

**29TFF**  
TORINO FILM FESTIVAL

CINECITTÀ LUCE e KARTA FILM

presentano

# IL SORRISO DEL CAPO

UN FILM DI MARCO BECHIS

Distribuito da

CINECITTÀ  
LUCE

Prossimamente su

cubovision®

TELECOM  
ITALIA

## SCHEDA TECNICA

Regia	Marco Bechis
Soggetto	Marco Bechis
Sceneggiatura	Marco Bechis e Gigi Riva
montaggio	Iacopo Patierno, Marco Bechis
Assistenti alla regia	Giovanella Rendi, Filippo Ceredi
Ricerche archivio storico Cinecittà Luce	Giovanella Rendi
Organizzazione per Cinecittà Luce	Maura Cosenza
Coordinamento ricerche d'archivio	Nathalie Giacobino
Sound design	Iacopo Patierno
Musica	Musiche originali tratte dall'Archivio Storico Cinecittà Luce
Collaborazione alla colonna musicale	Pericle Odierna
Produzione musicale	Pietro Paluello per Herystal Entertainment Edizioni Musicali
Mixage	Roberto Cappannelli
Supervisione tecnica e colorist	Angelo Musciagna
Immagine e suono per intervista R. Bechis	Alvise Tedesco
Preparazione, restauro e tele cinema	Davide Maggi, Mario Damico
Grafica titoli	Serena Nardin
Produzione esecutiva	Marco Bechis per Karta Film
Prodotto da	Cinecittà Luce
In collaborazione con	Karta Film

IL FILM E' STATO REALIZZATO INTERAMENTE CON MATERIALI DELL'ARCHIVIO STORICO LUCE

Distribuito da	Cinecittà Luce
Direttore comunicazione	Maria Carolina Terzi <a href="mailto:mc.terzi@cinecittaluce.it">mc.terzi@cinecittaluce.it</a>
Ufficio stampa	<b>Maria Antonietta Curione</b> tel. +39 06 72286408 cell. + 39 348 5811510 <a href="mailto:m.curione@cinecittaluce.it">m.curione@cinecittaluce.it</a>  <b>Marlon Pellegrini</b> Tel. + 39 06 72286407 <a href="mailto:m.pellegrini@cinecittaluce.it">m.pellegrini@cinecittaluce.it</a>

durata 75'  
formato 16/9 SD  
b/n e colore

crediti non contrattuali

## **IL SORRISO DEL CAPO**

### **Un film di Marco Bechis**

Ogni leader carismatico, in qualsiasi epoca, ha pensato di costruire la popolarità attraverso una maniacale cura della propria immagine. Sfruttando i mezzi e le tecnologie che aveva a disposizione.

Il duce italiano Benito Mussolini ha avuto la ventura di essere pressoché contemporaneo alla nascita di quello che, all'inizio del Ventesimo secolo, era il media più potente, amato e diffuso: il cinema. Intuendone le straordinarie potenzialità ha creato l'Istituto Luce per diffondere il culto della sua personalità e per formare l' "uomo nuovo" a sua immagine e somiglianza, altro sogno di ogni dittatura. In questo senso l' "esperimento" di Mussolini è paradigmatico.

Il documentario "Il sorriso del capo", un film di montaggio che si avvale solo dello straordinario archivio dell'Istituto Luce, si propone di raccontare i meccanismi di questa vera fabbrica del consenso, strumento fondamentale del populismo. Si sono accuratamente evitati gli spezzoni che riguardano la guerra (peraltro già molto visti) e ci si è concentrati su altre pellicole meno note e addirittura più persuasive. Come il regime preparava ragazze e ragazzi ad essere, in futuro, buoni cittadini fascisti, come convinceva una nazione povera di essere cruciale e decisiva per i destini del pianeta, come glorificava il capo e il suo pensiero. Sembra oggi. Era quasi un secolo fa.

