



Diacronie
Studi di Storia Contemporanea

48, 4/2021
Miscellaneo

La proiezione del film *Luciano Serra, pilota* in Brasile durante la Seconda guerra mondiale

Andreza SANTOS CRUZ MAYNARD

traduzione di Jacopo BASSI

Per citare questo articolo:

SANTOS CRUZ MAYNARD, Andreza, «La proiezione del film *Luciano Serra, pilota* in Brasile durante la Seconda guerra mondiale», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : Miscellaneo*, 48, 4/2021, 29/12/2021,

URL: < http://www.studistorici.com/2021/12/29/maynard_numero_48/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@hotmail.it

Comitato di direzione: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Maximiliano Fuentes Codera – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Roberta Biasillo – Luca Bufarale – Gianluca Canè – Luca G. Manenti – Andreza Santos Cruz Maynard – Mariangela Palmieri – Fausto Pietrancosta – Elisa Tizzoni – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

2/ La proiezione del film *Luciano Serra, pilota* in Brasile durante la Seconda guerra mondiale

Andreza SANTOS CRUZ MAYNARD

traduzione di Jacopo BASSI

ABSTRACT: Questo testo offre un'analisi della proiezione del film italiano Luciano Serra, pilota (1938) nelle città di San Paolo e Rio de Janeiro, durante la Seconda guerra mondiale. Le fonti consultate per la realizzazione di questo lavoro includono principalmente i giornali che pubblicizzavano la programmazione delle sale di proiezione, le riviste che circolavano nel paese, la pellicola stessa, oltre alle fonti ufficiali (leggi e decreti brasiliani). Gli annunci pubblicati in Brasile su Luciano Serra, pilota fanno parte di un insieme di procedure e strategie di massimizzazione del profitto, ma riflettono anche caratteristiche e valori della società brasiliana prima che vigesse lo stato di belligeranza nei confronti dei paesi dell'Asse.

ABSTRACT: This article offers an analysis of the screening of the Italian film Luciano Serra, pilota (1938) in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro during the Second World War. The sources consulted for this work include mainly the newspapers that advertised the programming of the screening rooms, the magazines that circulated in the country, the film itself, as well as official sources (Brazilian laws and decrees). The advertisements published in Brazil about Luciano Serra, pilota are part of a set of procedures and strategies aimed at profit maximisation, but they also reflect characteristics and values of Brazilian society before the state of belligerence towards the Axis countries..

1. Introduzione

Quando la Seconda guerra mondiale ebbe inizio, il 1° settembre 1939, i giornali brasiliani diedero notizia di un conflitto militare che sembrava limitato al continente europeo. Nel corso degli anni, tuttavia, diversi paesi vennero coinvolti dalla guerra, compreso il Brasile. Gli eventi bellici furono causa di cambiamenti politici, economici, sociali e culturali, interferendo anche con la programmazione delle sale cinematografiche.

Nella prima metà del XX secolo, i lungometraggi di fiction, cioè quelli il cui fine essenziale era l'intrattenimento, includevano temi bellici. Le pellicole ambientate nella Prima guerra mondiale e, soprattutto quelle che affrontavano il tema dell'aviazione, esercitavano un fascino particolare.

Il successo di pubblico e di critica di *Wings*¹ (1927), film americano vincitore del premio Oscar, conferirono glamour a questa tematica. Usando formule convenzionali, sfruttando la presenza di eroi e cattivi, effetti speciali, scenari sontuosi o esotici, tali produzioni favorivano l'evasione, ma venivano anche sfruttate per finalità politiche.

Il cinema è un fenomeno complesso che coinvolge la produzione, l'intermediazione e la proiezione dei film. Questi tre livelli di attività cinematografica possono offrire preziose prospettive su di una particolare realtà storica che si intende in questa sede indagare. Premesso ciò, l'obiettivo di questo articolo è presentare un'analisi della proiezione del film italiano *Luciano Serra, pilota* (1938)² a San Paolo e a Rio de Janeiro, nel corso del 1940.

Il target temporale e spaziale impiegato in questa indagine è dovuto al carattere eccezionale che la proiezione di questo film ebbe in entrambe le città. *Luciano Serra, pilota*³ fu l'ultimo film italiano pubblicizzato a profusione dai giornali brasiliani successivamente allo scoppio della Seconda guerra mondiale. I periodici che circolavano a Rio de Janeiro e San Paolo – città che contavano numerosi immigrati e discendenti di italiani⁴ – offrono indizi circa il fermento suscitato dal film.

2. Il cinema italiano in Brasile nell'era Vargas

Nel 1940 i film erano un prodotto consumato da tutte le classi sociali. La commercializzazione delle pellicole era stata istituita e organizzata in modo da prevedere proiezioni in orari mattutini, pomeridiani e serali. Rio de Janeiro e San Paolo ospitavano i cinema più grandi e prestigiosi del paese; i due centri urbani si sfidavano per ospitare le anteprime dei film in Brasile. Non a caso fu proprio in queste città che *Luciano Serra, pilota* debuttò e rimase in cartellone più a lungo per poi essere distribuito anche in altre capitali federali.

All'epoca il Brasile era guidato dal presidente Getúlio Dornelles Vargas, che rimase al potere tra il 1930 e il 1945⁵; allo scoppio della Seconda guerra mondiale, il paese viveva perciò sotto il

¹ WELLMAN, William A., *Wings*, Paramount, Stati Uniti, 1927, 144'.

² ALESSANDRINI, Goffredo, *Luciano Serra, pilota*, Aquila films, Italia, 1938, 102'. Per tutte le informazioni tecniche, Cfr.:

<<http://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=SV\%20354&jjj=1630344955873>> [consultato il 30 agosto 2021].

³ D'ora innanzi verrà adottato il titolo impiegato sui giornali brasiliani del 1940.

⁴ La regione del Sud-est fu meta di un gran numero di immigrati italiani, in particolare lo Stato di San Paolo. Essi presero parte attiva al processo di industrializzazione brasiliano: nel 1901, il 90% dei lavoratori impiegati nelle industrie di San Paolo erano immigrati italiani. È dunque possibile che questi lavoratori di origine o discendenza italiana fossero consumatori di film italiani proiettati in Brasile durante la Seconda guerra mondiale. Sull'immigrazione italiana in Brasile si veda: BERTONHA, João Fábio, *A Imigração Italiana no Brasil*, São Paulo, Saraiva, 2013.

⁵ Rimase al potere senza essere stato eletto con voto diretto. Nel 1930 Getúlio Vargas concorse alle elezioni presidenziali e le perse, ma ottenne la presidenza per effetto di un colpo di Stato politico. Il suo governo

regime dell'Estado Novo, istituito il 10 novembre 1937. Vargas governava in presenza di un Congresso nazionale di fatto non operativo, come previsto dalla Costituzione autoritaria. Aveva inoltre adattato alla realtà locale alcune strategie di manipolazione di massa impiegate in Italia e in Germania, come il controllo dell'informazione e la propaganda politica, che divennero di competenza del Departamento Nacional de Propaganda, DNP (Dipartimento Nazionale di Propaganda), trasformato in Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP (Dipartimento Stampa e Propaganda), in ossequio al Decreto-legge 1.915 del 27 dicembre 1939.

