

*Fascismo e cinema. Dal paradigma della propaganda al paradigma della
soggettivazione politica: una proposta di rilettura*

di Claudio Bioni

QUATTRO FASI PER UN DIBATTITO ANCORA APERTO

Il dibattito sul fascismo e il suo rapporto con il cinema interessa gli storici di settore da circa quarant'anni. Le ragioni del durare di questo interesse sono intuitive e non è forse il caso di soffermarsi più di tanto: si tratta, con ogni evidenza, del fatto che il fascismo è un nodo storiografico tutt'altro che sciolto nella cultura italiana e nella formazione dell'identità nazionale, e, secondariamente, del fatto che il cinema negli anni Trenta ha per molti osservatori un ruolo di "arma più forte" (sono parole di Mussolini) nell'organizzazione del consenso, e che di conseguenza il nesso cinema/fascismo rappresenta un punto privilegiato, esemplare, per l'osservazione del più generale rapporto tra ideologia fascista, propaganda e massmedia: una questione di tutta rilevanza per la storiografia tout court.

L'attualità del dibattito sul cinema fascista è stata resa possibile oltre che dal fatto che la storiografia del ventennio ha visto accumularsi sempre nuovi contributi e ha saputo legarsi in modo ben saldo all'interesse e al dibattito pubblici, anche dalla circostanza più specifica per cui le ricerche di storia del cinema dedicate agli anni Trenta hanno attraversato diversi periodi e fasi di ridefinizione/assestamento.

Semplificando un po' le cose credo si possa dire che la storiografia sul cinema degli anni Trenta ha attraversato 4 gradi cicli (per una classificazione più articolata, si veda V. Zagarrìo, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2007).

In una **prima fase**, che va grosso modo dal dopo guerra ai primi anni Settanta, la rimozione e il fraintendimento condizionano pressoché ogni tentativo di intelligenza del cinema fascista. La storiografia del cinema in quanto tale non ha ancora definito i propri standard di scientificità, la cultura cinematografica ha proceduto solo a superficiali prelievi dalla cinematografia degli anni Trenta, tutto sommato accontentandosi del pregiudizio e della diffidenza che sulla cinematografia fascista avevano diffuso a piene mani i protagonisti della prima stagione dell'antifascismo post-bellico.

In questa fase gli anni Trenta sono considerati un periodo culturalmente vergognoso e quantitativamente povero. Il decennio che aveva visto uno sviluppo produttivo straordinario, la nascita di apparati, istituzioni, soluzioni legislative ancora in vigore molti anni dopo la fine della guerra, la produzione di centinaia di film, era ridotto alla considerazione di quelle poche pellicole che sembravano anticipare il neorealismo cinematografico. Difficilmente ci si scosta dal comodo luogo comune del cinema dei *telefoni bianchi* e delle *commedie ungheresi*, fenomeni che erano assunti implicitamente come conferma della validità anche per il campo cinematografico di quanto affermato da Nomberto Bobbio della cultura fascista in generale, cioè che non

si tratta affatto di una cultura essendo cultura autentica e fascismo incompatibili. Le eccezioni ci sono, ma sono poche: *Il lungo viaggio del cinema italiano*, a cura di Orio Caldiron (1965); *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, a cura di Giorgio Tinazzi, 1966; e *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, di Brunetta (1969).

Ovviamente questo modello di indagine presupponeva una spiegazione del divenire storico attraverso grandi fratture: prima della caduta del fascismo il grigiore di un cinema artefatto, soffocato nei teatri di posa, lontano dalla sua vocazione realistica/dopo la caduta del fascismo la lezione di discontinuità introdotta dal neorealismo, la vocazione alla descrizione del paesaggio e dei problemi della realtà sociale, il cinema "antropomorfo" preannunciato da Visconti (in un suo articolo per altro probabilmente apocrifo), le opere di Rossellini, De Sica, Zavattini ecc.

Una **seconda fase** degli studi storici ha inizio dagli anni 1974-1975, quando, nell'ambito del Festival di Pesaro, un gruppo di nuovi cinefili e studiosi, che in parte avevano cominciato ad affilare le proprie armi e a riconsiderare la storia del cinema alla luce delle rassegne dei club-cinema settanteschi, propone prima un convegno sul neorealismo (accompagnato da opportuna rassegna), e poi, l'anno successivo, una serie di materiali sul cinema italiano nel periodo dal '29 al '43.

