



Federico Longari Solazzi

Il cinegiornale come mezzo di propaganda: *Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia della compagnia Italia di Navigazione (1930)*



Abstract

Tra i documentari d'arte, una nicchia degna di approfondimento è quella del film industriale. Fonte storica versatile, attraverso la quale gli studiosi di vari settori scientifici possono ricostruire la storia sociale, economica e anche culturale di una determinata realtà produttiva.

L'articolo vuole proporre lo studio di questa tipologia di fonte attraverso un caso studio ben definito: come si costruisce l'immagine dell'industria con l'uso del prodotto emblema dell'industria, la cinepresa. La ricerca verte sul confronto tra un film sulla nave *Conte di Savoia (Napoli-Gibilterra)* del 1930 e un cinegiornale dedicato al transatlantico *Rex* del 1932; cartina di tornasole per i legami tra industria, arte, politica e società nei primi anni Trenta italiani.

Talking about art documentaries, the industrial film needs detailed studies. It is an source, through which you can rebuild social, economic and cultural history.

The research is done an the comparison of the film about the navy *Conte di Savoia* (1930) and a newsreel about the navy *Rex* (1932). The target would study the ties among the industry, the art, the politics and the society in the early italian Thirties.



Il documentario, genere cinematografico lontano dai modelli divistico-autoriali a noi più noti (Bertozzi 2008), può essere studiato come fonte storica per l'arte contemporanea. Come materiale d'archivio, permette di indagare la formazione e lo sviluppo di un gusto estetico che, per ragioni storiche, si imbatte nell'industria.

L'incontro tra due "figlie" della Rivoluzione Industriale, la cinepresa e la fabbrica, consente di ricostruire con precisione il gusto e la comunicazione che un determinato ceto o una specifica ideologia vogliono veicolare e sostenere (Black 1988; Doerthy 1993; Isenberg 1981; Kane 1982; Kenez 1985; Shindler 1979; Taylor 1979; Welch 1983). Taviani così scrive a proposito del cinema di propaganda «l'attenzione era verso la realtà» (Taviani 2008), ma nulla è più reale, per le società industrializzate, dell'esaltazione del processo produttivo e della funzionalità estetica.

Questo genere è per definizione un panottico che propone e mostra la verità,

facendo proprio la volontà di catturare il reale. Come si può intuire, questa sua ontologia è sfruttabile, come è infatti avvenuto, con una ricaduta ben più deflagrante rispetto ad altre arti, per instaurare un legame con le masse.

Ciò comporta che, nell'evoluzione del documentario, a partire dagli anni Venti come ravvisa Bertozzi, ci sia una propensione alla fase educativa. Sempre Bertozzi ricorda che l'«idea vedutista» (Bertozzi 2008, p. 12) cara ai pionieri, presto si ricostruisce e si ripensa in un orizzonte diverso in cui «il reale è unico, come la verità, e l'ideologia di regime investe questo cinema di missioni propagandistiche» (Bertozzi 2008, p. 12).

Il caso di studio qui proposto analizza un filmato recuperato presso la Fototeca della Fondazione Ansaldo di Genova dal titolo *Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia - Prima partenza del Rex da Genova*¹. Con questo esempio si cerca di fare un ragionamento sull'uso che il regime fascista ha fatto del documentario e dell'immagine sia testuale che visiva, con le sue ricadute politico-culturali sulla società e l'industria italiana.

Per delimitare il campo di studio da passare alla lente d'ingrandimento è stata scelta una forma specifica di documentario: il cinegiornale.

Che il regime «armi i cinegiornali per giustificare auspici di gloria e progetti di un radioso avvenire» (Bertozzi 2008, p. 67) è già di per sé illuminante per avviare un'indagine sul ruolo e l'uso del mezzo e la sua incidenza sulle politiche culturali e storiografiche del periodo. Risulta però ancora più emblematica se la accostiamo alla scelta iconografica di molti titoli Luce dello stesso periodo, in quanto essi definiscono un «ideale programma divulgativo di urbanistica» (Bertozzi 2008, p. 67), in cui Roma è il mito che guida la cinepresa. In questo studio viene coinvolto nel ragionamento anche questo particolare, al quale è riservato comunque l'ultimo paragrafo.