Il regista, Marco Bechis, si è confrontato con l'archivio dell'Istituto Luce in un modo inedito. Ha rinunciato all'artificio della voice-over, espediente a cui spesso si ricorre con il materiale d'epoca, per privilegiare suoni, linguaggio e atmosfere originali. Il risultato è una resa più precisa, spesso spassosa ed esilarante, di che cosa era la propaganda e a quali fini mirasse. Il montaggio ha seguito rigorosamente un percorso a parabola dall'ascesa alla caduta e il filo conduttore è la tecnologia dell'epoca: come è stata usata ai fini della glorificazione del Capo. Ogni evento è scandito da un frammento di un discorso del duce a Torino del 1932 non perché fosse epocale ma perché si vede un Mussolini poco rappresentato, in maniche di camicia e colto anche nelle debolezze del rapporto col suo popolo. Ad accompagnare il tutto, la voce di un uomo nato nello stesso anno del fascismo e "italiano esemplare" per come ha dapprima subito la fascinazione del regime per poi vederlo sprofondare nel ridicolo.

Il tutto è stato assemblato con cinegiornali, documentari, repertori non montati tra cui anche molti filmati inediti come gli sketch di propaganda politica dal titolo "Fesso di guerra", vere mini fiction ante litteram, interpretate tra gli altri anche dalla storica voce dei cinegiornali Guido Notari.

Il risultato è un film che si riferisce a un'epoca ma la travalica. E diventa un simbolo di cosa sia la manipolazione della realtà ad ogni latitudine e in ogni epoca.

## **CONVERSAZIONE CON MARCO BECHIS A CURA DI GIOVANNELLA RENDI**

### **A quando risale il tuo primo contatto con l'Archivio Storico dell'Istituto Luce?**

Al 1984, se non sbaglio.

Lavoravo per la "Pontaccio" di Achille Mauri, oggi presidente delle Messaggerie Italiane. L'Istituto Luce ci aveva commissionato uno studio sulla digitalizzazione e catalogazione delle immagini. Era un periodo in cui la tecnologia di immagazzinamento delle immagini era ancora estremamente primitiva, e noi ci siamo posti dei problemi cruciali sulla schedatura del materiale, sia dal punto di vista della descrizione degli avvenimenti storici contenuti in un filmato, sia rispetto al linguaggio cinematografico con cui l'evento veniva raccontato. Poi di questo nostro studio non si è fatto niente, ma l'esperienza con l'Istituto Luce mi è stata comunque utile perché mi ha permesso di intrufolarmi nel film di Fellini "Ginger e Fred" come consulente video per le immagini che dovevano apparire nei monitor del film.

### **E come è cambiato il rapporto con l'Archivio da allora?**

Malgrado non ci fosse ancora internet, avevamo già capito che andava digitalizzato tutto, che serviva una rete per accedere al materiale anche da lontano, che c'era un problema di soggettività nella catalogazione delle immagini e che mancava una catalogazione dal punto di vista dell'audio. All'epoca si aveva accesso al materiale solo alla moviola ed esclusivamente attraverso l'allora direttore dell'Archivio Storico Emanuele Valerio Marino, un personaggio che io, nel mio entusiasmo giovanile per le nuove tecnologie, pensavo fosse sostituibile. Oggi, invece, mi rendo conto che l'archivista del Luce ha una responsabilità non solo tecnica ma anche filosofica nell'affrontare l'immagine anche come intuizione. Assomiglia al bibliotecario del racconto di Borges "La biblioteca di Babele" ed è necessario, fondamentale per attraversare il materiale dell'Archivio.

### **Cosa hai scoperto, tornando ad interagire con l'Archivio dopo 25 anni?**

Questo lavoro mi ha dato per la prima volta la possibilità di conoscere in maniera approfondita la logica della comunicazione dell'Istituto Luce sin dagli esordi, la competenza dei suoi tecnici, i loro sistemi narrativi, i codici e le intenzioni della propaganda. È evidente in molti casi l'influenza delle avanguardie russe da Dziga Vertov in poi ma con un'idea tutta italiana, che precorre di dieci anni quella dell'estetica nazista di Hitler e della Riefenstahl. Mi hanno sorpreso molto la capacità tecnica e quella narrativa ... Mi aspettavo qualcosa di molto più grigio, di burocratico, col quale io avrei dovuto fare qualcosa di più brillante e invece di fatto mi sono dovuto mettere al loro livello ed è stato ancora più faticoso perché dovevamo arrivare come minimo a soddisfare le stesse aspettative che loro avevano già soddisfatto.

