

# IL CINEMA E LA PROPAGANDA FASCISTA

*Ermanno Taviani*

1. Gli studi sul cinema<sup>1</sup>, l'«arma più forte» secondo la definizione mussoliniana, hanno visto in Italia una sostanziale divisione del lavoro tra critici e storici del cinema (e dei *mass media*), da una parte, e storici *tout court*, dall'altra. Salvo rare incursioni, ai primi è stata delegata la ricerca su questo tema al quale, ad esempio nelle storie generali del fascismo, è dedicato, nel migliore dei casi, soltanto qualche breve cenno. Le ragioni di questo fatto sono state essenzialmente due. In primo luogo, si può richiamare il peso di un paradigma obsoleto ma consolidato, che affonda nella storia della cultura italiana e che ancora oggi è operante in una storiografia prevalentemente di taglio politico, e cioè l'idea di una separazione tra spettacolo e cultura, considerati, in definitiva, in modo ottocentesco. Da qui è discesa una concezione antiquata, scolastica, dell'intellettuale.

Un'altra causa trae origine dai nodi metodologici legati all'uso delle fonti audiovisive nel campo storiografico. In primo luogo, la difficoltà di accogliere la polarità fra reale e immaginario propria del cinema, che attiene alla sua natura più intima, culturale e sociale, «senza farsene schiacciare, o disorientare»<sup>2</sup>.

Accanto a questo, va rilevato come talvolta la storiografia abbia ridotto lo studio del cinema a studio delle ideologie che da esso sarebbero state propagandate, privilegiando i contenuti esplicativi su quelli impliciti, la parola sulle immagini, la linearità sull'ambiguità. La propaganda dichiara i suoi obiettivi e quindi è sembrato più semplice verificare la congruenza tra propositi e risultati<sup>3</sup>. Ciò sembrava rendere più semplice una valutazione dello scarto tra le diverse progettualità politiche e la macchina della propaganda messa in piedi per creare il consenso attorno ad esse. Come ha osservato P. Sorlin, è

<sup>1</sup> In questo saggio con il termine «cinema» si intende sia quello di finzione, sia quello a carattere cinegiornalistico o documentario.

<sup>2</sup> P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991, p. 79.

<sup>3</sup> G. Santomassimo, *Propaganda*, in V. de Grazia, S. Luzzatto, a cura di, *Dizionario del fascismo*, Torino, Einaudi, 2003, vol. II, pp. 433-437. Sulla propaganda in generale, per tutti, cfr. M. Ridolfi, a cura di, *Propaganda e comunicazione politica. Storia e trasformazioni nell'età contemporanea*, Milano, Mondadori, 2004.

facile trovare nei film di propaganda slogan, parole d'ordine, consegne, ma «procedendo in questa maniera si perde qualche cosa di essenziale», l'«effetto cinema» che non si riduce alla «riproduzione di temi già diffusi dalla stampa, dal manifesto, dal libro»<sup>4</sup>.

Un altro limite, ricorrente, è stato il riemergere di una lettura storico-estetica dei film. Considerare i registi come gli unici artefici di quelle opere, oppure attribuire questo potere demiurgico a soggetti plurali, impersonali (lo Stato, il Partito, ecc.). Un altro modo per eludere, insomma, la complessità dei film: opere collettive e individuali al tempo stesso, soggette a molteplici condizionamenti e manipolazioni; opere che andavano contestualizzate all'interno delle caratteristiche di genere, alla storia del cinema di una determinata epoca, ecc. In conclusione, la propaganda e il più appariscente degli strumenti del consenso, il cinema, sono stati relegati in una posizione periferica da parte della storiografia italiana.

2. Per discutere della storiografia su fascismo, cinema e propaganda non si può non partire dagli anni che vanno dal 1968 ai primi anni Ottanta. Perché è allora che questi temi furono «scoperti», si affermarono al centro di un dibattito che è ancora di riferimento per gli studiosi. A produrre questi nuovi approcci furono i critici e gli storici del cinema. Gian Piero Brunetta ha parlato giustamente di «una vera e propria corsa verso la storia del cinema del fascismo», «un territorio affascinante, sconosciuto, che sembrava uscito dalla memoria quasi in base a un accordo sottoscritto dalle generazioni nate e cresciute tra le due guerre»<sup>5</sup>. Non c'è dubbio, infatti, che uno dei presupposti di questa stagione fu la possibilità di ripensare la storia del fascismo oltre il condizionamento del vissuto autobiografico. Il dibattito per qualche tempo sembrò avere a che fare in primo luogo con l'esigenza edipica di «uccidere i padri». Il quindicennio compreso tra l'avvento del sonoro e la Liberazione costituì per le nuove leve di studiosi una sorta di nuova frontiera verso cui spostarsi in massa con bagagli metodologici e critici leggeri.

Certo è che i paradigmi di riferimento – anche polemici – furono messi a punto allora, così come si tentò di delineare un quadro interpretativo su alcuni snodi fondamentali: il cinema degli anni Trenta, l'Istituto Luce, l'opera di Luigi Freddi, il rapporto tra cinema fascista e neorealismo, il problema del «consenso», le riviste e il «fascismo eretico»<sup>6</sup>. In questo contesto, si affermò l'idea che il cinema fosse uno strumento importante per investigare le strutture

<sup>4</sup> Cfr. P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 306-307.

<sup>5</sup> G.P. Brunetta, *Introduzione*, in V. Ruffin, P. D'Agostino, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni trenta*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 15.

<sup>6</sup> Anche sulla radio apparvero allora i primi studi pionieristici: F. Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista. Studi e documenti 1922-1945*, Venezia, Marsilio, 1976; A Monticone, *Il fascismo al microfono: radio e politica in Italia 1929-1945*, Roma, Studium, 1978.

economico-politiche e le componenti socio-culturali dell'Italia fascista, perché – coerentemente con quanto affermato da Mussolini o da Freddi – rappresentava il mezzo di organizzazione e di diffusione della propaganda più nuovo e dalla portata più ampia.

