Formaron parte de este elenco Doris Duranti, Clara Calamai, Isa Miranda, Alida Vali o Luisa Ferida. Algunas de ellas intentaron triunfar en Hollywood, pero con poco éxito, como Alida Valli que trabajo con Alfred Hitchcock en *El caso Paradine* (1947) y en México en *El hombre de papel* (1963), caso parecido fue el de Isa Miranda, contratada en Hollywood por su parecido con Marlene Dietrich⁴⁶.

Para ayudar al cine nacional, el gobierno de Mussolini decidió imponer limitaciones al cine americano en las salas italianas. Con este proteccionismo se pretendió potenciar la producción de cine nacional; era obligatorio proyectar

⁴⁴ Coronado Ruiz, C. Fascistas a las armas... (op. cit.), pp. 27-28.

⁴⁵ Sánchez Noriega, J. L. Op. cit., p. 332.

⁴⁶https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-31/cinecitta-benito-mussolini-fascismo-cine_2611088/.

al menos una película italiana por cada tres extranjeras, en los cines de las ciudades de más de 50.000 habitantes (cuota de pantalla). Además, se estableció una tasa de importación sobre las películas extranjeras. Después de esto el número de películas americanas proyectadas en Italia disminuyó notablemente, las del resto de países prácticamente desaparecieron de las carteleras italianas. Entre 1936 y 1940 la afluencia de público al cine se multiplicó por dos, la mayoría iban a ver películas italianas, no porque les gustara más, sino porque se prohibían las americanas⁴⁷.

Este autarquismo permitió el crecimiento de la producción cinematográfica autóctona. Cuatrocientos cincuenta millones de espectadores acudieron a las salas de cine italianas en 1942, año en el que se produjeron 120 películas. Así. La industria de cine italiana llegó a ser la más importante de Europa. Era el triunfo de las políticas impuestas a partir de 1934 por las instrucciones fascistas, que se generaran después de la creación de la Dirección General per la Cinematografía, dirigida por Luigi Freddi, desde la cual surgieron una serie de organismos y elementos que sostuvieron y complementaron dicha producción cinematográfica, como fue el ENIC, un ente estatal responsable de la distribución de películas⁴⁸

Sin embargo, más importancia en un futuro, tuvo la fundación en 1935 del *Centro Sperimentale di Cinematografia*, una de las primeras escuelas de cine en el mundo. Precisamente de esta escuela y de los cine-clubs fascistas es donde se fueron formando los cineastas que ejercerán la oposición al cine fascista, y de donde saldrán los directores que en la postguerra materializan el verdadero renacimiento del cine italiano con el movimiento neorrealista, así como teóricos del cine como Soldati, Poggialini, Castellani, Lattuada o Ciarini, que si bien en un primer momento se adscribieron al cine caligrafista, posteriormente irían más allá. También se formaron en esya escuela directores de la relevancia de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica o Luchino Visconti, que aún en época fascista realizó *Ossessione* (1943) considerada como el manifiesto de la estética neorrealista, que irrumpiría abiertamente con *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini

⁴⁷ Coronado Ruiz, C. El cine informativo... (op. cit.), p. 62.

⁴⁸ Quintana, A. Op. cit., p. 48.

En cuanto a los cine-clubs universitarios fascistas, donde se visionaban obras de Eisenstein y Verlov, hay que decir que paradójicamente sirvieron de caldo de cultivo para una intelectualidad crítica que poco a poco creó una conciencia de oposición a la estética del régimen.

También resultó paradójico que desde la revista de cine *Cinema*, dirigida por Vittorio Mussolini, se fuera mostrando la emergencia de dicha resistencia con varios artículos como en el que Visconti postulaba un cine “antropológico”⁴⁹

Otro hito noticioso importante de la cinematografía fascista, con gran repercusión posterior, fue la construcción de los grandiosos estudios de Cinecittá. La primera piedra fue puesta por el propio Duce el 29 de enero de 1936, hecho convenientemente reflejado el noticioso LUCE de la época.

Estos estudios sustituyeron a los de Via Vieio, donde hasta entonces se había rodado casi todo el cine italiano, y que desaparecieron en un incendio sucedido en septiembre de 1935. El gobierno compró 600.000 m², de terreno en la Via Tuscolana, en las afueras de Roma, donde se excavaron 385.000 m³ de tierra, se utilizaron 190 toneladas de hierro, 650 toneladas de cemento, 55.000 metros de cable y 3 millones de ladrillos, y apenas un año y medio después se inauguró la que sería la fábrica de sueños de Europa. Hasta 1943 allí se realizaron 279 títulos⁵⁰

En años 50 Hollywood invirtió en los estudios de Cinecittá, rodando allí las grandes superproducciones de *Quo Vadis* (1951) y *Ben Hur* (1959), también se rodaron spaghetti western como *Por un puñado de dólares* (1965) y otras grandes producciones como las obras de Federico Fellini *Las noches de Cabiria* (1957), *La doce vida* (1970) o *Amarcord* (1973). En los años 90 Cinecittá fue privatizada y hoy en día se ha convertido en un parque temático de cine.

PROYECCIÓN INTERNACIONAL DE LA INDUSTRIA DEL CINE ITALIANO

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale de Venecia (festival de cine de Venecia) es el festival que con periodicidad anual abarca el festival de Venecia, creado en 1895. Mussolini aprovechó este festival para dar

⁴⁹ Sánchez Noriega, J. L. Op. cit., p. 333.