Il cinegiornale (*Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia – Prima partenza del Rex da Genova* 1932) di 6' 37" prodotto dalla società armatrice, inquadra, per i primi due minuti, lo scafo del Conte di Savoia e la sua imponente architettura esterna durante il varo. La scelta di iniziare il filmato ex abrupto va contestualizzata nell'uso di temi iconografici sfruttati dalla volontà totalizzante del regime mussoliniano: si prenda il motto "Ali nel cielo e prue nei mari". Frase semplice e diretta che denota come «industria e agricoltura sono le diverse facce di una politica economica integrale» (Giusti 2014, p. 9); Mussolini (1883-1945) si sdoppia, tra il recupero della tradizione, del passato e della terra contro la modernità e la città, segno di élite borghesi e capitaliste. Questo non deve ovviamente distogliere l'attenzione dalla complessa organizzazione che esprimono gli archetipi codificati dal sistema, nei quali troviamo tanto la mitologia del progresso quanto l'antimodernismo dell'ortodossia statalista

¹ Cfr. Fondazione Ansaldo, Fondo Italia di Navigazione (1920-1972), ITA 11, 1932.

(Giusti 2014). A sostegno di questa visione è utile citare una delle prime pubblicazioni sull'industria italiana apparsa sulla coeva stampa tedesca, molto affascinata dalla intraprendenza italiana. L'articolo in questione è *Das Neue Italien* apparso in *Moderne Bauformen* (Fochessati 2013), in cui si parla di una Italia dinamica e tecnologicamente all'avanguardia, soprattutto nell'industria pesante, con un costrutto, visto a posteriori, incardinato in un'ottica totalizzante, basato sulla propaganda e sull'assertività della popolazione piuttosto di un conquistato appoggio popolare (Taviani 2014). Anche l'«effetto cinema» (Sorlin 1979) ha una sua prerogativa nel convogliare le idee e la mentalità, in questo caso Taviani lo valuta all'interno della discussione tra il cinema «dei telefoni bianchi» e una forma precorritrice di un cinema documentaristico di stampo neorealista (Cannistraro 1974; Farassino 1982; Taviani 2014). L'«effetto» ricercato dal Fascismo è però limitato da un difficile equilibrismo, in quanto non si limita a «fascistizzare» il cinema. L'intento propagandistico delle immagini non riesce a sintetizzare né le «culture nazionali» (Bertozzi 2008) né tanto meno convogliare verso comportamenti univoci (Serri 2005) gli artefici di tali imprese cinematografiche. Si dovrebbe leggere, pertanto, solamente come un coinvolgimento delle masse in determinati modelli di consumo e specifici riferimenti culturali proposti dal regime (Cavallo 2009): tra questi la tradizione e la modernità. La ricercata modernità fascista attraverso la cinepresa, della quale Taviano ne ripercorre la storiografia in età repubblicana, così viene ricostruita:

se qualcosa di più sappiamo sulle tecniche della mise en scène mussoliniana, sui modi di organizzazione del consenso tramite i cinegiornali, questi ultimi sono stati ancora poco studiati come forme di sostegno del passaggio dell'Italia da un'economia agricola ad una industriale, come ingresso di un Paese povero e sottosviluppato in gran parte nella modernità (Taviani 2014 p. 254).

Il cinegiornale è uno dei materiali d'archivio che espone il passaggio sopra teorizzato, ma permette anche di realizzare un confronto e un ragionamento più ampio. La conversione economica del Paese va di pari passo con una trasformazione dei costumi e del gusto, seguendo, almeno teoricamente, una determinata *Gleichschaltung* italiana (la quale si rivela meno irreggimentata rispetto alla volontà iniziale).