Gli interrogativi di fondo riguardarono la politica cinematografica del regime dopo il 1930. Perché il fascismo, che aveva lasciato languire il cinema, con quel mix di ostilità (censura) e passività<sup>7</sup>, negli anni Trenta intervenne a suo sostegno e decise di servirsene nel governo di una società di massa? In che modo lo fece, quale fu il progetto o quali furono le progettualità in contrasto, e in che modo ci si rapportò con le altre industrie cinematografiche nazionali? L'assunzione del regime fascista come esperienza dotata di una sua forza, di un suo progetto sociale, trovava nel cinema un'importante cartina di tornasole. Le premesse di questa svolta furono articolate e attennero sia alla storia del cinema, sia alle novità della storiografia, sia alla temperie politica del paese. Per quanto riguarda il campo storiografico fu determinante la nuova visione del fascismo proposta dalle ricerche storiografiche di quegli anni: il *Mussolini* di Renzo De Felice, la tematica della «continuità», il dibattito sul «totalitarismo», la riscoperta del fascismo come regime reazionario di massa in seguito alla pubblicazione delle lezioni togliattiane, il recupero dell'idea gramsciana del fascismo come articolazione italiana di una rifondazione complessiva delle società borghesi seguita al primo conflitto mondiale. Si procedeva oltre un'idea di fascismo incentrata sul nodo repressione/coercizione.

Molti studi si collocavano nel solco di quella stagione di riscoperta del tema fascismo/antifascismo apertasi nel 1960, con la stagione delle lotte contro il governo Tambroni<sup>8</sup>. Per questo in un primo tempo l'attenzione fu rivolta soprattutto all'avvento del fascismo e agli anni Venti, visti gli allarmi sul «pericolo di fascismo», perché le «basi materiali» che l'avevano reso possibile sembravano ancora vive. In breve, però, l'attenzione si spostò sugli anni Trenta: con la ripresa della produzione cinematografica, l'ampia legislazione sul cinema, la nascita della Direzione generale per la cinematografia, la fondazione di Cinecittà, il potenziamento dell'Istituto Luce, i Cineguf, ecc. Un momento importante fu rappresentato dai due convegni di Pesaro del 1974 e del 1975<sup>9</sup>, che videro la partecipazione di storici e critici. L'analisi fu indirizzata verso gli strumenti del consenso e i contenuti veicolati dalla comunicazione di massa. La politica culturale del fascismo, inoltre, fu studiata come un momento essenziale per

<sup>7</sup> J.A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni 1981.

<sup>8</sup> Sul modo in cui stato raccontato il fascismo nel cinema vedi il recente M. Zinni, *Fascisti di celluloid: la memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Venezia, Marsilio, 2010.

<sup>9</sup> *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, XI Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, «Quaderno informativo», n. 63, Pesaro, 1975; *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, «Quaderno informativo», n. 71, vol. I, Ancona, 1976.

la comprensione dell'impatto del regime non solo sugli intellettuali ma sulla popolazione nel suo complesso<sup>10</sup>.

In questo quadro lo studio di Philip V. Cannistraro sulla «fabbrica del consenso» fu un libro importante<sup>11</sup>. La prospettiva storiografica era quella di R. De Felice: la tematica del consenso. Nel volume si metteva per la prima volta a fuoco il complesso della macchina propagandistica fascista (stampa, radio, cinema), muovendo dall'idea che «il regime del "ventennio" si era in buona parte basato sulla propaganda piuttosto che su concrete realizzazioni e su un autentico appoggio popolare»<sup>12</sup>. Mussolini non aveva mai voluto – per Cannistraro – nazionalizzare le società cinematografiche ma «costringere produttori indipendenti a seguire i dettami della politica fascista»<sup>13</sup>. Iniziava con questo libro una divisione del lavoro tra storici del cinema e dei *mass media* e storici-storici che, come detto in precedenza, ha costituito il tratto distintivo di questo filone di studi in Italia.

Qualche anno dopo, da una prospettiva marxista, Mino Argentieri, in un altro libro importante come *L'occhio del regime*<sup>14</sup>, avviò la stagione di studi sull'Istituto Luce che, in definitiva, rappresentò sempre il principale strumento della propaganda cinematografica del fascismo. Argentieri intrecciò la ricostruzione del dibattito ai vertici con un ampio sondaggio dei film – di *fiction* e non – prodotti dall'Istituto.

Il tema della «continuità» fu declinato in vari modi. Oltre alla continuità degli uomini, si cominciò a mettere in luce come il fascismo avesse realizzato molte delle strutture che avevano permesso la rinascita e l'affermazione del cinema italiano del secondo dopoguerra. In primo luogo, con la fondazione di Cinecittà<sup>15</sup>, che era stata progettata come il più grande e moderno centro di produzione europeo. Senza dimenticare il Centro sperimentale di cinematografia, le leggi tese a favorire la produzione e la distribuzione di film nazionali, i grandi mezzi di cui fu dotato il Luce. Da un lato, ci fu chi volle processare quei registi che prima di essere antifascisti e neorealisti – De Sica e Rossellini, in primo

<sup>10</sup> Ad esempio cfr. A.J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

<sup>11</sup> P.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Roma-Bari, Laterza, 1974.

<sup>12</sup> Ivi, p. 325.

<sup>13</sup> Ivi, p. 296.

<sup>14</sup> M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979.

<sup>15</sup> F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, a cura di T. Kezich, vol. II, Roma, Bulzoni, 1979; *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Roma, Napoleone, 1979. Pubblicati successivamente ma da inserire all'interno della stagione di studi apertasi negli anni Settanta: R. Redi e C. Camerini, a cura di, *Cinecittà 1. Industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre*, Venezia, Marsilio, 1985; E. Magrelli, a cura di, *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Venezia, Marsilio, 1986.

luogo – avevano lavorato e prosperato negli anni del regime; dall’altro lato, ci fu chi, senza volontà di censura, cercò di declinare questa categoria sul piano più strettamente estetico<sup>16</sup>.