### **E questo ha influito nel tuo approccio nei confronti del materiale?**

C'è stata una grande resistenza da parte mia a smembrare completamente questi filmati, tant'è che alcuni li abbiamo usati interi, altri li abbiamo manipolati in modo tale da non lasciar capire cosa è vero e cosa è finto. Questa resistenza alla decostruzione era dovuta al fatto che il materiale era talmente perfetto e funzionante così com'era che mi è sembrato

più interessante prendere un corpo omogeneo di film Luce e destrutturare il suo senso o metterlo in crisi semplicemente con la giustapposizione di un altro corpo ugualmente integro, ma che in questo contatto produce un altro senso. Piuttosto che usare le immagini indipendentemente dai suoni in una associazione rigida di conduzione di un discorso fatto con un testo scritto prima da uno storico, un giornalista, un intellettuale, mi è sembrato più interessante creare un equilibrio tra pezzi del Luce composti in un puzzle in un modo tale che creino un altro senso, spero , o un senso nuovo e autonomo. Mi sembrava una sfida importante perché non è un percorso che vedo nei prodotti abituali.

### **Come definiresti il tuo intervento sul materiale Luce?**

La mia idea era non tanto cercare immagini che raccontassero gli eventi, quanto trovare gli eventi dentro delle meravigliose immagini. Nel film, comunque, abbiamo sperimentato diverse fasi. Ci sono parti in cui l'intervento è molto visibile e consiste nell'accostamento di filmati anche molto diversi tra loro, mentre poi ci sono intere parti ironicamente destrutturate e altre mantenute del tutto integre e originali. Non abbiamo usato un unico metodo, un unico rigore, ma abbiamo fatto un lavoro che fosse un po' un catalogo delle possibilità di quello che si potrebbe fare con il materiale Luce. Mi sono posto il compito di analizzare le potenzialità dell'Archivio e quindi il risultato contiene molte possibilità di affrontarlo. Non ho voluto però realizzare un lavoro freddo, formale, concettuale, c'è anche la ricerca di un rapporto personale e affettivo con il materiale attraverso la voce off.

### **È stato più facile o più difficile lavorare con del materiale d'archivio?**

È molto più difficile fare qualcosa di interessante su materiale già girato, ma se si hanno le idee chiare si riesce a far bene. Un aspetto su cui abbiamo lavorato molto e che distingue questo prodotto dai precedenti nel rapporto con il materiale d'archivio è il rapporto con il suono. Visionando il materiale abbiamo sempre fatto un lavoro di destrutturazione tra audio e video e li abbiamo valutati separatamente. Sapevo già che l'audio sarebbe stato utilissimo, cosa che poi infatti è stato, e che il montaggio doveva avere una colonna sonora unica e originale, costituita da un parlato d'epoca o dalle musiche composte dalle orchestre del Luce, perché quasi subito mi sono reso conto che una voce off classica non poteva competere con tutto quello che avevamo messo in gioco. Il risultato è stato una voce off apparentemente tradizionale ma in realtà del tutto nuova, perché non è quella di uno storico di oggi, ma è la voce dell'Archivio. Quindi si crea di nuovo un contatto tra quel materiale visivo e quel materiale sonoro che è tutto originale e crea un senso diverso.

### **Secondo te si può considerare l'Archivio Storico del Luce come qualcosa di ancora "moderno"?**

Direi proprio di sì. La sua modernità consiste nel suo ritmo futurista: è veloce nel montaggio, scattante nell'immagine, musicalmente sempre sorprendente. In particolare, il rapporto tra immagine e suono è spesso di contrappunto. Evidentemente c'era una grande creatività e anche redattori, sceneggiatori, scrittori che tutti insieme partecipavano a questa grande kermesse.