Il palazzo navigante

Al 2' 6" la ripresa passa sul ponte del Conte di Savoia, ogni inquadratura (segnalo quelle tra il 12" e il 14" del 2') si focalizza sul particolare lineare delle ringhiere o la

maestosità funzionale della ciminiera, ripresa con un uomo che sale, a suggerire la soverchiante stazza dell'avanguardia della produzione industriale nazionale rispetto all'individuo. L'influenza esercitata dal regime nei confronti dell'industrializzazione della Nazione e, in questo caso di studio, l'importanza della propaganda politica e della compagnia di navigazione (la Lloyd Sabauda) si riscontra anche nella fotografia della ciminiera presente su Domus, *La ciminiera del "Conte di Savoia" vista dal basso* (Ponti 1933). L'articolo in questione esce con il titolo *Una Nave*, descrivendo gli interni, elogia «l'Italia vivente, [...] l'Italia d'oggi: ardita, ricca di energie» (Ponti 1933), ma anche l'Italia che non rinuncia all'arte di sedurre al viaggio. Una Nazione che fa della pubblicità e della propaganda l'obiettivo al quale ogni artista deve assecondare il proprio stile.

Il Conte di Savoia è tra le prime navi, preceduta dal transatlantico Victoria², a proporre il concetto di "arte integrata", grazie al connubio tra l'ingegnere navale Nicolò Costanzi (1893-1968) e l'architetto d'interni Gustavo Pulitzer Finali (1887-1967). Pulitzer, nell'occasione di assumere l'incarico, spiega la sua idea di lavoro dell'architetto con «non finti palazzi, l'architetto deve cercare armonia nella genialità del rivestimento» (Piccione 2013), perché uno stile sobrio, elegante e lineare sottolinea anche la funzione della nave. L'armonia tra interno ed esterno è accompagnata anche dall'immagine che viene data della nave, come testimoniano la commissione a Elena Fondra di pannelli decorativi per il Conte di Savoia raffiguranti città e località italiane. Una di queste è "Trieste", interessante per la prospettiva dal basso verso l'alto con il disegno di una pronunciata prua sostenuta da appositi scontri; la confrontiamo con il varo della Conte di Savoia ripreso nel cinegiornale. Tolti gli scontri in legno la nave scivola in mare da poppa e intorno al 1' e al 16" abbiamo l'inquadratura dal basso verso l'alto rivolta a prua. L'immagine filmica segue il motivo topico presente anche su brochure, manifesti e copertine di riviste facenti parte della promozione pubblicitaria utilizzata dalla Lloyd Sabauda, sia nel Vecchio che nel Nuovo Continente (Eliseo, Piccione 2001; *Conte di Savoia: the first class* 1935). Si segnalano la copertina di *Art Deco* in occasione del varo del transatlantico [fig. 1] e il poster per l'Italia di Giovanni Pastrone, replicato nella versione americana per mano di Carl Roters (1898-1989). Queste immagini richiamano il modello promozionale della serie dei Conti: le prore sporgenti di due navi, sormontate da due cavalli [fig. 2] bianchi rampanti, tenuti alle briglie con la mano sinistra da una figura femminile con una corona in capo e, con la mano destra presumibilmente tesa, un tridente (Eliseo, Piccione 2001).

Nella versione americana del poster si accenna già al confronto del Conte di Savoia e del Rex, che compiono il viaggio inaugurale nell'autunno del 1932. Attraverso un segno grafico stilizzato che, con spazi bianchi, richiama l'idea della classicità

² Costruita dal medesimo cantiere su disegno degli stessi progettisti (Eliseo, Piccione 2001).

romana, viene proposta Anfitrite, figura mitologica greco-romana e sposa di Poseidone, come allegoria dell'Italia che conduce la forza del progresso.

I nuovi «classici» dell'arredamento navale moderno

Al 2' 38" la cinepresa si sposta all'interno del Conte di Savoia, in questo momento, solamente nei quaranta secondi durante i quali il documentario viene girato in interno, compare una musica d'accompagnamento. In questo lasso di tempo si susseguono, come cartoline, una sequenza di sale in quest'ordine: al 2' 38" la sala da pranzo, al 2' 45" un appartamento di lusso, a 2' 49" il bar di prima classe e infine al 2' 53" la sala centrale di tutta la prima classe del Conte di Savoia, sala "La Colonna".