Il cinema ricevette un'attenzione particolare dal DIP, inizialmente diretto dal giornalista sergipano Lourival Fontes, dichiarato estimatore del fascismo italiano e rimasto in carica tra il 1939 e il 1942. Tra le attribuzioni dell'agenzia vi era quella della censura preventiva dei mass media: giornali, radio e cinema. Il DIP era artefice della limitazione alla libertà di pensiero e di espressione durante l'epoca dell'Estado Novo brasiliano, ma va detto che svolgeva un'altra importante funzione: la promozione e l'organizzazione di una propaganda favorevole intorno alla figura di Getúlio Vargas e al regime che, per quanto dittatoriale, doveva essere presentato come un esempio di democrazia.

Inoltre il DIP era responsabile della censura preventiva dei film stranieri che ambivano a essere proiettati in Brasile⁶. A livello nazionale venivano prodotti pochi film e incontravano serie difficoltà ad inserirsi nei circuiti distributivi del Paese. Nel 1939 venne stabilito l'obbligo di proiezione di almeno un lungometraggio di produzione nazionale all'anno, ma la misura non si rivelò sufficiente per promuovere la cinematografia nazionale. La fragilità del cinema brasiliano in questo contesto è del resto evidenziata dai lavori di studiosi come Alex Vianny⁷, Jean-Claude Bernadet⁸ e Paulo Emílio Sales Gomes⁹ che hanno analizzato il suo andamento. Il DIP impiegò perciò più energie nel passare al vaglio le pellicole estere piuttosto che quelle brasiliane.

Il Decreto-legge n. 1.949 del 30 dicembre 1939 stabiliva, all'articolo 14, che qualsiasi film potesse essere mostrato al pubblico solo dopo aver ottenuto il certificato di approvazione fornito dai rappresentanti della Divisione Cinema e Teatro del DIP, che avrebbe autorizzato la proiezione in Brasile per 5 anni. Tutti i produttori esteri, compresa Italiafilm (tenendo conto dell'oggetto di indagine proposto in questo testo), dovettero seguire questa procedura burocratica.

può essere suddiviso in tre fasi: quella del governo provvisorio (1930-1934), del governo costituzionale (1934-1937) e dell'Estado Novo (1937-1945). Cfr. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.), *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*, vol. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

⁶ Il decreto n. 21.240, del 4 aprile 1932 nazionalizzò la censura dei film. Il paragrafo unico dell'articolo 23 rese obbligatoria l'inclusione di un film nazionale nella programmazione delle sale di proiezione, ma la legge entrò in vigore solamente nel 1934.

⁷ VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Revan, 1993.

⁸ BERNARDET, Jean-Claude, *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, São Paulo, Annablume, 1995.

⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e terra, 1996.

L'elenco delle pellicole prese in esame, le informazioni tecniche e il giudizio di approvazione o disapprovazione venivano pubblicati sul quotidiano «Diário Oficial da União», edito dal governo federale. Una volta ottenuta l'autorizzazione alla proiezione nel paese, la pellicola poteva fare il suo debutto sugli schermi dei cinema brasiliani. Questo avveniva, di norma, nelle sale cinematografiche delle regioni centrali delle città di Rio de Janeiro e San Paolo, per poi spostarsi in altri quartieri, città, Stati e regioni.

Bisogna evidenziare come in questo periodo vi fosse una contiguità politica, commerciale e culturale tra il Brasile e gli Stati Uniti. Tale vicinanza, insieme ad un'intensa attività di produzione e distribuzione di film hollywoodiani favorì il fatto che sul mercato cinematografico brasiliano fosse mantenuta una programmazione con una forte presenza di film americani, come sottolineano gli storici Cristina Menguello¹⁰, Cláudio Aguiar Almeida¹¹ e Jean-Claude Bernadet¹².

Ogni giorno la carta stampata dava notizia dei film, dei cinegiornali e dei cartoni animati che venivano prodotti nei grandi studi di Hollywood e che da decenni seducevano i brasiliani. Tuttavia, l'ingresso di questi prodotti culturali, soprattutto per quanto riguarda l'avvento del sonoro, generò disagi e proteste. A dar voce all'indignazione fu il sambista Noel Rosanella nella canzone *Não tem tradução*, del 1933.

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que pensa que um barracão prende mais que o xadrez
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês

A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
Na gafieira dançando o Fox-Trote

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro, já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu

¹⁰ MENEGUELLO, Cristina, *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

¹¹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar, *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1980*, São Paulo, Atual, 1996.

¹² BERNARDET, Jean-Claude, *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, São Paulo, Annablume, 1995.

A gíria do samba não tem I love you
E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny
Só pode ser conversa de telefone...¹³

L'invasione culturale straniera, condotta a partire dai cinema, esercitava la sua influenza già dai decenni precedenti, ma negli anni Trenta con i film sonori, o *talkies*, si temeva che la lingua portoghese potesse essere soppiantata, dato il fascino che i film di Hollywood esercitavano sui brasiliani. Poiché le pellicole non erano doppiate, ma semplicemente sottotitolate, la minaccia fu oggetto della denuncia di intellettuali, critici e artisti, come i sambisti.

Il samba si era affermato a Rio de Janeiro come un genere di musica popolare urbana e riscontrava molto successo quando veniva trasmesso in radio. I testi trattavano della vita precaria nei bassifondi e della popolazione povera e nera, mentre sugli schermi venivano mostrati bianchi ben vestiti che parlavano inglese. Le pellicole nazionali pativano la scarsa produzione e la resistenza da parte degli esercenti, che si lamentavano del fatto che i film brasiliani generassero pochi profitti. Di conseguenza, le produzioni nazionali subivano una concorrenza sleale, poiché il gusto del pubblico era già abituato al modello narrativo classico nordamericano.

Seppur con qualche resistenza i film brasiliani popolavano gli schermi dei cinema, così come i film di altri paesi, ad esempio quelli italiani, che competevano con quelli nordamericani. Negli anni Trenta furono proiettati alcune pellicole prodotte in Italia, anche se non sempre questi film giungevano nei cinema di tutte le città brasiliane.

Pellicole come *Terra Mater*¹⁴, *Nápoles, berço de saudade*¹⁵, *Armada Azul*¹⁶, *Camisa Preta*¹⁷, *O Cantor de Nápoles*¹⁸, *Aldebaran*¹⁹, *Condottieri*²⁰, *O grande apelo*²¹, *Cipião, o africano*²², *Viver*²³, *Quem é mais feliz do que*

¹³ Il cinema sonoro è il grande colpevole della trasformazione / di questa gente che pensa che una baracca imprigioni più di un carcere / là nella favela se faccio uno sgarro / Risoleta abbandona presto il francese e l'inglese / il gergo che la nostra favela ha creato / ben presto la città ha utilizzato / ma dopo il malandrino smise di ballare la samba per darsi alle capriole / nella balera danzando il fox-trot / La gente oggi ha la mania dell'esibizione / non capisce che il samba non ha una traduzione in lingua francese / tutto quello che il malandrino pronuncia / con voce soave è brasiliano, è già passato dal portoghese / L'amore nella favela è amore per uno schianto di donna / il gergo del samba non contempla I love you / e questo affare di "Hallo", "Hallo boy" e "Hallo Johnny" / può essere solamente una conversazione telefonica... [NdT].

¹⁴ BLASETTI, Alessandro, *Terra madre*, Cines, Italia, 1931, 87'.

¹⁵ ROBERTI, Roberto, *Napoli che canta*, Cines, Italia, 1930, 33'.

¹⁶ RIGHELLI, Gennaro, *L'armata azzurra*, Cines, Italia, 1932, 85'.

¹⁷ FORZANO, Gioacchino, *Camicia nera*, Istituto Nazionale Luce, Italia, 1933, 93'

¹⁸ GENINA, Augusto, *Non ti scordar di me*, Itala film, Italia, 1935, 102'.