Sempre in questo contesto la polemica infuriò anche sulla questione del cinema (pensiamo alla rivista «Cinema», al gruppo che partecipò alla realizzazione di *Ossessione*, ecc.) come capitolo o meno del «lungo viaggio» che aveva portato gruppi di giovani intellettuali e cineasti fuori dal fascismo. La discussione contrappose chi enfatizzava questi percorsi «eretici», questo spostamento verso l’«afascismo» e, poi, l’approdo all’antifascismo vero e proprio, e chi invece ne ridimensionava il peso, sottolineando invece la pluralità di posizioni di politica culturale e cinematografica all’interno del fascismo e il fatto che l’antifascismo sarebbe maturato solo con la guerra se non con la caduta del regime. Questi ultimi, insomma, contestavano una ricostruzione che retrodatava in modo arbitrario lo sviluppo di questo antifascismo.

Per quanto riguarda il versante più strettamente cinematografico, i film degli anni Trenta furono visti da una nuova generazione di storici e di critici che rilevarono come molti film non fossero poi così «fascisti» o leggeri: sembrava esserci molto altro oltre *Scipione l’africano* o *Mille lire al mese*. Si fece strada l’idea che molte di queste pellicole fossero state rimosse o giudicate severamente per il solo fatto di essere state prodotte sotto il fascismo. L’espressione dispregiativa «film dei telefoni bianchi» fu messa in discussione e anzi alcuni critici si spinsero fino a una netta rivalutazione di questo cinema, visto come «cinema cinema» contrapposto al cinema «documentaristico» di taglio neorealista<sup>17</sup>. Un dato importante fu che furono studiati nuovi materiali d’archivio, le riviste specializzate di cinema, ecc.<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Per tutti: L. Micciché, a cura di, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1976; G. Aristarco, *Neorealismo e vita nazionale*, Firenze, Guaraldi, 1975 (dello stesso autore cfr. anche *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996). In particolare F. Casetti, A. Farassino, A. Grasso, T. Sanguineti, *Neorealismo e cinema italiano degli anni ’30*, in Micciché, a cura di, *Il neorealismo cinematografico italiano*, cit., pp. 331-385. Cfr., inoltre, L. Micciché, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Venezia, Marsilio, 1990.

<sup>17</sup> Cfr. A. Farassino, *Quei dieci anni di cinema italiano*, in R. Barilli, a cura di, *Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano, Mazzotta, 1982.

<sup>18</sup> Per tutti, cfr. Argentieri, *L’occhio del regime*, cit.; C. Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974; R. Redi, a cura di, *Il cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia, Marsilio, 1979; E.G. Laura, a cura di, *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, numero speciale di «Bianco e nero», 1976, n. 5-6; F. Mazzoccoli, a cura di, *Film Luce e guerra di Spagna 1936-1939*, Torino, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, 1976; A. Panicali, *Fascismo e comunicazioni di massa*, in P. Baldelli, a cura di, *Comunicazioni di massa*, Milano, Enciclopedia Feltrinelli, 1974; F. Savio, *Ma l’amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime, 1930-1943*, Milano, Sonzogno, 1975.

In questo intenso dibattito, la riscoperta del cinema fascista portò a una più ampia reinterpretazione dei momenti fondanti del cinema nazionale e, in primo luogo, del neorealismo. Nessuno negava la svolta rappresentata dai film neorealisti ma se ne valutò diversamente l'impatto e la rilevanza. Si mise in discussione una prospettiva critica che aveva enfatizzato le avvisaglie, i prodromi del neorealismo negli anni Trenta e Quaranta, a scapito di una considerazione complessiva del cinema italiano del ventennio.

Anche in questo caso le posizioni furono divise. In primo luogo, ci fu chi colse questa occasione per attaccare esteticamente e politicamente il neorealismo, per mettere in discussione la cosiddetta «vulgata», la politica culturale del Pci così come l'identità antifascista tradizionale, di cui quel cinema aveva contribuito a costruire l'immaginario. Una polemica che, apparsa a sinistra dal versante sessantottino, sarebbe stata riproposta da destra nei decenni seguenti. Altri studiosi e critici, invece, ribadirono la novità costituita dal neorealismo, recepita inizialmente più all'estero che in Italia, pur alla luce di una considerazione più attenta, meno teleologicamente schiacciata su di esso, della storia del cinema italiano antecedente *Ossessione e Roma città aperta*<sup>19</sup>. In questo quadro, studi importanti furono quelli di Brunetta<sup>20</sup>, in cui fu proposta l'idea di una continuità tra la cultura degli anni Trenta e quella postbellica e in cui fu messo in luce il fatto che, «come le strutture di controllo soffocano, durante il fascismo, gli stimoli a volte positivi, di una cultura, se non feconda e originale, aperta all'Europa e all'America, così il piano neorealista scarica dei segni politici più avanzati la rifondazione del cinema italiano, svuotando dei contenuti reali di classe un'idea di popolo, che diventa così un "unità mitica"»<sup>21</sup>. Brunetta avrebbe approfondito questi temi nella sua *Storia del cinema italiano*<sup>22</sup>, un'opera importante, in cui accanto alla storia degli autori e dei film furono ricostruiti la storia delle strutture produttive, delle discussioni critico-estetiche, delle riviste, ecc.

3. Dalla metà degli anni Ottanta in poi l'interesse per il cinema fascista conobbe una fase di rallentamento. I termini di riferimento del dibattito, sia pure attutiti dalla minore *vis* polemica, frutto anche dall'appannamento dei grandi disegni politici e ideologici di riferimento, rimasero, per molti versi, quelli

<sup>19</sup> Cfr., per tutti, Micciché, a cura di, *Il neorealismo cinematografico italiano*, cit.; C. Lizzani, *Il cinema italiano: 1895-1979*, Roma, Editori riuniti, 1980.

<sup>20</sup> G.P. Brunetta, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972; Id., *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Milano, Mursia, 1975.

<sup>21</sup> Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre*, cit., p. 98.