Per la descrizione dei singoli spazi, utile strumento è l'articolo di Domus, ricco di un apparato iconografico accompagnato da didascalie molto dettagliate; Giò Ponti giudica la collaborazione tra arredatori e artisti sul Conte di Savoia come «una misura, un'armonia, una bellezza alta, serena e severa [...], equilibrata e solida, sana e semplice, [...], espressione integra di uno spirito italiano» (Ponti 1933). Le sale hanno uno stile diverso, moderno se paragonate al Rex, transatlantico definito come l'ultimo *Palatial Ship*³, progettato dagli arredatori d'interni più in voga in quel periodo: i fratelli Coppodè⁴.

La Navigazione Generale Italiana, società rivale della compagnia proprietaria del Conte, opta per una scelta ancora conservatrice e classica. Gli interni di prima classe, come il salone da pranzo, sono caratterizzati da motivi stilistici Settecenteschi. Il Ponte dei Saloni (con il salone centrale e il salone delle feste) è rivestito da un apparato decorativo ispirato al Barocco italiano (pannelli di broccato rosso e mogano lucido, inquadrature in oro e arazzi del Settecento a tappezzare le pareti, nel mezzo grandi candelabri in bronzo).

Il concorso indetto dalla Lloyd Sabauda per il Conte di Savoia vuole invece proporre una revisione dello stile d'arredamento sulle navi per un nuovo tipo di clientela, soprattutto americana, stando al successo di critica e prenotazioni (Eliseo, Piccione 2001). L'obiettivo della compagnia viene centrato dallo stile Novecento di Gustavo Pulitzer Finali (Piccione 2013; Riccesi 1987), uno stile lineare, razionale e monumentale (Brunetta 1999; De Santi 1999; Parigi 1991-1992; Hay 1987)⁵.

Si prenda la sala da pranzo con colonne di cuoio argentato e nicchie con doppia apertura anch'esse argentate (Ponti 1933) oppure le forme semplici ed elementari del bar di prima classe con colonne circolari argentate sormontate da una cupola di bronzo lucido; ricordano le novità apparse alla IV mostra internazionale delle arti decorative di

³ Termine inglese usato per le navi passeggeri che prendono a modello i palazzi storici della terraferma.

⁴ Adolfo (1871-1951) e Gino (1866-1927).

⁵ Cfr. per il rapporto fra cinema italiano del fascismo, desideri popolari e architettura modernista (Bertozi 2008, p. 72)

Monza. Il catalogo della Triennale del 1930 propone, negli arredamenti, il superamento delle barriere tra neoclassici e razionalisti e il rifiuto dell'arte "paesana" e regionale (Reggiori 1930). Si ritrovano somiglianze, nella semplicità delle forme e nel bianco classicheggiante, con la *Galleria delle Arti Grafiche* progettata da Sironi (1885-1961) e Muzio (1893-1982). Anche la *Sartoria* del gruppo degli architetti comaschi, con le colonne, il podio, la statua e i tendaggi appare un tempio classico; aprendo la possibilità di un raffronto più iconologico che stilistico, con la statua di Diana (fig. 3), presente nella sala da pranzo del Conte di Savoia, opera di Antonio Maraini (1886-1963).

Il sottolineare, da parte della critica, il dualismo tra i due transatlantici Rex e Conte di Savoia, che al momento del loro viaggio inaugurale appartengono ad un'unica flotta: l'Italia Flotte Riunite (compagnia nata dalla fusione del Lloyd Sabauda, Navigazione Generale Italiana e Cosulich), è «il risultato finale ottenuto dalle scelte, sia tecniche sia estetiche, dettate dalla politica d'immagine delle due compagnie» (Piccione 2013, p. 181) e anche dello Stato fascista. Si consultino alcuni rotocalchi, come *L'Illustrazione Italiana*, che dedica un reportage al Rex sostenendone la scelta estetica come «recupero della decorazione Settecentesca senza strafare bilanciando lo storicismo con l'uso di illuminazione indiretta negli infissi e le pavimentazioni a disegni geometrici» (Piccione 2013, p. 192). Per contro, la cultura architettonica più avanzata, quella delle riviste di settore, ignora il passatismo del Rex. Nemmeno la piacentiniana *Architettura* contempla un articolo in merito, ma solo *Edilizia Moderna* gli dedica una citazione per esaltare la versatilità del *linoleum* come nuova pavimentazione per qualsiasi uso edilizio (Piccione 2013).