¹⁹ BLASETTI, Alessandro, *Aldebaran*, Manenti Film, Italia, 1935, 100'.

²⁰ TRENKER, Luis, KLINGER, Werner, *Condottieri*, ENIC, Italia-Germania, 1937, 88'.

²¹ CAMERINI, Mario, *Il grande appello*, Artisti Associati, Italia, 1936, 85'.

²² GALLONE, Carmine, *Scipione l'Africano*, ENIC, Italia, 1937, 83'.

²³ BRIGNONE, Guido, *Vivere!*, Appia film, Italia, 1936, 88'.

eu²⁴, “*Só para homens*”, *dedicado às mulheres*²⁵, *Ettore Fieramosca*²⁶, proiettate durante gli anni Trenta in diverse città, sono esempi della presenza di opere italiane sugli schermi brasiliani.

Negli anni Trenta la produzione cinematografica in Italia fu incentivata dalle politiche protezionistiche del fascismo: oltre a sovvenzionare la produzione nazionale e a limitare la circolazione dei film stranieri, nel 1932 fu inaugurata la Mostra del Cinema di Venezia, nel 1935 venne creato il Centro Sperimentale di Cinematografia e nel 1937 fu inaugurata Cinecittà, un complesso di teatri e studi. Furono prodotti alcuni film di carattere propagandistico, come *Vecchia guardia* (1933), che esaltava la marcia su Roma. *Lo squadrone bianco* (1936) e *Scipione, l'Africano* (1937), invece, esaltavano il colonialismo italiano²⁷. Questi film sono stati approfonditamente analizzati in Italia²⁸, ma non vi sono molti riferimenti ad essi nella produzione storiografica brasiliana. Allo stesso modo, poche pubblicazioni in Brasile menzionano il film *Luciano Serra, pilota*²⁹.

Tra il 1939 e il 1941 il Brasile non era ancora coinvolto direttamente nella guerra e aveva perciò continuato a mantenere relazioni diplomatiche e un intenso commercio con la Germania e l'Italia. Per questo motivo le produzioni di Italfilm e UFA erano benvenute e ricevevano l'approvazione del DIP; tuttavia, a differenza della lista elencata in precedenza, negli anni Quaranta i film italiani erano scarsi. Per via della rottura delle relazioni diplomatiche del gennaio 1942, le produzioni italiane sarebbero tornate nei cinema brasiliani solo dopo la fine del conflitto.

Le pellicole italiane ottennero il permesso di entrare in Brasile nei primi anni del conflitto, tuttavia appare evidente che nel 1940 e 1941 i titoli fossero molti di meno rispetto agli anni precedenti, per poi cessare di essere proiettati per decisione ufficiale del governo brasiliano nel 1942.

Tra i pochi lungometraggi italiani che giunsero tra il 1940 e il 1941 vi erano *Lágrimas de Palhaço*³⁰, *Casa do Pecado*³¹ e *Luciano Serra, pilota*. Proprio quest'ultimo ottenne un maggior risalto sulla stampa: il film venne proiettato nei cinema accompagnato da una calorosa pubblicità. Testi e

²⁴ BRIGNONE, Guido, *Chi è più felice di me!*, SAFA – Appia, Italia, 1938, 80'.

²⁵ BRIGNONE, Guido, *Per uomini soli*, Romulus Lupa Film, Italia, 1938, 80'.

²⁶ BLASETTI, Alessandro, *Ettore Fieramosca*, ENIC, Italia, 1938, 92'.

²⁷ Cfr. BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, vol. 2, *Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

²⁸ Si può ad esempio menzionare: CHITI, Roberto, LANCIA, Enrico, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. 1, *Tutti i film italiani dal 1930 al 1944*, Roma, Gremese Editore, 2005. Cfr. anche: BRUNETTA, Gian Piero, op. cit.; ARISTARCO, Guido. *Il Cinema fascista: il prima e il dopo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996.

²⁹ Il film è menzionato in forma puramente descrittiva da Wagner Pinheiro Pereira. In poche righe viene presentata la trama del film, senza alcun accenno al fatto che il film sia stato proiettato in Brasile. Cfr. PEREIRA, Wagner Pinheiro, *A ditadura das imagens: Cinema e Propaganda nos regimes políticos de massas da Europa e da América Latina (1922-1955)*, in SILVA, Francisco Carlos Teixeira da, SCHURSTER, Karl, LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo, FERRER, Jorge (orgs.), *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. Pp. 769-827, p. 783. Cfr. Anche: PEREIRA, Wagner Pinheiro, «Cinema e propaganda política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo», in *História: Questões & Debates*, 38, 2003. pp. 101-131.

³⁰ MASTROCINQUE, Camillo, *Ridi pagliaccio!*, Titanus, Italia, 1941, 90'.

³¹ NEUFELD, Max, *La casa del peccato*, Amato Film, Italia, 1938, 95'.

manifesti cercavano di orientare la scelta degli spettatori: in questo senso, le pubblicità offrono indizi sui gusti, le preferenze, ma anche sui valori condivisi dalla società brasiliana in quel periodo.

È acclarato che i film stranieri abbiano influenzato l'immaginario sociale, culturale e politico dei brasiliani. E dopo lo scoppio del conflitto, i temi legati alla guerra iniziarono a suscitare l'interesse degli spettatori. Anche se il film non trattava direttamente dello scontro bellico in atto in Europa, i giornali adottavano spesso l'espedito di menzionare qualche punto in comune tra i film pubblicizzati e il conflitto. Le trame sullo spionaggio, l'aviazione o le imprese dei sottomarini erano consigliate per conoscere il contesto mondiale. E questo avvenne con *Luciano Serra, pilota*.

Per quanto riguarda il periodo della Seconda guerra mondiale (1939-1945), la storiografia brasiliana ha prodotto un discreto numero di lavori in cui i ricercatori hanno esaminato i film prodotti negli Stati Uniti³², in Germania³³ e, naturalmente, in Brasile.

È prassi comune per molti ricercatori fare riferimento alle iniziative di sostegno alla produzione cinematografica e al loro impiego all'interno della macchina propagandistica del governo di Benito Mussolini per spiegare l'adozione di alcune misure simili da parte dell'amministrazione del presidente Getúlio Vargas, soprattutto durante il periodo dell'Estado Novo³⁴. Mancano tuttavia studi sulle pratiche di distribuzione e di proiezione dei film italiani in Brasile tra il 1939 e il 1945. In questo senso, il presente articolo si propone di contribuire al dibattito storiografico affrontando il coinvolgimento prodotto da *Luciano Serra, pilota*.

3. *Luciano serra, pilota* nelle sale brasiliane

La pubblicizzazione del lungometraggio ebbe inizio il 27 febbraio 1940 a San Paolo e il film fu presentato in anteprima due giorni dopo, in centro, al Cine Bandeirantes. Il quotidiano «Correio Paulistano» lo presentava come «un film di aviazione, di guerra, che coinvolge due generazioni; quella gloriosa, uscita insanguinata dalla Prima grande guerra mondiale, e un'altra, plasmata dal

³² È il caso del lavoro di: MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996. Si può menzionare anche: VALIM, Alexandre Busko, *O triunfo da persuasão: Brasil, Estados Unidos e o cinema da Política de Boa Vizinhança*, São Paulo, Alameda, 2017; MAYNARD, Andreza Santos Cruz, *De Hollywood a Aracaju: Antinazismo e cinemas durante a Segunda Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, Autografia, 2021.

³³ PEREIRA, Wagner Pinheiro, *O Poder das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*, São Paulo, Alameda, 2012.