<sup>22</sup> Mi riferisco all'edizione in quattro volumi apparsa per gli Editori riuniti (Roma, 1979-1982). Nelle sue storie del cinema italiano apparse successivamente Brunetta ha proposto una lettura di taglio più storico-estetico.

degli anni precedenti<sup>23</sup>. A fronte dell'indebolimento progressivo dell'ala più cinefila della critica, si registrò un maggiore rigore nelle ricerche, grazie anche a lavori innovativi per il tipo di fonti e di sguardo, proposti da autori stranieri<sup>24</sup>. Alla crescente articolazione dell'analisi e degli studi da parte degli storici del cinema fece da contraltare il rapporto episodico, raramente strutturato, con le novità sul fascismo prodotti nel campo più strettamente storiografico. I nuovi spunti interpretativi furono citati più che assunti effettivamente all'interno delle ricerche. Spesso queste interconnessioni furono il risultato più della sensibilità culturale dei singoli autori. Con importanti eccezioni, come, ad esempio, Argentieri, il quale in molti dei suoi studi ha ricostruito la storia del cinema e della propaganda fascisti con un grande equilibrio tra storia del cinema e storia politica, sociale e culturale. Argentieri è stato tra i primi a porre il problema di una prospettiva di analisi comparata, a partire da un confronto tra il cinema italiano e quello tedesco<sup>25</sup>. Anche nei suoi studi sul cinema nel periodo bellico, la storia dei film si è configurata come un modo per analizzare lo spirito pubblico, il rapporto tra la realtà della guerra e la sua rappresentazione simbolica. Importante per smuovere le acque fu anche la pubblicazione degli studi di Mosse, di Gentile, oltre che di Renzo De Felice e la, sia pure limitata, irruzione dei *cultural studies*. Fondamentali furono anche i lavori di Victoria de Grazia. In primo luogo, quello sul dopolavoro in cui mise in luce la penetrazione del regime in ogni aspetto della vita sociale e il processo di nazionalizzazione del pubblico con grande attenzione all'uso del cinema<sup>26</sup>. Va ricordato, inoltre, il suo saggio sullo *Star system*, in cui ha evidenziato come la cultura di massa americana, vista «come il più prolifico disseminatore di immagini della storia, abbia posto una sfida alle concezioni europee di sovranità, basate originariamente sulla stampa, con un nuovo modello culturale»<sup>27</sup>. In questo quadro il

<sup>23</sup> Cfr. Brunetta, *Introduzione*, cit.; V. Zagarrio, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004.

<sup>24</sup> Gili, *Stato fascista e cinematografia*, cit.; Id., *Le Cinéma italien à l'ombre des faisceaux 1922-1945*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1990; Id., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Vayrier, 1985; M. Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986; E. Mancini, *Struggles of the Italian Film Industry under Fascism, 1930-1935*, Ann Arbor, University of Michigan, 1985; J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

<sup>25</sup> M. Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Napoli, Sapere, 1986; Id., a cura di, *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Venezia, Marsilio, 1991; Id., a cura di, *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, 1995; Id., *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Roma, Editori riuniti, 1998.

<sup>26</sup> V. de Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del Dopolavoro*, Roma-Bari, Laterza, 1981: cfr. le pp. 175 sgg.

<sup>27</sup> V. de Grazia, *La sfida dello «Star System»: l'americанизmo nella formazione della cultura di massa in Europa, 1920-1965*, in «Quaderni storici», n.s., 1985, n. 58.

rapporto con l'americanismo trovò sul terreno del cinema, visto che il regime era impegnato nella rifondazione di un'industria cinematografica nazionale, un decisivo banco di prova. Anche l'influenza degli studi sui rapporti tra il regime e la cultura e gli intellettuali, sul *nation building*<sup>28</sup> non va trascurata.

Se non si trattò di una vera e propria svolta nel campo dell'uso delle fonti audiovisive, comunque furono fatti dei passi avanti, anche se questa nuova temperie investì molto limitatamente la storiografia sul fascismo<sup>29</sup>. Alcuni importanti convegni interdisciplinari e raccolte di saggi avviarono nuovi campi d'indagine<sup>30</sup>.

Quello che Brunetta aveva definito come un percorso per «rette parallele», cominciò a cedere, e anche la storiografia cinematografica, avventuratasi nelle fonti tradizionali, cercò di uscire da un livello di subalternità in cui si era a lungo trovata, anche se spesso non fu capace di superare un grado solo descrittivo del lavoro storico<sup>31</sup>.

Si può dire che il dibattito sulla politica cinematografica (e propagandistica) del regime si mosse, come per la storiografia sul nazismo e lo sterminio degli ebrei, sulla falsariga della contrapposizione tra intenzionalisti e strutturalisti<sup>32</sup>. Tra chi sottolineava la progettualità di alcune personalità (il duce stesso, Bottai, Freddi, ecc.), la presenza di spazi collegati ai rivoli tendenzialmente eretici o eccentrici del regime, la volontà di molti giovani di dare una visione della società italiana che andasse oltre quella propagandata dal giornale Luce e dagli altri mezzi di informazione, e chi invece tendeva a ridimensionare le specificità italiane a partire dalla categoria di «modernità». Una modernità comune ai paesi avanzati che avrebbe stemperato dentro tendenze comuni fenomeni propri della società di massa. Come aveva osservato de Grazia rispetto al dopolavoro, l'organizzazione del tempo libero su vasta scala, «con l'invenzione di nuove tecniche di comunicazione, con l'estensione di nuovi modelli consumistici e con il nascere di industrie del tempo libero sul piano commerciale», non era affatto limitata all'Italia. Da un lato, «ciò che distingueva il sorgere del tempo libero di massa in Italia era l'alto livello dell'intervento dello Stato nell'opera-

<sup>28</sup> Cfr., per tutti, S. Soldani, G. Turi, *Fare gli italiani*, Bologna, il Mulino, 1993; L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Torino, Aragno, 2002 (ed. or. 1974). G. Turi, *Lo Stato educatore. Politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

<sup>29</sup> Cfr., ad esempio: L. Passerini, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia, 1915-1939*, Roma-Bari, Laterza, 1991; M. Salvati, *L'inutile salotto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

<sup>30</sup> Cfr. il Convegno di Fiesole: *Hollywood in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1991; N. Tranfaglia, a cura di, *Il 1948 in Italia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; N. Gallerano, a cura di, *L'uso pubblico della storia*, Milano, Franco Angeli, 1995.

<sup>31</sup> Brunetta, *Introduzione*, cit., p. 27.