Nonostante le differenze emerse tra le due navi, è possibile rilevare un comune linguaggio, non stilistico ma ideologico, nella definizione della scelta estetica dell'allestimento degli arredi sulle due navi (sotto l'influenza del regime stesso), atto a spingere il pubblico verso un gusto del collezionismo della romanità e del primitivo.

L'idea sostenuta da Fochessati in una monografia sul transatlantico Rex apparso qualche anno fa (Fochessati 2013) si amplia se effettuiamo dei confronti tra gli allestimenti presenti su entrambe le navi. La statua di Diana precedentemente citata, opera dello scultore Antonio Maraini ed importante critico d'arte oltreché influente collaboratore di Starace (1889-1945) per la politica culturale del regime, ha il medesimo obiettivo della sala "La Colonna" [fig. 4] ripresa tra il 2' 52" ed il 3' 18". Quest'ultima sala è una riproduzione del barocco salone delle feste dell'omonimo palazzo romano, con l'aggiunta dello stemma sabauda nel tappeto, ai lati, lungo le pareti, sono riprodotte delle fedeli copie di statue romane. Sala affidata a Coppodè per timore di urtare la clientela italiana con troppa libertà e novità estetica (Eliseo, Piccione 2001), ma soprattutto per seguire uno stile di vita che superi l'uniformità stilistica, per

concentrarsi su contenuti creativi e consapevoli rivolti alla costruzione di una società nuova, che richiami l'antico.

Questo antico può essere lo stile littorio, con pareti in travertino romano e soffitto dorato, della Galleria Trasversale che fa da ambiente cuscinetto al salone centrale. Il richiamo al primitivo del busto bronzeo della principessa di Piemonte di Maryla Lednicka (1893-1947) collocato nella Galleria della Principessa oppure, sul Rex, lo stile più moderno e borghese del bar Fumoir (dove è collocato un bassorilievo della Lednicka). Ma «era quasi sempre il frutto solo di un generico adattamento, esteriore, superficiale e spesso opportunistico, ad un rituale, ad una retorica, ad una pianificazione dall'alto dei successivi gradi del *cursus* fascista» (De Felice 1974), che ritroviamo anche in altre navi passeggeri allestite precedentemente, come il piroscafo Roma con gli stucchi neorinascimentali nella sala centrale. Si colga il confronto con i pilastri dipinti della Camera degli Sposi del Mantegna (1431-1506), con quelle decorazioni floreali che a loro volta richiamano un classicismo archeologico desunto dai bassorilievi romani (Antenhofer 2009; Camesasca 1987; Cordaro 1992; Lauinger 2011; Martindale 1995a; Martindale 1995b; Pasetti 1998; Signorini 1985-2007; Tamassia 1956; Trevisani 2006).

L'idea di Roma

L'idea della romanità e la sua rilettura modernistica è già presente nei discorsi di Mussolini del 1920, quando parla a Trieste del sogno della Terza Roma in chiave autoritaria e borghese. I due concetti chiave di quel discorso li ritroviamo anche nel 1922, in occasione del *natalis Urbis* egli parla di Roma come punto di partenza e di riferimento, oltrechè come simbolo e mito (Gentile 2007).

La funzione mitica della romanità e della sua universalità nel tempo (Argenio 2008; Giardina, Vaucher 2000; Nelis 2007) non sono concetti nuovi nella classe dirigente del giovane Stato italiano (Gentile 2007), ma nuova è la volontà di radicarla nella popolazione italiana. Come suggerisce Parodo, il proliferare di cinegiornali (Bertozzi 2008, pp. 67-70), illustrazioni, feste, campagne di scavi archeologici e fotomontaggi raffiguranti Mussolini in veste di Cesare, di Augusto oppure di Costantino, sono simboli creati *ex novo* oppure riletti e rimontati secondo le esigenze propagandistiche (Parodo 2016). Il metodo di riappropriamento non è però assolutamente filologico e storicamente attendibile ma, come si è voluto esporre in questo caso studio, la selezione di alcuni elementi ne sfrutta il solo potenziale simbolico, avviando un depauperamento semantico (Parodo 2016); ed è nel farsi garanti della verità che si annida l'opposto, cioè il falso (Bertozzi 2008, p. 16).