³⁴ Tra questi si può menzionare il lavoro di: ALMEIDA, Cláudio Aguiar, *O Cinema como "Agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*, São Paulo, Annablume, 1999; TOMAIM, Cássio dos Santos, *"Janela da alma": cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário*, São Paulo, Annablume - Fapesp, 2006.

genio di un grande uomo»³⁵. Sino ad allora il conflitto, iniziato in Europa nel 1939, non vedeva ancora la partecipazione diretta del continente americano.

Le pubblicità apparse sui periodici brasiliani facevano parte delle strategie di promozione dei film, un passo essenziale per garantire il successo al botteghino. E anche se i cinema mantenevano una programmazione quotidiana che comprendeva cinegiornali, serie e cartoni animati, la grande attrazione era rivolta ai lungometraggi commerciali, che venivano messi in risalto nelle rubriche riservate alla programmazione delle sale.

Il «Correio Paulistano» cercò in altre occasioni di suscitare l'interesse del pubblico nei confronti del film, che raccontava la storia di Luciano Serra (interpretato da Amedeo Nazzari). Nella pellicola il pilota – che aveva preso parte con successo alla Prima guerra mondiale – si trova in difficoltà nel ritorno alla vita quotidiana. Si guadagna da vivere trasportando turisti al Lago Maggiore in idrovolante, ma è frustrato. Suo suocero, Egisto Nardini (interpretato da Egisto Olivieri), un uomo facoltoso, gli offre l'opportunità di entrare nel mondo degli affari; il pilota veterano tuttavia rifiuta e viene presto abbandonato dalla moglie, Sandra Serra (interpretata da Germana Paolieri), che porta con sé il figlio della coppia, Aldo Serra (interpretato da Roberto Villa).

Profondamente triste e umiliato, parte alla ricerca di nuove opportunità ed emigra in Sud America, dove diviene il pilota di un circo. Dieci anni dopo Aldo entra nell'Accademia dell'Aeronautica, mentre Luciano Serra tenta di effettuare un volo transatlantico, ma un guasto provoca la caduta dell'aereo e viene considerato disperso.

Tutti pensano che il pilota sia morto, ma è sopravvissuto e ha deciso di arruolarsi sotto falso nome per combattere nella guerra d'Etiopia, dove ritrova suo figlio. Le forze nemiche attaccano il treno su cui si trova Luciano Serra ed egli scopre in quell'occasione che il figlio è nelle vicinanze. Aldo è infatti divenuto ufficiale e combatte a sua volta nella guerra d'Etiopia, ma viene ferito e costretto a sbarcare nel campo nemico. Dopo aver scoperto che suo figlio è stato catturato durante una ricognizione aerea, Luciano Serra parte in preda alla disperazione e riesce a salvarlo. Il pilota veterano rimane però ferito, non oppone resistenza e muore. Il film si conclude con Aldo che riceve una medaglia in onore del padre.

Si trattava di una produzione che esaltava i valori cari al fascismo, come l'inclinazione dell'uomo alla guerra, il sacrificio di sé in nome della difesa dell'onore e degli ideali dello Stato, a scapito degli interessi e della realizzazione personale. Il film faceva parte dell'insieme di film di guerra prodotti soprattutto dopo l'invasione dell'Etiopia (1935-1936), come *Scipione, l'Africano* (1937), proiettato anche in Brasile e realizzato a Cinecittà.

³⁵ *Correio Paulistano*, 29 febbraio 1940, p. 2.

Nel film *Luciano Serra, pilota*, il personaggio principale è individuale e non collettivo, così da creare i presupposti per un'atmosfera in cui il pubblico si identifichi più facilmente con la storia raccontata. L'eroe vive un dramma familiare: all'inizio della pellicola Luciano Serra è presentato come un padre amorevole e un marito appassionato, ma la moglie lo abbandona; questo evento lo porta a lasciare l'Italia per dieci anni.

Si può perciò tracciare un parallelo tra l'esperienza di Ulisse, narrata da Omero nell'*Odissea*. Lo spettatore scopre che Luciano Serra ha trascorso gli anni dal 1921 al 1931 in Sud America; viene in seguito dichiarato disperso e successivamente si arruola per combattere in Etiopia (gli eventi bellici si aprirono nel 1935). Il film mostra una lettura romantica di questo legame inscindibile con la famiglia, pur insistendo su una tendenza naturale degli uomini a operare come difensori della patria.

C'è un forte richiamo nazionalista, che troviamo riflesso nei riferimenti alla Prima guerra mondiale e all'invasione dell'Etiopia, che si concretizza nella figura di Aldo, soprattutto nella scena in cui uccide diversi etiopi, benché ferito all'interno del suo aereo. Al momento della decorazione, Aldo si mostra ancor più virile del generale che gli conferisce l'onorificenza, che è visibilmente commosso. La morte consacra Luciano Serra eroe di guerra: ha combattuto ed è morto per difendere la patria e la sua famiglia. L'abnegazione e la lotta fino a morire fanno di Luciano Serra un eroe fascista a tutti gli effetti. Ma la virilità maschile si era palesata in entrambe le generazioni: la guerra aveva conferito un senso alla vita degli uomini.

Un altro aspetto da sottolineare è che il film presenta un dramma personale e familiare. Il pubblico è portato a identificarsi con il protagonista, con i suoi nobili ideali e con la sua condotta irreprensibile. I riferimenti politici sono presenti, ma non occupano il primo piano della narrazione cinematografica. L'enfasi è infatti posta sulla guerra, sull'onore degli uomini e sulla nazione italiana: per esempio l'idea di superiorità razziale è evocata con la vittoria contro gli etiopi.

L'ideologia fascista sottolineava l'importanza dello Stato, che doveva avere la precedenza rispetto agli individui; spiccava inoltre il fatto che Luciano Serra avesse rinunciato alla felicità personale in nome del benessere e della sicurezza collettiva italiana.

Oltre a tutto questo, si trattava, anche in questo caso, di un film sull'aviazione, un tema che suscitava la curiosità del pubblico brasiliano. I giornali sfruttarono questo aspetto nel promuovere la proiezione del film. I periodici misero in luce il dramma personale e familiare di un pilota veterano della Prima guerra mondiale, il *glamour* e l'attualità che il tema dell'aviazione portavano con sé, oltre al fatto stesso che si trattasse di un film italiano.

Vale la pena notare che all'inizio della Seconda guerra mondiale, erano due le linee aeree straniere a operare in Brasile. Si trattava Condor Syndikat (una filiale della tedesca Lufthansa) e Linee Aeree Transcontinentali Italiane, o LATI. Quest'ultima era l'unica ad avere stabilito un

collegamento diretto tra il Brasile e l'Europa. Secondo Tania Quintaneiro³⁶, «nel 1941, la LATI operava un volo settimanale che partiva da Roma, faceva scalo all'isola di Sal, nell'arcipelago di Capo Verde, poi atterrava a Recife e a Rio de Janeiro»³⁷. Anche se era attivo questo scalo operato dall'aviazione italiana, la pubblicità del film *Luciano Serra, pilota* non vi fa riferimento.

In Brasile le pubblicità del film erano accompagnate da immagini pubblicate su alcuni giornali come il «Correio Paulistano». Il manifesto che riportiamo di seguito presenta elementi visivi che definiscono il film: una bella donna, un uomo tormentato dai pensieri e un aereo. Nell'economia delle immagini pubblicate nella pagina del giornale, il film *Luciano Serra, pilota* spicca, benché in concorrenza diretta con le pellicole statunitensi.



Imm. 1. Programmazione delle sale cinematografiche a San Paolo.