<sup>32</sup> G. Casadio, *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta*, Ravenna, Longo, 1989.

zione»; dall'altro lato, anche nel cinema, «l'aspetto più singolare del contenuto della cultura del dopolavoro, quello che emerse durante gli anni Trenta, fu la mancanza di qualsiasi aperto richiamo politico»<sup>33</sup>. Questo era un aspetto che anche gli storici del cinema avevano messo in evidenza fin dagli anni Settanta e cioè che l'attenzione per il cinema non si tradusse in una massiccia produzione di titoli «fascisti»<sup>34</sup>. Le ragioni di questa scelta erano plurime: le modalità violente della «rivoluzione fascista», l'origine spuria del movimento, la volontà di non annoiare il pubblico con pellicole a carattere eccessivamente politico-propagandistico (come propugnava Freddi), ecc.<sup>35</sup>. Il fascismo non chiedeva la «celebrazione in chiave epica del proprio passato», quanto la «realizzazione di vasti affreschi storici», «un monumento al presente come risultato della somma della storia millenaria dell'Italia»<sup>36</sup>. Piuttosto che l'idealizzazione della «rivoluzione fascista», si chiedeva al cinema l'intrattenimento, si ricercava una cinematografia che poco mostrasse la realtà italiana per quello che era veramente. La propaganda diretta fu appannaggio del «Giornale Luce» nel quale, peraltro, ebbero sempre grande spazio i servizi e le notizie di tono «leggero». La ricostruzione del dibattito sulla politica culturale e di quella cinematografica ha evidenziato, in ogni caso, progetti diversi portati avanti dagli uomini preposti dal regime al controllo sul cinema (vedi Freddi che, in conflitto con Alfieri, voleva proporre un modello misto che guardava sia a Hollywood sia a Goebbels). Si è trattato di una dinamica articolata e spesso tortuosa che solo in parte è stata ricostruita attraverso la memorialistica<sup>37</sup>. In definitiva, negli ultimi anni il cinema fascista è apparso sempre più come un modello complesso, un universo di relazioni e nessi in perenne allargamento. Le asperità della prima stagione di studi si sono smussate nel corso degli anni Novanta, nel quadro di una specializzazione degli studi, e talvolta di un certo solipsismo.

In questo quadro, un filone che ha preso le mosse a partire dagli anni Ottanta è stato quello relativo alle case di produzione cinematografica e ai loro dirigenti: una storia presentata come «avventurosa» nell'ambito di un mercato

<sup>33</sup> de Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, cit., p. 213 e p. 248.

<sup>34</sup> Cfr. la bibliografia citata nelle note precedenti e G.M. Gori, *Patria Diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, Firenze, La Casa Usher, 1988.

<sup>35</sup> Si considerino a questo proposito le vicissitudini del film *Vecchia guardia*. Luigi Freddi, com'è noto, affermò: «In tutte le rivoluzioni c'è qualcosa di effimero che i vincitori stessi hanno interesse a far dimenticare» (citato in G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. II, *Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori riuniti, 1979, p. 134).

<sup>36</sup> Ivi, p. 133.

<sup>37</sup> «Si è allentato lo spirito inquisitorio e processuale che guidava le prime ricerche. [...] E anche se non si è giunti a capire tutti i nessi e a spiegare tutte le contraddizioni del sistema, a documentare e comprendere tutte le metamorfosi e tutte le ragioni individuali e collettive che hanno determinato le scelte di campo, il territorio risulta assai più familiare e accessibile, senza tabù o censure, né semplicistiche condanne e assoluzioni» (Brunetta, *Introduzione*, cit., pp. 15-16).

che, sino alla metà degli anni Trenta, era dominato dai film statunitensi<sup>38</sup>. Anche se spesso si è trattato di ricerche che hanno scontato la carenza di una prospettiva generale rispetto alla storia dell'economia, non solo italiana, e alla realtà sociale di quegli anni. Il recente libro di Daniela Manetti costituisce, in questo contesto, un deciso passo in avanti<sup>39</sup>.

4. Il nodo tradizione/modernità e quello dei modelli culturali proposti dal cinema fascista, sull'onda dei *cultural studies* e di libri come quello di Ruth Ben-Ghiat<sup>40</sup>, si imposero, come ricordato in precedenza, all'attenzione degli studiosi. La categoria di «modernità» ha costituito però una categoria ambigua che è stata declinata alla luce delle nuove accezioni di questo termine: non solo quindi coinvolgimento della società italiana in un processo di modernizzazione di tipo mondiale, e peculiarità del progetto sociale fascista, ma modernità come rinnovamento del linguaggio cinematografico, come riferimento a modelli stranieri, come mutazione dei mezzi e dei messaggi. Modernità, allora, anche come problema centrale di quella dinamica irrisolta all'interno del gruppo dirigente fascista che – come è stato messo in luce da Vito Zagiarro<sup>41</sup> in un'efficace e importante opera di sintesi sul cinema fascista – se da un lato edificava Cinecittà a imitazione degli *Studios* hollywoodiani, e ragionava in modo spesso «alto» della cinematografia, allo stesso tempo esprimeva su molti altri piani un forte provincialismo e una sottovalutazione dell'«arma più forte». È stato messo in evidenza come, in alcuni casi, è proprio sfruttando queste incertezze

<sup>38</sup> S. Valerio, *La nascita della Lux Film*, in «Cinemasessanta», 1982, n. 144; G. Barlozzetti, S. Parigi, A. Prudenzi, C. Salizzato, a cura di, *Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus*, Roma, Di Giacomo, 1986; A. Bernardini, V. Martinelli, a cura di, *Titanus: la storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Milano, Coliseum, 1986; V. Zagiarro, a cura di, *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Venezia, Marsilio, 1988; R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione*, Roma, Csc, 1991; A. Baldi, *Cines «in corto»*, in «Immagine. Note di storia del cinema», 1992, n. 20; T. Sanguinetti, a cura di, *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti*, numero speciale di «Cinematografo», 1998, n. 11; A. Farassino, a cura di, *Lux film*, Milano, Il Castoro, 2000; A. Bernardini, a cura di, *Cinema italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Roma, Anica, 2000.

<sup>39</sup> D. Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, Franco Angeli, 2012.