## **Questa modernità si può rintracciare anche a livello di contenuto nel rapporto tra media e potere?**

Nel ragionare sui materiali da usare, con Gigi Riva abbiamo subito deciso di eliminare le immagini della guerra e dell'esaltazione del soldato. Ci è sembrata molto più moderna e interessante la produzione dei primi anni del Luce, quella che mostra il rapporto fideistico del capo con il popolo, quindi il tema del consenso. E ovviamente uno degli obiettivi di questo lavoro era creare un'assonanza fortissima con l'oggi, con il nostro presidente del consiglio. Rispetto ad allora, circa il rapporto tra media e potere, mi sembra che non sia cambiato molto, ovvero che il meccanismo della retorica del capo che si esalta nella comunicazione con il popolo sia rimasto lo stesso, attraverso media diversi ma di base con la stessa struttura linguistica. Oggi come allora, tutto questo porta ad un meccanismo di saturazione, proprio perché c'è un eccesso di mediatizzazione. Senza fare paragoni, ma se focalizziamo il discorso soltanto sul rapporto mediatico tra il capo e la folla, e se consideriamo il fascismo solo da questo punto di vista, possiamo dire che noi abbiamo vissuto questi diciassette anni di berlusconismo con un tasso maggiore di fascismo rispetto al ventennio.

## **E in questo senso come si colloca il titolo che hai scelto, "Il Sorriso del Capo"?**

Il titolo "Il Sorriso del Capo" mi piaceva innanzitutto perché è una contraddizione: i capi sorridono raramente e se sorridono sono molto interessati, non sorridono mai spontaneamente. In questo caso il sorriso del capo è anche e soprattutto il sorriso della folla verso il capo, che è il consenso. È divertente il fatto che ogni volta che ho nominato il titolo, tutti mi hanno chiesto: "chi, Berlusconi?". Tutti così, quindi vuol dire che evoca rapidamente.

## **Malgrado il processo di storicizzazione ormai compiuto nei confronti della sua persona, non hai paura che si possa fraintendere quando nel tuo film si vede Mussolini come una persona simpatica, sorridente?**

L'Istituto Luce, come qualunque altra cinematografia di regime, ha filmato quello che ha voluto e ha escluso quello che non lo interessava. Nessun ha filmato le migliaia di immigrati con le valige che partivano per l'estero o i bambini che finivano in riformatorio, nessuno ha mostrato la povertà e la miseria. No ho mai pensato che l'Archivio Luce fosse la ricostruzione del reale attraverso le immagini. È la sofisticatissima manipolazione del reale fatta dal regime, ed è questo che la rende interessante. Qualsiasi immagine è una personale visione del mondo perché comunque è frutto di una scelta, a maggior ragione se è stata manipolata con suoni, montaggi, immagini, visioni diverse da tecnici di ogni tipo. Quindi che sia la ricostruzione del reale, è la cosa più falsa del mondo. L'Istituto Luce è un archivio di fiction, la più alta fiction che abbiamo avuto in quegli anni, non di reale, di reale non c'è niente. E chi si ostina a usare quello come materiale d'archivio per spiegare il reale dell'epoca sbaglia, perché l'uso che si fa delle immagini è sempre come testimonianza di quel reale lì. Anche i personaggi, per quanto reali, sono messi in scena, sia da se stessi che dagli operatori e i tecnici che hanno fatto le riprese. Sono stati montati, quindi escludendo tutte le immagini che non andavano bene, poi musicati e poi presentati al pubblico. Se non è fiction quella!

## MARCO BECHIS

È nato a Santiago del Cile da madre cilena di origine svizzero-francese e da padre italiano. Cresciuto a Buenos Aires, il 19 aprile 1977, a vent'anni, viene sequestrato e detenuto per quattro mesi in un carcere clandestino chiamato Club Atletico. Espulso dall'Argentina per motivi politici approda a Milano quello stesso anno.