Se da un lato il neorealismo cominciava a essere studiato alla luce di nuove ipotesi teoriche e storiografiche, anche in continuità sostanziale con gli anni Trenta (con grande scandalo della scuola marxista tradizionale), sconfiggendo in modo piuttosto netto le ipotesi discontinuiste e riformulando sul terreno specifico della cultura cinematografica ripensamenti e revisioni che sul campo della storiografia generale andavano a investire uno dei punti più sensibili e nevralgici di tutto il dibattito sul ventennio, e cioè la questione della de-fascistizzazione; dall'altro ci si accorgeva che si era giudicato il cinema degli anni Trenta senza conoscerlo, che molti dei film fascisti del periodo non erano poi così fascisti (come dirà Vito Zagarrìo). Si riconsiderano senza reticenze le pellicole di registi che sotto il regime, nei primi anni Quaranta, danno opere diverse da quelle più note della stagione neorealista. Tra questi De Sica, Visconti, De Robertis, Lattuada, Castellani. E soprattutto Rossellini, autore emblema del neorealismo ma anche dei convertiti dell'ultima ora, che fino al 1943 offre prove del tutto interne alla logica del regime (*La croce di ferro*, *Un pilota ritorna*, *La nave bianca*).

In tale fase le resistenze della storiografia tradizionale e dei pregiudizi più radicati si fanno ancora sentire. Anche in relazione ad alcuni degli eventi culturali iscritti nel periodo. Tra questi vale la pena di ricordare ancora il convegno del 1984 svolto a Bologna il cui titolo già dice qualcosa sullo spirito dell'iniziativa: *Il neorealismo nel fascismo* (Mariella Furno, Renzo Renzi, a cura di, *Il neorealismo nel fascismo, Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941-1943*, Edizioni della Tipografia Compositori, Bologna, 1985); e soprattutto la grande mostra sugli anni Trenta ordinata a Milano dal gennaio all'aprile del 1982 (esposizione il cui catalogo raccoglie un saggio esemplare sul cinema fascista di Alberto Farassino, un degno rappresentante della cinefilia settantesca, colta nonché teoricamente impegnata).

Alla fine degli anni Settanta era anche uscita la prima edizione della *Storia del cinema italiano* di Gina Piero Brunetta, uno studioso che aveva già dedicato un

volume pionieristico al periodo in questione (*Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Editori Riuniti, Roma, 1975). Questi ritornerà più volte sugli anni Trenta all'interno dei propri libri dedicati al cinema nazionale. La seconda edizione della Storia vede la luce nei primi anni Novanta e si tratta di una vera e propria riscrittura.

Il lavoro di Brunetta rappresenta da solo l'inizio e lo sviluppo di una **terza fase** nello studio del cinema italiano in generale e di quello degli anni Trenta in particolare. Si tratta di un'attività di sistemazione-interpretazione- accumulo di materiali che dura decenni e continua ancora adesso per mezzo di vari volumi (*Cent'anni di cinema italiano, Introduzione al cinema italiano*, i capitoli dedicati al cinema italiano nella *Storia del cinema mondiale* curata per Einaudi ecc.) e che attraverso un lavoro di equilibrio interpretativo ed erudizione, corregge o fornisce evidenza empirica, chiarezza, sistematicità a molte delle ipotesi della nuova storiografia settantesca.

Direi che oggi, in una **quarta fase** che si può fare iniziare alla fine degli anni Novanta con la pubblicazione dei volumi della grande *Storia del cinema italiano* (opera collettiva che raccoglie gli sforzi di vari studiosi di provenienza accademica e non solo) ci si muove ancora all'interno del magistero rappresentato dal lavoro di Brunetta, concentrandosi sullo sviluppo di ipotesi parallele e approfondendo studi più settoriali (per esempio in relazione all'evoluzione dei generi cinematografici, alla nozione di cinema popolare, alle dinamiche di consumo e di creazione di pubblici ecc.). Mi pare si possa dire che nell'ambito di questo quadro di sostanziale continuità si stia lavorando anche su alcuni nessi, come per esempio quello tra cultura cinematografica e cultura fascista in generale, spingendosi a conclusioni che le analisi precedenti, pur avendo studiato e dissodato gli stessi materiali, non erano disposti a trarre.

Per esempio, al momento sono in elaborazione dei tentativi di ridefinire la questione della de-fascistizzazione e del grado di coinvolgimento-rifiuto di alcuni dei campioni della cultura dell'antifascismo cinematografico nel periodo più critico del ventennio, quello che va dai primi anni Quaranta alla caduta di Mussolini e oltre (la fine della guerra). La stessa storiografia ha compiuto passi significativi in questa direzione. Passi che attendono ancora di registrare riflessi sul campo degli studi di storia del cinema (con qualche anticipazione. Si veda per esempio la cautela con cui Mino Argentieri considera *La corona di ferro* un film pacifista e il suo regista Blasetti un fascista critico, come pure si era detto: M. Argentieri, a cura di, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Bulzoni, Roma). Si pensi alla sostanziale ridefinizione dell'immagine della cultura fascista che esce dai lavori di studiosi come Gabriele Turi (*Lo stato educatore. Politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari, 2003), Luca La Rovere (*Storia dei Guf*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003), Ruth Ben-Ghiat (*La cultura fascista*, Il mulino, Bologna, 2000), Giuseppe Iannaccone (*Giovinazza e modernità reazionaria. Letteratura e politica nelle riviste dei Guf*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2002).