<sup>40</sup> R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2000. Sui modelli ideologici del cinema fascista, cfr. V. Zagiarro, *Ideology Elsewhere: Contradictory Models of Italian Fascist Cinema*, in R. Sklar, C. Musser, eds., *Resisting images: Essay on Cinema and History*, Philadelphia, Temple University Press, 1991, pp. 149-172. Cfr., inoltre, P. Garofalo, J. Reich, eds., *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002. N. Tranfaglia, *Fascismo e modernizzazione in Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001 (di Tranfaglia cfr. anche *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005); C. Camerini, a cura di, *Acciaio. Un film degli anni trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, Torino, Nuova Eri, 1990; Gori, *Patria diva*, cit.

<sup>41</sup> Zagiarro, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, cit.

che alcuni autori e sceneggiatori – non per questo «antifascisti» – realizzarono alcune delle migliori opere cinematografiche del periodo. Questa prospettiva ha consentito di superare, almeno in parte, l'antica diatriba sul «lungo viaggio». Come ha osservato Brunetta, dopo «una fase quasi ventennale di creazione di una "storia sacra" e monumentale in cui si sono accentuati i motivi della fronda, del dissenso intellettuale, che ha lavorato come un fiume carsico per poi confluire e sfociare nella grande stagione del neorealismo»<sup>42</sup>, con l'idea di fare del gruppo che operava in piazza della Pilotta 3, nella redazione di «Cinema»<sup>43</sup>, sotto l'ala protettiva di Vittorio Mussolini, una sorta di allotropo di quello in via Panisperna sotto la guida di Enrico Fermi, ha prevalso una lettura più sfaccettata del problema.

A partire dalla discussione sulla modernità fascista e, all'interno di questa, dello spazio del cinema e della propaganda si sono sviluppate le ricerche – ma molto limitatamente in Italia – orientate ad affrontare la questione in un'ottica comparata. Come, ad esempio, gli studi di M. Landy e P. Sorlin che hanno mostrato come il fascismo non avesse esercitato un controllo assoluto e che diversi film presentassero temi analoghi a quelli di altre cinematografie europee di paesi democratici o degli Stati Uniti<sup>44</sup>.

L'altro filone legato all'idea di modernità è quello dell'americanismo, che era stato inaugurato dal saggio di Victoria de Grazia sullo *Star system*. D'altronde, come aveva osservato Quaglietti fin dal convegno di Pesaro, l'obiettivo di Fredi era stato quello di costruire una Metro Goldwyn Mayer a direzione statale<sup>45</sup>. L'americanismo è stato una categoria che ha, per molti aspetti, sussunto i caratteri della modernità. Su questo tema sono apparsi studi importanti sulla circolazione dei film statunitensi in Italia, sulla loro influenza e sulle relazioni economiche tra i due paesi in campo cinematografico<sup>46</sup>. In queste ricostruzioni è emerso come il cinema fosse stato un polo di attrazione per molti esponenti del mondo giornalistico e letterario che cercavano altri mezzi «per articolare le immagini e i comportamenti destinati a contrassegnare i modelli nazionali di modernità»<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> Brunetta, *Introduzione*, cit., p. 18.

<sup>43</sup> Su questa rivista, per tutti, cfr. O. Caldironi, a cura di, *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di «Cinema» 1936-1943*, Padova, Marsilio, 1965.

<sup>44</sup> M. Landy, *Italian Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; P. Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Routledge, London, 1996.

<sup>45</sup> *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, cit., pp. 293 sgg.

<sup>46</sup> G.P. Brunetta, D. Ellwood, a cura di, *Hollywood in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1991; G.P. Brunetta, *Il sogno a stelle e strisce di Mussolini*, in M. Vaudagna, a cura di, *L'estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta*, Roma-Bari, Laterza, 1989; L. Quaglietti, *Ecco i nostri: l'invasione del cinema americano in Italia*, Torino, Centro sperimentale di cinematografia, Nuova Eri, 1991. Cfr. infine M. Nacci, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

<sup>47</sup> Zagarrio, *Cinema e fascismo*, cit., p. 27.

e fosse diventato dunque un punto di confluenza per le nuove energie creative della società italiana. Al centro di questa presunta modernità fascista c'era dunque la volontà di realizzare una trasformazione dei costumi e del gusto sia nella sfera pubblica, sia in quella privata con, al fondo, un'idea di «bonifica», «suggerita dal regime in termini reali e metaforici nel senso di «conquistare le anime» insieme con la terra, modificando radicalmente «i comportamenti, i pregiudizi e le preferenze degli italiani»<sup>48</sup>. Un tentativo, in ultima analisi, di intervenire sull'immaginario collettivo del paese<sup>49</sup>.

Nel libro di Ben-Ghiat, ad esempio, si individuava una tensione tra un livello autarchico e uno internazionale presente nella cultura italiana, anche se in una chiave sostanzialmente negativa. Il posto del cinema veniva analizzato a partire dai film di tre autori (Blasetti, Camerini e Matarazzo) in modo convincente ma anche molto unilaterale, perché il moderno e le sue visioni tendevano a schiacciare tutti gli altri contenuti dei film di quegli autori così come di molti altri film degli anni Trenta.

Altri studi hanno discusso della rappresentazione della modernizzazione. Si sarebbe trattato di una rivoluzione del punto di vista che era penetrata in modo sottile e capillare dentro le opere e i testi, dentro le visioni del mondo. La modernità starebbe allora nel rinnovamento del linguaggio filmico, nella sperimentazione fatta da alcuni autori, nella reinvenzione e contaminazione dei generi, nella stessa coscienza del mezzo. Infatti, il «moderno» veniva rappresentato metalinguisticamente dallo stesso mezzo cinematografico, che proiettava e fissava le pulsioni del desiderio di massa<sup>50</sup>.

Esauritasi una prima fase del dibattito sulla modernità, si è indagato con maggiore attenzione attorno ai modelli di consumo e di vita proposti dai film e i loro riferimenti culturali<sup>51</sup>. È stato messo in luce come il cinema dei «telefoni bianchi» – che oggi viene chiamato «cinema déco» – si rivolgesse a un pubblico di italiani che probabilmente non volevano conquistare il mondo, ma certamente volevano possedere cose<sup>52</sup>. In questa direzione sono stati indirizzati molti dei lavori di Pietro Cavallo, e del gruppo di storici a lui legato. Cavallo tra i primi aveva usato in modo proprio le fonti audiovisive<sup>53</sup>, mostrando una

<sup>48</sup> Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., pp. 121 e 134. Secondo questa autrice è sul cinema che il fascismo puntò per la diffusione dei suoi modelli culturali e dei suoi valori.