Correio Paulistano, 27 febbraio 1940, p. 6.

³⁶ La LATI operò il servizio aereo tra Italia e Brasile tra il 1939 e il 1941. Cfr.: QUINTANEIRO, Tania, «A LATI e o projeto estadunidense de controle do mercado de aviação no Brasil», in *Varia Historia*, 23, 37, 1/2007, pp. 223-234.

³⁷ *Ibidem*, p. 225.

Il breve testo che accompagna l'immagine sostiene che si tratta di un film «che piace dall'inizio alla fine» e anche che «la sua trama, profondamente umana, rimarrà impressa nella memoria dello spettatore»³⁸. Dato il gran numero di sale – 29 in totale – il periodico dedica addirittura un'intera pagina per informare sui film in proiezione in città³⁹.

Una caratteristica comune delle sale cinematografiche nel 1940 era quella per cui ogni stabilimento, nella maggior parte dei casi, poteva contare su una sola sala di proiezione. L'Odeon rappresentava in questo senso un'eccezione a San Paolo, dal momento che la pubblicità indica l'esistenza di due sale di proiezione, ed era infatti uno dei principali stabilimenti della città, così come il Cine Bandeirantes. Quest'ultimo, situato nel centro di San Paolo, era stato inaugurato il 13 aprile 1939. Si trattava di un impianto moderno e lussuoso, le cui pareti erano rivestite di velluto per garantire la qualità del suono. Questo edificio vantava anche un buon sistema di ventilazione e utilizzava proiettori tedeschi, considerati di ottima qualità.

Il giorno della prima di *Luciano Serra, pilota*, il 29 febbraio 1940, il giornale pubblicò due locandine per pubblicizzare il film. Una descrizione dettagliata informava che

“Luciano Serra pilota” è un film di aviazione, di guerra, che coinvolge due generazioni: quella gloriosa uscita insanguinata dalla prima grande guerra e, un'altra, quella sbalordita dal genio [sic!] di un uomo.

La finalità principale della trama è glorificare la nuova generazione di giovani uomini che, cresciuti in un clima di eroismo, daranno tutto per la realizzazione del sogno politico del genio [sic!] che li ha già portati a una prima vittoria.

“Luciano Serra pilota”, è vita, è azione, è eroismo.

Ogni scena è una pagina di gloria e ogni personaggio l'incarnazione di un nuovo modo di vivere!

Amedeo Nazan [sic!], Mario Ferrari, Germana Paolieri, Egisto Oliveiri, Guglielmo Stnaz [sic!], Gino Mori, Roberto Villa, Felice Romano, Oscar Andriani e Andrea Checchi [sic!] compongono il cast di questa spettacolare pellicola prodotta da Aquilla [sic!] Film e diretta da Godofredo Alessandrino [sic!]. “Luciano Serra pilota” è la prima di oggi, al Bandeirantes⁴⁰.

In effetti, l'intero cast era sconosciuto al pubblico brasiliano. Goffredo Alessandrini aveva già diretto Amedeo Nazzari in *Cavalleria*⁴¹, pellicola drammatica del 1936 che era stata candidata alla

³⁸ *Correio Paulistano*, 27 febbraio 1940, p. 6.

³⁹ Tra gli altri: Metro, Ópera, Art UFA Palácio, Rosário, Odeon (Sala rossa/Sala azzurra), Broadway, Bandeirantes, Alhambra, São Bento, Babylonia, Capitólio, Olympia, B. Politeama, Colombo, Royal, Santa Cecília, Paraíso, Paratodos, Universo, Cambucy, Avenida, Colon, Paulista, Lux, Glória, América, Mafalda, Colyseu e Paramount. Cfr. *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ ALESSANDRINI, Goffredo, *Cavalleria*, ICI, Italia, 1936, 88'.

Coppa Mussolini come miglior film italiano. *Luciano Serra, pilota* non solo fu nominato, ma nel 1938 alla Mostra del Cinema di Venezia (istituita nel 1932) vinse la Coppa Mussolini per il miglior film, condividendo il premio con *Olympia* (1938) di Leni Riefenstahl⁴². Il «Correio Paulistano» pubblicizzava dunque un film premiato in Italia.

Per quanto riguarda la prima del film in Brasile, prevista in uno dei cinema più prestigiosi di San Paolo, fu condotta un'intensa campagna pubblicitaria. Nell'edizione del «Correio Paulistano» del 29 febbraio 1940 la pellicola guadagnò una posizione di rilievo. Vennero pubblicati due box: in uno di essi era riprodotto un fotogramma del film, nell'altro le illustrazioni presentavano le due generazioni di piloti militari e l'aereo.



Imm. 2. Programmazione dei cinema di San Paolo.

Fonte: *Correio Paulistano*, 29 febbraio 1940, p.6.

⁴² Nata nel 1902 e morta nel 2003, la regista tedesca divenne famosa per aver diretto film che propagandavano gli ideali nazisti. Le sue opere più note sono *Il trionfo della volontà* (1935), che mostrava il sesto congresso del partito nazista, tenutosi nel 1934 a Norimberga, e *Olympia* (1938), sui Giochi olimpici del 1936. Leni Riefenstahl divenne nota come la cineasta di Hitler e dopo la Seconda guerra mondiale fu ostracizzata dall'industria cinematografica. Cfr. ROTHER, Rainer, *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius*, London-New York, Continuum, 2003.

I manifesti mostrano solo figure maschili: da una parte l'impavido pilota della Prima guerra mondiale, a sinistra, dietro le sbarre, e al centro, nell'atto di scrutare l'orizzonte mentre un aereo è in volo; dall'altra, suo figlio, che appare al centro della locandina, mentre riceve una medaglia, alludendo così alla nuova generazione di eroi. Dopo la sua prima a Bandeirantes, il film fu proiettato in altre sale e rimase in programmazione nella capitale San Paolo tra il 29 febbraio 1940 e il 22 aprile 1940.

Nel «Correio Paulistano» dell'8 marzo 1940 veniva annunciato che il film sarebbe stato proiettato per una seconda settimana. Il 20 marzo 1940 il film divenne l'attrazione del cinema Mafalda; il 24 marzo 1940 era al cinema Babylonia; il 26 marzo 1940 al Cine Glória; il 2 aprile 1940 al cinema Capitólio; il 16, 19 e 21 aprile 1940 al cinema Royal. Il film venne proiettato nella città di San Paolo per 54 giorni.

Vale la pena sottolineare, come fa notare João Fábio Bertonha⁴³, che in un paese con una storia di immigrazione italiana come il Brasile, soprattutto in regioni come lo Stato di San Paolo, i gruppi che difendevano il fascismo, così come quelli che rivendicavano il proprio antifascismo, erano costantemente in attrito. Tuttavia la presenza di pubblicità che presentavano *Luciano Serra, pilota* in modo positivo non rappresentava un'eccezione. Come vedremo in seguito, anche i periodici di altre città pubblicizzarono il film come un'opera meritevole di attenzione.