⁵⁰https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-31/cinecitta-benito-mussolini-fascismo-cine_2611088/.

al cine italiano una proyección internacional, aprovechando el prestigio que la Bienal tenía. Entre el año 1934 y 1942, se instituyeron en este festival dos premios que llevaban el nombre del dictador, con uno de ellos se premiaba la mejor película italiana del año, con el otro se galardonaba a la mejor internacional. En la lista de premiados en la primera categoría figuran los directores afines al régimen: Gallone, Genina, Alessandrini y Blasetti, en el galardón internacional destacan Robert J. Flaherty, Luis trenkel, Julien Duvivier, Leni Riefenstahl, Gustav Vacky, Hans Steinhof y Veit Harlos, Los últimos premiados fueron todos directores adscritos al III Reich.

IV. Balance del cine italiano durante el fascismo.

A modo de resumen y balance se puede decir que el cine de la época fascista adolecía de una serie de defectos como eran una cierta pobreza temática y unos guiones carentes de originalidad.

En cuanto a los aspectos técnicos y estéticos no aportaron demasiadas novedades, hasta los últimos años del régimen, aunque dichas novedades siempre surgieron fuera del cine oficial y no fueron apreciadas ni por las autoridades ni por el público. Por otro lado, se trató de un cine excesivamente protegido y subvencionado carente de competencia.

A pesar de estos defectos también cabe resaltar algunas virtudes, como el hecho innegable de que el régimen fascista creó una potente estructura de producción cinematográfica, así como una escuela de cine de la que surgirían la siguiente generación de directores, actores y críticos, que sobrevivirán al régimen.

Aunque no aportara novedades técnicas hay que decir que las películas comerciales italianas estaban técnicamente bien realizadas en cuanto al sonido la fotografía y el montaje, aunque no se pueda decir lo mismo de los cinegiornale LUCE

V. Conclusiones.

- La opinión de la historiografía tradicional sobre el cine fascista italiano ha sido revisada en las últimas décadas, poniendo en valor la producción de esta época.
- Tradicionalmente la historiografía y la crítica sobre el cine ha mostrado poco interés por su estudio, una de las razones puede ser el hecho de estar ubicada cronológicamente entre el Kolossalismo de preguerra y el Neorrealismo italiano de postguerra, sin duda dos épocas doradas en cine italiano y mundial.
- Por otro lado, el hecho de competir con el cine soviético y el de la Alemania nazi, más elaborados ideológicamente, así como con el gigante hollywoodiense hace que el cine de época fascista haya sido tradicionalmente silenciado o denostado de forma injustificada.
- Esta situación parece estarse corrigiendo en los últimos años debido a la aparición de numerosos estudios sobre su contenido ideológico y político real, aunque no fue tan potente como la de otras cinematografías de regímenes totalitarios, sí que tuvo cierta influencia en otras cinematografías menores.
- A la pregunta de si este tipo de propaganda resultó eficaz hay que decir que no consiguieron la movilización social de los noticiarios Nazis, precisamente por su manifiesta intención propagandística. Después de analizar los noticiarios LUCE se concluye que el fascismo no tenía conciencia de las posibilidades y de la importancia cultural del medio cinematográfico en las sociedades modernas.

VI. Bibliografía.

1. Gubern, Román. Historia del cine (2016)., Barcelona, Editorial Anagrama.
2. Quintana, Angel. El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad, (1997) Barcelona, Editorial Paidós.
3. Sadoul, Georges. Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días (1976), México, Siglo Veintiuno Editores.
4. Sánchez Noriega, José Luis. Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros (2018), Madrid, Alianza Editorial.

VII. Hemerografía

1. Coronado Ruiz, Carlota. *La gran pantalla en la guerra: segunda guerra mundial y noticiarios cinematográficos Luce (1940-1945)* en Documentación de las Ciencias de la información Vol. 38 (2015), Universidad Complutense de Madrid, pp: 285-300.
2. Coronado Ruiz, Carlota. *El cine informativo: ¿El arma más fuerte? La recepción de los noticiarios Luce durante el fascismo* en Área Abierta Vol: 3 (2016), Universidad Complutense de Madrid, pp: 51-65.
3. Coronado Ruiz, Carlota, *Esposa y madre ejemplar: la maternidad y los noticiarios Luce durante el fascismo (1928-1945)*, en Historia y Comunicación Social Vol 13 (2018), Universidad Complutense de Madrid, pp: 5-31.
4. Coronado Ruiz, Carlota. *Víctimas invisibles: representación de la mujer y la vida cotidiana en los noticiarios Luce de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*, en Revista Universitaria de Historia Militar Vol 6, nº11 (2017) Universidad Complutense de Madrid, pp. 239-257.
5. Coronado Ruiz, Carlota. *Las trabajadoras invisibles. Mujer y trabajo en los noticiarios cinematográficos Luce (1928-1940)*, en Asparkia nº 19 (2008) Universidad Complutense de Madrid, pp: 155-170.
6. Coronado Ruiz, Carlota. *Mujeres en guerra: la imagen de la mujer italiana en los noticiarios Luce durante la Segunda Guerra Mundial (1940-1945)*, en La Ventana nº 37 (2013) pp. 177-209.

7. Coronado Ruiz, Carlota. Fascistas a las armas Mujeres soldado en los noticiarios Luce de la Segunda Guerra Mundial (1943-1945), en Tiempos Presentes. Revista de Historia nº 3 (2015) Universidad Complutense de Madrid pp. 23-36.
8. Bavasso, Ceferino. Un recorrido por el cine fascista italiano desde sus inicios hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, en XVI Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia. Mar del Plata-Buenos Aires
9. https://memoriamediatica.eu/images/pdfs/Tema5_segundaparte.pdf.
10. https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-31/cinecitta-benito-mussolini-fascismo-cine_2611088/.