<sup>49</sup> S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

<sup>50</sup> Cfr. Zagario, *Cinema e fascismo*, cit.

<sup>51</sup> Cfr. ad esempio A. Mignemi, *Immagine e retorica della propaganda fascista*, in «Italia contemporanea», 2003, n. 231.

<sup>52</sup> Cfr. Brunetta, *Introduzione*, cit.

<sup>53</sup> P. Cavallo, *Italiani in guerra: sentimenti e immagini dal 1940 al 1943*, Bologna, il Mulino, 1997; Id., *La storia attraverso i media: immagini, propaganda e cultura in Italia dal fascismo alla Repubblica*, Napoli, Liguori, 2002; P. Iaccio, a cura di, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Napoli, Liguori, 2003; P. Cavallo, *Viva l'Italia: storia, cinema e identità*

grande attenzione non tanto alla politica del regime quanto ai suoni e alle immagini di un'epoca. Nella sua analisi dei riferimenti culturali del cinema fascista e delle linee generali della propaganda, Cavallo ha cercato di mettere a fuoco, in chiave storica, quali fossero i destinatari sociali: la piccola e media borghesia urbana, che rappresentava l'asse portante della nazione sotto il profilo dei modelli culturali.

Molti dei problemi della storiografia sui mezzi di comunicazione di massa sono derivati dall'arretratezza degli studi sul pubblico cinematografico, sui destinatari della propaganda, che certo si sono scontrati con spinose questioni di inquadramento metodologico, a partire dalla difficoltà di decifrare le dinamiche dell'«immaginario collettivo», luogo per eccellenza di contraddizioni e di processi contrastanti e concomitanti. Sicuramente si è andati oltre una «teoria ipodermica», quella secondo cui «i contenuti dei messaggi iniettati nel corpo sociale da parte dei mass media postulano una risposta diretta e universale da parte dei fruitori»<sup>54</sup>: tanta propaganda uguale tanto consenso.

Scrivere una storia del pubblico cinematografico italiano rappresenta però una sfida ancora aperta, anche se alcune ricerche interessanti sono apparse negli ultimi anni e hanno affrontato il tema dal versante dei modelli di consumo<sup>55</sup>. Una chiave interessante, che nasce in parte dall'impulso dei *cultural studies* e degli studi sulla cultura di massa, è stata quello dell'incrocio tra cinema e cultura popolare<sup>56</sup>.

Così come è avvenuto ad altri segmenti della storiografia sul fascismo, anche nel campo del cinema e della propaganda il fascismo è stato finalmente «preso sul serio», anche se gli studi sono ancora pochi. Il berlusconismo, che ha posto alla politica e società italiana in modo così netto la questione del potere dei *media*, non sembra aver dato un particolare impulso agli storici. In questo quadro una maggiore attenzione è stata prestata al ruolo dello Stato<sup>57</sup>, alle strutture messe in campo sul piano della propaganda, all'azione dei principali

*nazionale* (1932-1962), Napoli, Liguori, 2009. P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Napoli, Liguori, 2012.

<sup>54</sup> Brunetta, *Introduzione*, cit, p. 19.

<sup>55</sup> M. Falchi, E. Mosconi, a cura di, *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Roma-Venezia, Edizioni di bianco e nero-Marsilio, 2002; F. Casetti, E. Mosconi, a cura di, *Spettatori italiani: riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, 2006; D. Forgacs, S. Gundel, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007.

<sup>56</sup> R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000; P. Valentini. *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; R. De Berti, E. Mosconi, a cura di, *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», 1998, n. 4.

<sup>57</sup> Sui casi locali, per tutti: F. Casetti, R. de Berti, *Il cinema a Milano tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero, 1988.

protagonisti della politica culturale e cinematografica. Alcune ricerche importanti sono state compiute, ad esempio, sull'Istituto Luce<sup>58</sup>, ma una storia che metta in relazione le linee guida imposte all'Istituto, le politiche dei vertici e il cinema effettivamente realizzato è ancora tutta da scrivere. Cresce la necessità di affrontare la questione della comunicazione cinegiornalistica in una prospettiva comparata, per poter misurare all'interno delle convenzioni di genere di quel tipo di cinema le peculiarità italiane<sup>59</sup>. Inoltre, 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»<sup>60</sup>.

Per quanto riguarda gli studi sulla politica cinematografica fascista, è stato analizzato il dibattito svoltosi tra i massimi dirigenti che ha permesso la realizzazione di film di *fiction* (meno nella propaganda) apparentemente non del tutto conformi al *mainstream* del regime. L'idea, non nuova, che fu la dialettica interna al regime, più che un supposto liberalismo fascista, a rendere le maglie della censura più larghe, oltre alla necessità di emulare la produzione americana e (in parte) francese e tedesca, ha trovato nuove conferme<sup>61</sup>. Il progetto pedagogico fascista, insomma, la volontà di plasmare l'«uomo nuovo» doveva confrontarsi con il problema di ricostruire un cinema nazionale e con quello di sfornare film appetibili per il pubblico. Un eccesso di pedagogia e moralismo, infatti, avrebbe potuto tenere lontani gli italiani dalle sale anche nel caso di grande sforzo produttivo e propagandistico a suo sostegno. Le figure dei

<sup>58</sup> E.G. Laura, *Le stagioni dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello spettacolo, 2000; *Fonti d'archivio per la storia del Luce, 1925-1945*, Roma, Istituto Luce, 2004; *L'Istituto Luce nel regime fascista: un confronto tra le cinematografie europee*, Roma, Istituto Luce, 2006; E. Cicchino, *Il Duce attraverso il Luce: una confessione cinematografica*, Milano, Mursia, 2010; S. Celli, a cura di, *I tesori del Luce*, numero monografico di «Bianco e Nero», n.s., 2003, n. 547. Di Laura vedi anche: *L'immagine bugiarda. Mass-media e spettacolo nella Repubblica di Salò, 1943-1945*, Roma, Associazione nazionale dei circoli cinematografici italiani, 1986.