I diversi stili presenti nell'arredamento e allestimento del Rex e del Conte di Savoia sono quindi leggibili, oltre ad una rivalità sui mari che le coinvolge nella loro

totalità, come una caleidoscopica costruzione della nuova Roma e della coscienza nazionale degli Italiani (Bertozzi 2008, p. 60). La ricostruzione è richiamata da un eclettico sincretismo stilistico che si trasforma in citazionismo storicistico, diviso tra la tradizione classicistica e l'innovazione razionalista (Gentile 2007). La popolazione italiana sottoposta ad una ideologizzazione di massa (che a posteriori si rivela superficiale) viene condotta, a diversi livelli di lettura delle immagini tra i quali anche il documento d'arte (Malvano 1988), ad un "collezionismo" classicista e romanolatrino (Canfora 1976). Il documentario, in questo caso il cinegiornale sul Conte di Savoia e sul Rex del 1932, è stato proposto come un documento. Una fonte che, al pari delle fotografie, dei poster e delle riviste riportate e messe a confronto nell'articolo, permette di ricostruire un gusto estetico e la sua funzione e fruizione. In questo caso di studio, si è cercata la definizione, a partire dal filmato, delle differenze e delle somiglianze classicistiche che il regime fascista ha cercato di diffondere, con la loro ricezione presso ceti sociali anche differenti⁶.

⁶ Il cinegiornale riprende solo la prima classe, ma studi condotti sul materiale cartaceo e fotografico relativo ai due transatlantici riportano che lo stile estetico viene mantenuto, con ovvie differenze di materiale, anche nelle altre classi.



Fig.1: Copertina della rivista *Art Deco* dedicata al Conte di Savoia, 1932, s. mis., s.l., s. inv. – su concessione dell'Associazione Culturale Italian Liners.

Fig. 2: C. Roters, manifesto per gli U.S.A del viaggio inaugurale del Rex e del Conte di Savoia, 1932, s. mis., s.l., s.inv. – su concessione dell'Associazione Culturale Italian Liners.





Fig. 3: A. Maraini, statua di Diana nella sala da pranzo del Conte di Savoia, s.d., s. mis., s.l., s.inv. – su concessione dell'Associazione Culturale Italian Liners.



Fig. 4: An., fotografia del salone "La Colonna" sul Conte di Savoia, s.d., s. mis., s.l., s. inv. – su concessione dell'Associazione Culturale Italian Liners.

L'autore

Federico Longari Solazzi si è laureato in Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Parma (2018), con una tesi sul mecenatismo culturale e artistico di Pietro Barilla (1913-1993).

e-mail: federico.longari@studenti.unipr.it

Riferimenti bibliografici

Antenhofer, C 2009, 'Der Fürst Kommuniziert: die Camera Picta des Andrea Mantegna', *Bildmagie und Brunnensturz*, pp. 217-237.

Argenio, A 2008, 'Il mito della romanità nel Ventennio fascista', in *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Editrice Apes, Roma, pp. 81-178.

Bertozzi, M 2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio Editori, Venezia.

Black, G D 1988, *La guerra di Hollywood: politica, interessi e pubblicità nei film della seconda guerra mondiale*, Il mandarino, Milano.

Brunetta, G P 1989, 'Le comete e le lucciole. Grandi e piccoli sogni di quarant'anni di cinema', in *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano, pp. 189-200.

Camesasca, E 1987, 'La Camera degli Sposi di Andrea Mantegna', *Critica d'Arte*, vol. 14, pp. 59-69.

Canfora, L 1976, 'Classicismo e fascismo', *Quaderni di Storia*, vol. 4.

Conte di Savoia: the first class 1935, Italian line, Genova.

Cannistraro, P V 1974, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Laterza, Roma-Bari.

Cavallo, P 2009, *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli.

Cordaro, M 1992, *Mantegna: la Camera degli Sposi*, Electa, Milano.

De Felice, R 1974, *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino, pp. 216-217.

De Santi, P M 1989, '...e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo', in *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 429-483.

Doherty, T 1993, *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*, Columbia University Press, New York.