Fino al 24 marzo 1940 il film fu proiettato esclusivamente a San Paolo; divenne un'attrazione anche a Rio de Janeiro a partire dal 25 marzo 1940. Tuttavia, la pellicola era stata pubblicizzata sui giornali di Rio sin dal 16 marzo di quell'anno. La strategia per attirare l'attenzione del pubblico fu diversa da quella impiegata a San Paolo: in una fase iniziale, non venne proposto alcun collegamento tra il film e la guerra in corso in Europa dall'anno precedente. La testata di Rio de Janeiro «Jornal do Brasil» del 16 marzo 1940 annunciava infatti

LUCIANO SERRA, PILOTO, il nuovo grande film italiano

Non sono molti i film italiani che vediamo qui a Rio de Janeiro, ma dobbiamo ammettere che sono sempre buoni, specialmente quelli scelti per l'esportazione. Sono stati tutti ben accolti sia dalla critica che dal pubblico. Proprio ora riceve il plauso – viene davvero molto applaudito a San Paolo – un nuovo film realizzato negli *studios* della Penisola. Si chiama - *Luciano Serra, pilota*. Come viene evocato dal nome, tratta in parte di aviazione, ma solo in parte, perché la trama ci racconta di un giovane che dopo la Grande Guerra, venne a dedicarsi all'aviazione commerciale in Sud America, con la scena impressionante di una traversata delle Ande, che è una meraviglia! Amadeo Nazzari è il personaggio principale. È vero che non lo conosciamo, ma il fan [sic!] carioca può

⁴³ BERTONHA, João Fábio, *Fascismo, antifascismo e as comunidades italianas no exterior: guia bibliográfico (1922-2015)*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017.

essere certo che vedrà un grande artista, dato che il film è molto sentimentale e anche drammatico.

Una produzione Aquila Film che presenta anche la bella Germana Paolieri e Mario Ferrari⁴⁴.

Il testo sopracitato evidenzia come il film avesse già raccolto l'approvazione del pubblico e della critica a San Paolo. Il riscontro di un film a San Paolo o a Rio de Janeiro serviva come cartina di tornasole per valutare la ricezione e il livello di approvazione del film nel paese, benché ogni città facesse storia a sé: era anche possibile osservare questa impressione iniziale sin dalle prime sessioni. La pubblicità attirava l'attenzione del lettore sull'esiguo numero di film italiani che venivano proiettati a Rio de Janeiro e sottolineava i temi trattati, come l'aviazione e il romanticismo, oltre a lodare l'attore protagonista e la bellezza dell'attrice che interpreta il personaggio femminile.

Un altro giornale di Rio de Janeiro, «Diário de Notícias», riferiva della prima del film. Il testo ricalcava alcuni passaggi dell'annuncio pubblicato dal «Jornal do Brasil»:

LUCIANO SERRA, PILOTO, il nuovo grande film italiano

“Luciano Serra, pilota” Come viene evocato dal nome, tratta in parte di aviazione, ma solo in parte, perché la trama ci racconta di un giovane che dopo la Grande Guerra, venne a dedicarsi all'aviazione commerciale in Sud America, con la scena impressionante di una traversata delle Ande, che è una meraviglia! Amadeo Nazzari è il personaggio principale. È vero che non lo conosciamo, ma il fan [sic!] carioca può essere certo che vedrà un grande artista, dato che il film è molto sentimentale e anche drammatico [sic!]. Una produzione Aquila Film che presenta anche la bella Germana Paolieri e Mario Ferrari. Sarà presentato all'Odeon il 25 di questo mese⁴⁵.

La ripetizione degli estratti mostra una pratica comune, quella della pubblicazione di testi standard inviati ai giornali dai cinema. Vale la pena di notare che le rubriche destinate a pubblicizzare i film erano strumenti di finanziamento per i periodici. Non si trattava di rubriche di critica specializzate, ma, piuttosto, di pubblicità.

I riferimenti alla guerra divennero più frequenti, così come l'insinuazione che il film avrebbe aiutato a vedere e comprendere cosa stava succedendo in Europa in quel momento. Assecondando questa prospettiva, il «Diário de notícias» del 19 marzo 1940 annunciava che il film sarebbe stato presentato in anteprima all'Odeon il 25 e affermava che «Un film italiano è sempre una garanzia di successo – anche perché dall'Italia non esce nessun film che non sia censurato appositamente per l'esportazione, cioè con tutti i requisiti dell'arte e del piacere [...]»⁴⁶.

⁴⁴ *Jornal do Brasil*, 16 marzo 1940, p. 15.

⁴⁵ *Diário de notícias*, 17 marzo 1940, p. 13.

⁴⁶ *Diário de notícias*, 19 marzo 1940, p. 8.

La prima di *Luciano Serra, pilota* a Rio de Janeiro si tenne nel centrale cinema Odeon. L'annuncio pubblicato dal «Diário de Notícias» il 20 marzo 1940 forniva maggiori informazioni sul lungometraggio. Il periodico riportava

“Luciano Serra, pilota”

Un film del momento. Ora che la guerra ci sta mostrando tutto ciò che c'è terrificante nella sua azione con imprese e gesta eroiche, che al contempo si traducono in morte e disperazione per l'altra parte, un film come “Luciano Serra, Piloto” giunge quanto mai opportuno, tanto più perché ci riporta in parte a un episodio di guerra nell'aria e attraverso l'aria. Tuttavia, diciamo subito che il nuovo e bellissimo film italiano non è solo una pellicola di guerra, ma sviluppa un altro tema molto più interessante: quello dell'amore paterno. L'amore che riabilita un uomo, perché lo porta ad affrontare, continuamente, l'inganno e la morte per salvare un pugno di coraggiosi dal massacro. Tra questi uomini coraggiosi vi era il suo stesso figlio!

Italiafilm ci offre questo magnifico dramma, in cui ogni scena costituisce una grande attrazione. Presenta come figura principale di una trama forte e bella l'artista Amadeo Nazzari [sic!]. Non lo conoscete? È naturale visto che solo ora i film italiani arrivano da noi. Ma troverete un giovane che attrae come modello di uomo, ma ancor più come artista di valore unico. Accanto a lui in “Luciano Serra, Piloto”, che vedremo lunedì all'Odeon – troviamo Germana Paolieri e Mario Ferrari⁴⁷.

Vi era un interesse commerciale nell'insistente impiego dell'affermazione secondo cui il protagonista di *Luciano Serra, pilota*, sebbene non noto, fosse un grande artista; quella di citare il nome degli attori per promuovere i film era infatti una formula sfruttata dai giornali per aumentare l'interesse del pubblico. L'articolo pubblicato dal «Diário de notícias» il 22 marzo 1940 insisteva ancora una volta sul “valore” degli artisti presenti nel film. Il periodico sosteneva

Germana Paolieri, l'eroina di “Luciano Serra, Piloto”

Il film – “Luciano Serra, Piloto” ci consegna delle vere notizie, ma davvero notizie, visto che la produzione è integralmente basata su un libretto di Vittorio Mussolini, e poiché è corredata di veri filmati di battaglie sensazionali, riprese in arial!

Ma il film italiano non è solo aereo e guerra. È anche romanticismo, e per realizzarlo furono scelti artisti di grande valore nella Penisola: Amedeo Nazzari, Mario Ferrari, Germana Paolieri, Roberto Villa, il piccolo Gino Mozi... Italiafilm darà inizio alla proiezione di questa grandiosa opera dal prossimo lunedì all'Odeon⁴⁸.

⁴⁷ *Diário de notícias*, 20 marzo 1940, p. 3.

⁴⁸ *Diário de notícias*, 22 marzo 1940, p. 8.

Nel passaggio iniziale si fa riferimento a Germana Paolieri, che interpreta Sandra. Oltre al protagonista, Amedeo Nazzari, il nome dell'attrice è costantemente citato nelle pubblicità; tuttavia, l'unica informazione fornita dai periodici riguarda la bellezza fisica dell'artista.