<sup>59</sup> Cfr. ad esempio E. Fimiani, «*Convincere il popolo della necessità di quello che accade: profili della propaganda elettorale nei regimi nazifascisti (1932-38)*», in A. Baravelli, a cura di, *Propagande contro. Modelli di comunicazione politica nel XX Secolo*, Roma, Carocci, 2005, pp. 163-197.

<sup>60</sup> Brunetta, *Introduzione*, cit., p. 25. Su questi aspetti cfr. M. Cardillo, *Il Duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari «Luce»*, Bari, Dedalo, 1983; Id., *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo, 1987.

<sup>61</sup> O. Caldiron, *Le ambiguità della modernizzazione negli anni del consenso*, e V. Zaggarrio, *Schizofrenie del modello fascista*, entrambi in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934-39, a cura di O. Caldiron, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 3-34 e 37-61.

principali attori di questa vicenda – come quella di Freddi<sup>62</sup> – si sono stagliate in un quadro dove le scelte estetiche sono state analizzate inseguendone anche i risvolti politici<sup>63</sup>.

Alcune importanti opere di sintesi hanno allargato il campo agli studi sugli altri media e, in particolare, sulla radio<sup>64</sup>.

Anche la discussione sul «lungo viaggio» ha conosciuto una certa reviviscenza a partire dalla questione dei Cineguf. Come ha scritto La Rovere, ci si è confrontati con due tendenze<sup>65</sup>. La prima ha messo in secondo piano il fascismo, e la sua influenza politica e ideologica, nell'ambito della ricostruzione di un associazionismo cinematografico che pure prese le mosse all'interno delle organizzazioni giovanili (e non) fasciste. La seconda, invece, ha messo al centro un'idea dei Cineguf come esperienze legate strettamente al regime ma, al tempo stesso, come esemplificazione di quel percorso che aveva portato parte di una generazione fuori dal fascismo. Enfatizzando, dunque, il rifiuto del cinema italiano di quegli anni, l'apprezzamento per le cinematografie straniere (come quella francese o sovietica), la volontà di fare un cinema che raccontasse la realtà sociale, ecc.

Altri studiosi, come lo stesso La Rovere, hanno insistito invece sul fatto che questi elementi stavano dentro un progetto – talvolta dai tratti integralistici – di fascistizzazione della società attraverso il cinema. Progetto, non a caso, sostenuto e finanziato da Freddi e dalla Direzione generale per la cinematogra-

<sup>62</sup> Il libro di L. Freddi, *Il cinema* (2 voll., Roma, L'Arnia, 1949), in parte ripubblicato nel 1994 (L. Freddi, *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Roma, Centro sperimentale di cinematografia-Gremese, 1994), è diventato una specie di bibbia per gli storici del cinema fascista. Cfr. Gili, *Stato fascista e cinematografia*, cit.; Caldiron, *Le ambiguità della modernizzazione negli anni del consenso*, cit.; Zagarrio, *Schizofrenie del modello fascista*, cit. Su Freddi mi limito a segnalare anche: Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, cit.; C. Siniscalchi, *Introduzione a Freddi, Il cinema. Il governo dell'immagine*, cit.; Id., *Profilo di Luigi Freddi*, in *Vivere il cinema. Sessant'anni del Centro sperimentale di cinematografia, 1935-1995*, Roma, Csc, 1995; Id., *Cinema e potere. Il fondo Luigi Freddi*, in «Le carte e la storia», 1996, n. 1, pp. 109 sgg.; M. Verdone, *Cineicità story. Storia personaggi e fatti della Hollywood italiana dalla fondazione ai giorni nostri*, Roma, Bulzoni, 1996.

<sup>63</sup> Molte delle linee di ricerca degli ultimi anni sono compendiate nel citato volume dedicato agli anni 1934-38 della *Storia del cinema italiano* a cura del Centro sperimentale di cinematografia.

<sup>64</sup> Sulla radiofonia: G. Isola, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990; F. Minganti, *Modulazioni di frequenza: l'immaginario radiofonico tra letteratura e cinema*, Udine, Campanotto, 1997; A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2000; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2003.

<sup>65</sup> Cfr. L. La Rovere, *I Cineguf e i Littoriali del cinema*, in Centro sperimentale di cinematografia, *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit. Si veda anche la bibliografia citata dall'autore. Dello stesso: *Storia dei Guf. Organizzazione politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

grafia. Questi storici hanno sostenuto, inoltre, che quelle del contatto con le culture cinematografiche europee furono esperienze personali importanti ma non si tradussero in un atteggiamento di distacco critico dal fascismo, in un «antifascismo oggettivo». La svolta si sarebbe verificata con la guerra o solo dopo il 25 luglio.

La continuità è stata così declinata in modo diverso. Quella generazione avrebbe portato con sé un bagaglio di esperienze e una tensione politico-organizzativa che avrebbe riversato nella militanza nei partiti di sinistra nel dopoguerra: organizzazione della cultura, circoli del cinema, volontà di scoprire la realtà e fare film d'impegno, e, cosa più importante, un modello di realismo populista in nome di una concezione collettiva della vita nazionale. In definitiva, l'idea di un intellettuale-pedagogo, che porta la cultura alle masse, dentro un progetto palingenetico fascista sarebbe stata ereditata, mutata di segno, da quegli intellettuali e cineasti che aderirono successivamente al Pci.

Se molte considerazioni sono condivisibili, mi pare che al fondo ci sia un problema interpretativo legato alla mancata problematizzazione del ruolo dell'intellettuale e dei *mass media* nelle società di massa; un problema che, anche in questo caso, andrebbe affrontato in una dimensione comparata, la quale, se permetterebbe di mettere a fuoco il peso specifico dell'Italia mussoliniana, consentirebbe probabilmente anche di mettere in soffitta, alla luce di tendenze comuni a tutte le società avanzate, il retaggio di stagioni politiche e storiografiche ormai lontane.