Provo a semplificare al massimo la questione. Gli studi che hanno affrontato il rapporto tra cinema (assieme agli altri media) e propaganda fascista si sono implicitamente basati su un modello di spiegazione che in massmediologia, e in particolare in quel settore della massmediologia che studia gli effetti sociali dei media, si chiama *teoria ipodermica*. La teoria ipodermica si occupa dei modi in cui i messaggi colpiscono il loro bersaglio. Lo spettatore/destinatario è un bersaglio inerme che decodifica il messaggio e ne subisce gli effetti conseguenti in modo meccanicistico. Il difetto di questa teoria è che ovviamente presuppone una descrizione del fruitore in cui a quest'ultimo non è lasciata alcuna possibilità di elaborazione del messaggio stesso che non sia la sua semplice decodifica. Per quanto questa teoria oggi sia considerata obsoleta, per quanto oggi, con un celebre slogan, si sia più interessati a capire cosa fanno i fruitori con i media che quello che i media fanno ai fruitori, l'enfasi sul concetto di propaganda negli studi sul fascismo ha sempre privilegiato una spiegazione di ciò che la propaganda fascista faceva sulle inermi menti dei singoli individui (siano essi intellettuali, giovani gufini, docenti universitari ecc.). Solo più recentemente mi pare che si sia cominciato a chiedersi cosa hanno fatto i singoli soggetti con le idee della propaganda, quale grado di autonomia sono stati in grado di ritagliarsi. Proprio questa è la questione del grado di possibile fronda interna alle istituzioni culturali del regime.

Con termini come "fronda" e frondismo si intendono in genere tutti quei fenomeni culturali (le attività dei Centri Universitari Fascisti, riviste come "Primato", "Bargello", "Critica fascista", "Cinema") che, partendo dallo scopo preciso di edificare una elite intellettuale fascistizzata e fascistizzante giungono a ospitare, più o meno clandestinamente, forme di forte dissenso, malcontento, rispetto al regime, talvolta in chiave anti-fascista. Il problema è spinoso già a prima vista: quante erano le oasi di questo frondismo? L'Enciclopedia Italiana, la Normale di Pisa, la cerchia crociana, i Guf, i Littoriali, il gabinetto Viesseux, le riviste di Bottai? Perché delle due l'una: o molte di queste non erano affatto oasi anti fasciste (è questa la tesi di Mirella Serri a proposito di "Primato") oppure il totalitarismo appare una categoria vaga: come fa un totalitarismo spietato e insofferente verso ogni dissenso a tollerare tante eccezioni, tante possibilità di convivenza di professionalità imprestate al fascismo eppure anti-fasciste? Riconoscere ampie possibilità di fronda significa concedere qualcosa a chi intende negare o mitigare il carattere di progetto totalitario del regime. Con il conseguente rischio di avallare l'ipotesi storiografica di un fascismo come "dittatura benevola", sostanzialmente non paragonabile agli altri fenomeni totalitari più o meno coevi.

D'altra parte l'enfasi sulla repressione fascista che emerge da gran parte della memorialistica dei protagonisti della stagione antifascista (il cui modello resta *Il lungo viaggio attraverso il fascismo* di Zangrandi, Feltrinelli, Milano, 1962) è difficilmente conciliabile con il racconto dell'ampia attività di fronda e dei modi e dei tempi in cui tale attività sarebbe stata condotta. Uno dei pregi di un lavoro come quello di La Rovere sui Guf è di ridimensionare il valore delle testimonianze dei protagonisti di quel periodo, senza mitigare (come vorrebbe De Felice) il carattere di progetto totalitario del regime e quindi dell'indottrinamento fascista, un progetto

totalitario che non si “accontentava di uniformare il singolo, magari coattivamente, al collettivo. Questo doveva essere portato gradualmente a desiderare l’omologazione, riconoscendo nella disciplina e nell’obbedienza una manifestazione della sua stessa libertà” (La Rovere, *Storia dei GUF*, p. 224. In definitiva La Rovere, come De Felice, considera centrale per il fascismo la creazione di una classe dirigente fascista, ma al contrario di De Felice non vede un completo fallimento dell’ipotesi corporativa, proprio in riferimento ai buoni risultati conseguiti nel campo dell’indottrinamento universitario).