Un altro dettaglio che attira l'attenzione è il fatto che il film fosse basato sul libro scritto da Vittorio Mussolini⁴⁹ (27/9/1916 - 12/6/1997), che lavorò come produttore cinematografico e fu tenente dell'Aeronautica italiana. Fece da consulente per la produzione di *Luciano Serra, pilota* e fece menzionare il suo nome su alcuni giornali brasiliani, come l'edizione del «Diário de Notícias» del 24 marzo 1940, che lo definiva un eroe dell'aviazione italiana. Come avvenne a San Paolo e a Rio de Janeiro, il film rimase in programmazione per un lungo periodo, dal 25 marzo 1940 al 29 maggio 1940, cioè per più di due mesi.

La rivista «Cinearte», dedicata al mondo del cinema e diffusa in tutto il paese, pubblicò una breve nota sul film e lo classificò come “buono”. Senza aggiungere molto a ciò che era già stato riportato dai giornali di San Paolo e Rio de Janeiro, affermava che «Questo è un altro film di propaganda, con una sceneggiatura – interessata, però – di Vittorio Mussolini e una buona regia del famoso Alessandrini. Amedeo Nazzari, Mario Ferrari, Roberto Villa e la bella Germana Paolieri, sono i protagonisti principali»⁵⁰. Vale la pena di chiedersi che tipo di propaganda stesse facendo il film. E poi, qual era l’“interesse” di Vittorio Mussolini?

Il periodico fu stringato nel suo commento, evitò di aggettivare l'opera e la partecipazione di Vittorio Mussolini, evidenziando solo come la regia del film fosse buona. Nonostante avesse assunto un tono più sobrio rispetto al film, il riferimento alla bellezza di Germana Paolieri è qualcosa che accomuna la rivista e i giornali e mette in evidenza un tratto della società brasiliana. In nessuno dei periodici l'attrice ricevette elogi per la sua performance. Si diceva solo, e con insistenza, che fosse bella.

Il personaggio femminile appare in poche scene e rappresenta il ruolo sociale dell'italiana idealtipica: bella e relegata all'ambiente domestico. Secondo Claude Quétel, «lo Stato fascista riteneva che le “buone italiane” avrebbero dovuto dividere il loro tempo tra le organizzazioni fasciste e le associazioni cattoliche. Le giovani donne in Italia avrebbero dovuto impegnarsi nel loro ruolo di madri e mogli»⁵¹.

All'inizio del film, Sandra Serra compare nella sua casa con suo marito, ma successivamente appare a casa di suo padre. Il personaggio vive di fatto all'ombra della figura protettiva di un uomo. Alla luce di tale sottomissione, non vi è traccia di lei nella sequenza finale, perché solo

⁴⁹ Il riferimento è a: MUSSOLINI, Vittorio, *Voli sulle ambe*, Firenze, Sansoni, 1937 [NdT].

⁵⁰ *Cinearte*, 15 maggio 1940, p. 38.

⁵¹ QUÉTEL, Claude, *As mulheres na Guerra, 1939-1945*, São Paulo, Larrousse do Brasil, 2009, p. 22 [ed. or.: *Les femmes dans la guerre: 1939-1945*, Paris, Larousse, 2006].

Luciano e Aldo combattono in Etiopia. L'idea che solo gli uomini potessero fare la guerra non era del resto una peculiarità italiana.

In Brasile le donne erano incoraggiate a dedicarsi alla cura della casa e della famiglia. Secondo la storica Margareth Rago⁵², si seguiva lo stesso principio di consacrazione della figura della madre-moglie-casalinga. Questo aspetto sociale e culturale ha ostacolato la formazione di un gruppo di infermiere negli anni Quaranta. La ricercatrice Ana Claudia Rezende Costa Dutra e Melo⁵³ sottolinea che questo era il tipo di partecipazione richiesto alle donne durante la Seconda guerra mondiale; un elemento che si rileva, a suo giudizio, nell'organizzazione della Força Expedicionária Brasileira (FEB) nel 1943, che poteva contare su un battaglione medico, che comprendeva medici e 73 infermiere volontarie. Tuttavia, molte famiglie si opposero alla decisione di queste donne, poiché non approvavano la scelta delle ragazze di far parte di un ambiente eminentemente maschile.

La società brasiliana tollerava e addirittura incoraggiava la partecipazione delle donne nel corpo sanitario, ma questo era ben lontano da quello che le ragazze dovevano prendere come modello. La soddisfazione nella vita domestica, la cura della famiglia e la dedizione nei confronti di un uomo avrebbero dovuto essere sufficienti alla felicità della donna. Questo ideale femminile non era lontano da quello presentato in *Luciano Serra, pilota*.

Dopo un lungo periodo in cartellone a San Paolo e Rio de Janeiro, il film giunse in altre regioni e città del Brasile. Passando nel Sud, il lungometraggio fu proiettato al Cine Palácio, a Curitiba (Paraná), il 23 luglio 1940⁵⁴; venne proiettato anche al Cine Luz, al Palácio e al Broadway. Il «Diário de Notícias» riporta che l'ultima proiezione a Porto Alegre (Rio Grande do Sul) ebbe luogo il 18 agosto 1940, al cinema Capitólio. Il film fu proiettato anche nella regione nordestina.

Il 20 settembre 1940, il film faceva parte del *matinée* e *soirée* del cinema São Francisco, uno dei quattro attivi ad Aracaju (Sergipe). Il giornale «A Cruzada», un periodico sostenuto dalla Chiesa cattolica e di orientamento conservatore, evidenziava come questa pellicola fosse un

Film italiano supervisionato da Mussolini che ci mostra – incorniciato dai resoconti sulla conquista dell'Absinia [sic!] e sull'aviazione italiana – la storia di un eroe dell'aria che, dopo aver disertato, diventa autore di un altro atto di eroismo, salvando il proprio figlio e i suoi compagni legionari sino a perire in conseguenza di ciò⁵⁵.

⁵² RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*, São Paulo, Paz e Terra, 2014.

⁵³ DUTRA E MELO, Ana Claudia Rezende Costa, *As mulheres e as relações de gênero na Segunda Guerra Mundial*, in SILVA, Francisco Carlos Teixeira da, SCHURSTER, Karl, LAPSKY, Igor, CABRAL, Ricardo, FERRER, Jorge (Orgs.), *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, Multifoco, 2010, pp. 855-881.

⁵⁴ Cfr. *O Dia*, 23 luglio 1940, p. 6.

⁵⁵ *A Cruzada*, 20 settembre 1940.

A differenza della pubblicazione del 15 settembre 1940, che specificava la partecipazione del figlio il giorno della prima, il 20 settembre 1940, la pubblicità di «A Cruzada» riportava l'informazione che "Mussolini" avesse supervisionato la produzione, sottintendendo che si trattasse di Benito Mussolini. Si può inoltre prendere atto dell'apologia dell'imperialismo europeo, qualcosa che compariva anche nei giornali di San Paolo e Rio de Janeiro.