Ha poi trascorso lunghi periodi a New York, Los Angeles e Parigi. Diversi i suoi interessi prima del cinema: maestro elementare a Buenos Aires durante la dittatura, ha poi studiato economia politica a Milano, ed ha realizzato nel 1979 una ricerca sull'economia Argentina sotto la dittatura, avvalendosi di una borsa di Studio della Regione Lombardia. Fotografo Polaroid e video-artista a New York negli anni seguenti, finché arriva il cinema: nel 1981-82 frequenta la scuola di cinema Albedo a Milano.

Nel 1982, realizza a Milano "Desaparecidos, dove sono?", video-installazione su un campo di concentramento argentino, il Club Atletico, con il patrocinio di Amnesty International ed il Comune di Milano. Questa opera è il fondamento del successivo film "Garage Olimpo".

Nel 1985 scrive "Chip", da racconti di Jorge Luis Borges (1899-1986). Discute con l'autore la sceneggiatura ed inizia a lavorare alla preparazione del film, ma l'autore muore l'anno dopo ed il progetto si interrompe.

Dal 1983 al 1988 collabora con lo Studio Pontaccio di Milano dirigendo e producendo film brevi per la RAI, tra cui "Absent", video sperimentale che vince il Festival di Salsomaggiore 1984.

Nel 1985 segue la lavorazione del film "Ginger e Fred" di Federico Fellini come consulente per la realizzazione dei video di scena.

Nel 1987 prepara per RAI un programma televisivo quotidiano di una ventina di minuti dal titolo "Fine secolo", incentrato sui problemi dell'ambiente. Lavora con Enrico Deaglio, Daniel Cohn-Bendit, Adriano Sofri e Achille Mauri della Pontaccio alla progettazione del programma che non andrà mai in onda.

Nel 1988 gira per la RAI "Storie Metropolitane", film brevi in sette città del mondo.

Nel 1991 esordisce nel lungometraggio con "**Alambrado**", in concorso lo stesso anno al Festival di Locarno. Il film ottiene numerosi premi, tra cui quello di miglior film all'IMAGI Madrid film festival del 1992, con presidente della giuria Pedro Almodovar. Vince il Coral al Festival del Nuevo Cine Latinoamericano di La Habana nel 1993.

Dal 1994 al 1996 gira in India il documentario "Luca's film", dedicato al suo amico Luca Pizzorno, scultore, artista e fotografo, morto lo stesso anno. Il film, realizzato insieme a Caterina Giargia, sua compagna di vita e di lavoro, viene presentato al Festival di Locarno del 1996.

Nel 1995 scrive con Gigi Riva soggetto e sceneggiatura di "Il Carniere", film sull'assedio in Bosnia. La sceneggiatura ottiene la nomination al David di Donatello 1996 e il Premio Amidei per la migliore sceneggiatura italiana dell'anno. Durante l'esperienza in Bosnia, trova la chiave formale con cui rappresentare la violenza nel suo nuovo film: "**Garage Olimpo**" (1999), suo secondo lungometraggio, è il progetto che lo ha spinto a fare cinema. Il film, presentato nella sezione ufficiale "Un certain regard" del 52° Festival di Cannes, ottiene una lunga serie di riconoscimenti internazionali. E' stato distribuito in tutto il mondo, ed è ormai un punto di riferimento fondamentale sulla violenza contemporanea.

In "**Figli/Hijos**" (2001), il suo terzo film, in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia del 2001, racconta il dramma dei figli di scomparsi argentini, illegalmente adottati da famiglie di ex-militari. Il film, ambientato in Lombardia sul lago di Lecco, è l'altra faccia della violenza generata dalla dittatura.

Nel 2004 fonda la casa di produzione KARTA FILM e si costituisce formalmente anche come produttore, un'attività che risale ai tempi della collaborazione con Studio Pontaccio, che è poi continuata nella sua società Argentina Nisarga srl che ha coprodotto con Classic di Amedeo Pagani il film *Garage Olimpo*.

Nel 2008 scrive, dirige e produce insieme a Rai Cinema e Classic, "**La Terra degli Uomini Rossi – Birdwatchers**", in concorso alla 65° Mostra del Cinema di Venezia. Il film ha ricevuto numerosi premi internazionali ed è stato distribuito, ad oggi, in 18 paesi del mondo.