Eliseo, M & Piccione, P 2001, *Transatlantici*, Tormena, Genova.

Farassino, A 1982, 'Quei dieci anni di cinema italiano', in *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano.

Fochessati, M 2013, 'Il primato del Rex. Propaganda ed estetizzazione politica nell'Italia fascista', in *Transatlantico Rex: il mito e la memoria*, Silvana Editoriale, Milano.

Gentile, E 2007, *Fascismo di pietra*, Laterza, Bari.

Giardina, A & Vaucher, A 2000, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Biblioteca Storica, Laterza, Roma-Bari.

- Giusti, M A 2014, *Arte di regime*, Giunti, Firenze.
- Hay, J 1987, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Indiana University Press, Bloomington.
- Isenberg, M T 1981, *War on film, The American cinema and World War I. 1914-1941*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford.
- Keinez, P 1985, *The Birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilitation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ponti, G 1933, 'Una Nave', *Domus*, a. XI, n. 63, pp. 105-123.
- Lauinger, K 2011, *Italienische Deckenmalerei: die Ausgestaltung der Camera degli sposi*, Ed. Loges, Hamburg.
- Malveno, L 1988, *Fascismo e politica dell'immagine*, Boringhieri, Torino.
- Martindale, A 1995a, 'Painting for pleasure: some lost fifteenth century secular decorations of northern Italy', in *Painting the palace*, s.e., s.l.
- Martindale, A 1995b, 'Mantegna's camera picta as wall decoration', in *Painting the palace*, s.e., s.l.
- Nelis, J 2007, *Imperialismo e mito della romanità nella Terza Roma Mussoliniana*, Forum Romanum Belgium, s.l.
- Parigi, S 1991-1992, 'L'architetto cosmopolita', *Immagine. Note di Storia del Cinema*, n. 19, pp. 1-10.
- Parodo, C 2016, 'Roma antica e l'archeologia dei simboli nell'Italia fascista', *Medea*, vol. II, n. 1, pp. 1-18.
- Pasetti, G 1998, *La camera in luce: il capolavoro di Andrea Mantegna, una nuova lettura*, Edizioni del Quaderno, Mantova.
- Piccione, P 2013, 'L'ultimo palazzo navigante. Architetti, allestitori e artisti a bordo del Rex', in *Transatlantico Rex: Il mito e la memoria*, Silvana Editoriale, Milano.
- Ponti, G 1933, 'Una Nave', *Domus*, a. XI, n. 63, pp. 105-123.
- Reggiori, F 1930, 'La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative', *Architettura e arti decorative*, n. IX, fasc. XI, pp. 481-526.
- Riccesi, D 1987, *Gustavo Pulitzer Finali, il disegno della nave. Allestimento interni (1925-1967)*, Marsilio, Venezia.
- Serri, M 2005, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte, 1938-1948*, Corbaccio, Milano.
- Shindler, C 1979, *Hollywood goes to war. Films and American society 1939-1952*, Routledge & Kewgan, New York.
- Signorini, R 2007, *Opus hoc tenue: la archetipata Camera dipinta detta degli sposi di Andrea Mantegna; lettura storica, iconografica, iconologica della più bella camera del mondo*, MP Marketing Pubblicità, Mantova.
- Tamassia, A M 1956, 'Visioni di antichità nell'opera del Mantegna', in *Rendiconti*, Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Roma, pp. 213-249.
- Taviani, E 2014, 'Il cinema e la propaganda fascista', *Studi Storici*, Carocci, Roma, vol. 1.
- Taylor, R 1979, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, Croon Helm, Barnes, London-New York.

Trevisani, F 2006, 'La Camera Picta: il primato della pittura', in *Andrea Mantegna e i Gonzaga*, Mondadori Electa, Milano, pp. 36-57.

Weich, D 1983, *Propaganda and the German cinema 1933-1945*, Claredon Press, Oxford University Press, Oxford.

Fonti primarie

ASA - Fondazione Ansaldo, Fototeca e Cineteca, Fondo Italia, ITA 11. Varo e viaggio inaugurale del Conte di Savoia - Prima partenza del Rex da Genova, 1932.