4. Conclusioni

Negli anni successivi i film italiani nei cinema brasiliani si sarebbero diradati. Nel 1942 il Brasile ruppe le relazioni diplomatiche con l'Italia, nello stesso momento in cui cominciò a ricevere i film di Hollywood classificati come antinazisti. Le pubblicità sui giornali incoraggiavano il pubblico a guardare film che mostravano i nemici del Brasile nella guerra, cioè i tedeschi. Uno dei pochi riferimenti cinematografici all'Italia e a Mussolini apparve in *The Great Dictator* (1941)⁵⁶, che debuttò nei cinema brasiliani nel 1942, e che derideva i regimi di estrema destra in Europa.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, il Brasile e il mondo erano cambiati. Gli Alleati avevano vinto il conflitto, Getúlio Vargas era stato vittima di un colpo di Stato politico e aveva lasciato la Presidenza della Repubblica nel 1945. Con il ritorno alla democrazia i film italiani furono nuovamente ammessi alla proiezione, ma i commenti sulla produzione cinematografica dell'epoca fascista non furono più lusinghieri e i riferimenti a Mussolini guadagnarono ben altri aggettivi. L'articolo pubblicato dalla rivista «A Cena Muda» nel 1946, sul tema della rinascita del cinema italiano, affermava

La perfezione tecnica dei film americani e, allo stesso tempo, le differenze marcate nella recitazione, il reclutamento delle celebrità da parte dei produttori hollywoodiani e, soprattutto, la loro migliore organizzazione, hanno finito per estromettere dagli schermi il cinema italiano, decadente e antiquato. Quando Mussolini prese il potere, decise di preparare la rinascita del cinema italiano, mentre faceva discorsi demagogici e bellicosi. Fondò una grande arena per sviluppare il cinema italiano, "Cinecittà" [sic!], orgogliosamente mostrata ai turisti, ma impedì ai produttori di incamminarsi sulla vera strada dell'arte cinematografica, cioè di fare film di intenso significato sociale e umano. Quel che usciva da "Cinecittà" erano o pellicole musicali che esibivano il ventre di Benjamino [sic!] Gigli o epopee dal sapore fascista, come i film di Luis Trenker, fatti per celebrare il "regime forte".

Nel frattempo, Mussolini passò [sic!] e il cinema italiano continua [sic!]. Tanto che uno dei maggiori successi del momento a New York è il film italiano *Città Aperta* [sic!]. "Città aperta",

⁵⁶ CHAPLIN, Charles, *The Great Dictator*, Charles Chaplin Film Corporation, Stati Uniti, 1940, 124'. Il film venne prodotto nel 1940, ma fu presentato il 7 marzo 1941, secondo quanto riporta l'American Film Institute, URL: < <https://aficatalog.afi.com/> > [consultato l'8 febbraio 2021].

proiettato al World con il titolo tradotto letteralmente in inglese “Open City”, si è guadagnato i più entusiastici commenti di tutta la stampa newyorkese [...]»⁵⁷.

Il testo è immerso nel contesto dei cambiamenti avvenuti nel dopoguerra, ma sottolinea anche alcune persistenze, come il fatto che Hollywood continuasse ad essere un riferimento in termini di qualità tecnica e di organizzazione degli studi cinematografici su scala industriale. Il Brasile continuava a ricevere un gran numero di film americani, che continuavano a predominare nella programmazione delle sale cinematografiche di tutto il paese.

Mussolini, precedentemente esaltato dai periodici brasiliani, veniva descritto come qualcuno che, sebbene avesse contribuito alla rinascita del cinema italiano, faceva «discorsi demagogici e bellicosi». E anche Cinecittà venne svilita e fu definita come un complesso cinematografico che produceva buone «pellicole musicali» o «epoee dal sapore fascista». Il cinema italiano si stava trasformando, risorgendo ancora una volta, prova ne era la proiezione di *Roma città aperta*⁵⁸ a New York. Il film sarebbe giunto in Brasile solo nel 1948. «A Cena Muda» lo avrebbe valutato ottimo⁵⁹.

Prendendo in considerazione gli aspetti presentati, si può affermare che l'analisi storica della proiezione di *Luciano Serra, pilota* permette di individuare interessi che andavano al di là degli aspetti materiali: non si trattava solo di pubblicizzare un film e vendere più biglietti. Anche se gli annunci rappresentano il punto di vista di un gruppo specifico che aveva precisi interessi commerciali, offrono indizi circa l'esistenza di discorsi apologetici del fascismo italiano in Brasile.

I periodici facevano appello ad aspetti comuni con la società brasiliana. E anche se non impiegavano la parola “fascismo” negli annunci, gli articoli del 1940 evidenziavano tutte le caratteristiche proprie dell'opera che permettevano di identificarla come una pellicola fascista. Tutto questo era in linea con gli interessi del DIP, che censurava film e giornali. Solo dopo l'abbandono della presidenza da parte di Getúlio Vargas la pellicola venne definita fascista dalla stampa brasiliana.

Dobbiamo ricordare che nel 1940 il paese viveva sotto il regime dell'Estado Novo, la cui dottrina era ispirata al fascismo. L'idea di concentrare il potere in uno Stato forte, la fede nell'uomo eccezionale e virtuoso, permeavano vari settori della società brasiliana dell'epoca. Non vi è dunque da meravigliarsi se i giornali insistessero su questi aspetti nel promuovere *Luciano Serra, pilota*. Tuttavia, il mutare dei venti in Europa ebbe ripercussioni nel continente americano. Dopo il 1945 si trovano pochi riferimenti al film italiano incensato nel 1940 e non riscontriamo nessuna lode a Mussolini o al suo governo.

⁵⁷ «A Cena Muda», 16, 16 aprile 1946, p. 3.

⁵⁸ ROSSELLINI, Roberto, *Roma città aperta*, Excelsa film, Italia, 1945, 100'.

⁵⁹ «A Cena Muda», 27 gennaio 1948.

Vale la pena di ricordare che la fine del secondo conflitto mondiale rappresentò un punto di svolta nella politica estera e interna del Brasile, ma che i cambiamenti toccarono anche altri ambiti. Il contesto in cui *Luciano Serra, pilota* aveva ricevuto una pioggia di elogi per essere stato prodotto a Cinecittà, sotto la tutela dello stato fascista, venne meno. Infine, vale la pena di sottolineare che le pubblicità comparse sui periodici nel 1940 mettevano in luce le peculiarità tanto dell'Italia quanto del Brasile; nel descrivere il film italiano e nell'evidenziarne le qualità, tuttavia i giornali lasciavano trasparire i valori presenti nella società brasiliana.

L'AUTRICE

Andreza SANTOS CRUZ MAYNARD nel 2013 ha completato il suo dottorato di ricerca in Storia e Società presso l'Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (San Paolo) e nel 2015 ha svolto uno stage post-dottorato in Storia presso l'Universidade Federal Rural de Pernambuco. Le sue principali ricerche e pubblicazioni riguardano temi legati alla Storia, al Cinema e alla Seconda Guerra Mondiale. Partecipa al gruppo di studio del tempo presente (GET / UFS / CNPq). È redattore capo della rivista «Boletim Historiar» ed è membro del comitato editoriale di «Cadernos do Tempo Presente». È professoressa di ruolo di Storia presso il Colégio de Aplicação dell'Università Federale di Sergipe e professoressa titolare all'interno del Master professionale in Insegnamento della presso Universidade Federal de Sergipe. È autrice del libro: *De Hollywood a Aracaju: Antinazismo e Cinemas Durante a Segunda Guerra Mundial*, Recife, EDUPE, 2021.

URL: < <http://www.studistorici.com/progett/autori/#SantosCruzMaynard> >

IL TRADUTTORE

Jacopo BASSI ha conseguito la Laurea Triennale in «Storia del mondo contemporaneo» presso l'Università di Bologna sostenendo una tesi in Storia e istituzioni della Chiesa ortodossa dal titolo *Tra Costantinopoli e Atene: Il passaggio delle diocesi dell'Epiro all'amministrazione della Chiesa di Grecia e la 'Praxis' del 1928*; presso lo stesso ateneo, nel 2008, ha discusso la tesi specialistica in Storia della Chiesa dal titolo *Epiro crocifisso o liberato? La Chiesa ortodossa in Epiro e in Albania meridionale nel XX secolo (1912-1967)*.

URL: < <http://www.studistorici.com/progett/autori/#Bassi> >