Un buon modo per sottrarsi sia alle reticenze delle narrazioni dei protagonisti del passaggio dal fascismo all’antifascismo (con i loro frequenti e sintomatici tentativi di retrodatazione del momento della conversione), sia alla moda, tipica della destra nostalgica del dopoguerra, di denunciare i “redenti”, è proprio quello di interrogarsi sulla natura costitutiva della fronda, dell’opposizione interna al fascismo stesso.

Una interrogazione che ha un lato quantitativo e uno qualitativo. Si dovrebbe in sostanza ridimensionare, come fanno La Torre e Serri, molti fenomeni considerati di frondismo, sconfessarne la natura di cripto-opposizione; e si dovrebbe anche capire quanto in realtà questa opposizione, questo malcontento soprattutto giovanile rispetto al fascismo (una opposizione e un malcontento che in effetti ci furono e che sono attestati in molti luoghi) siano riconducibili all’antifascismo e non magari a una forma di antagonismo interno all’ideologia fascista stessa. Insomma, non si tratta di “salvare” o redimere alcuni registi o film mostrando quanto essi abbiano “cifrato” il loro sostanziale antifascismo. Si tratta di capire quanto questo anti-fascismo sia stato realmente sostanziale. Ma su questa questione vorrei soffermarmi in seguito.

PUNTI FERMI

Torniamo a questioni meno controverse. Dalla tradizione ormai quarantennale di cui ho schematicamente parlato è possibile trarre alcuni punti fissi che fanno chiarezza sul decennio in questione.

La centralità del quadro politico-istituzionale. Il personaggio più importante del decennio è Luigi Freddi. Quest’uomo oggi è al centro di revisioni critiche (ben sintetizzate da Zagarrìo) quasi quanto Bottai, di cui peraltro rappresenta, sul campo ristretto della produzione cinematografica, una sorta di omologo. Freddi, amico personale di Ciano, proveniente dal giornalismo, ex direttore dell’ufficio di propaganda del PNF, per formazione estraneo al mondo del cinema, si reca a Hollywood e torna con una relazione sull’efficienza della cinematografia americana che finisce sul tavolo del Duce e lo candida alla Direzione della cinematografia voluta da Ciano nel 1934.

Freddi diventa il principale attore di quella *fascistizzazione sottile* per cui lo Stato sovvenziona, aiuta, premia controlla, non produce direttamente ma vuole qualcosa indietro in termini di immagine. Freddi perfeziona la censura (per Zagarrìo, che giunge a queste osservazioni attraverso una ipotesi storiografica forte su cui bisognerebbe lavorare a fondo, Freddi lavoro sull’istituto censorio utilizzando come

modello ideologico il sistema di auto-censura istituito con il codice Hays a Hollywood che, casualmente, nasce, come la Direzione, nel 1934. Un modello di censura “positivo”, non poliziesco, che intervenga non solo a posteriori, ma in itinere, a volte, eufemisticamente, come “suggerimento” culturale), adotta misure protezionistiche, revisiona copioni, filtra film stranieri, polemizza con i registi. Ma soprattutto crea Cinecittà (inaugurata nell’aprile del ‘37), e il Centro sperimentale (nel 1935, con cambiamento di sede, vicino a Cinecittà, nel 1940). Da questo incrocio di istituzioni egli controlla e limita l’iniziativa privata (al punto che pare che fossero proprio gli industriali alla base del suo allontanamento dalla Direzione nel 1939 per la presidenza di Cinecittà); si rende responsabile di un cinema ispirato al modello americano (con un bilanciamento tra esigenze ideologiche e commerciali), non certo a quello tedesco o sovietico, non di propaganda diretta, ma di controllo mediato; un cinema accademico, estraneo alla sperimentazione, inserito in un circuito intermediale (radio, rotocalchi) controllato almeno in parte da Freddi in persona.

Insomma una politica riconducibile all’idea di Bottai di “interventismo nella cultura”. Mussolini stesso non vuole un cinema in camicia nera convinto che l’arte palesemente manovrata sia sfavorevole alla propaganda efficace. Più che promuovere il fascio quindi si promuove un’immagine dell’italianità, attraverso cui passano le costanti del fascismo (populismo, nazionalismo ecc.).

Negli anni della guerra c’è un irrigidimento che porterà alla radicalizzazione del fascismo repubblicano. Inoltre dopo il ‘38, anno delle leggi razziali ma anche della legge Alfieri sul monopolio, lo stato chiude le porte ai film stranieri. Con il 1939 i film italiani raddoppiano (arrivando a 85 unità), fino al 1941 circolano film americani acquistati dai distributori in precedenza, ma dal 1942-3 spariscono quasi del tutto. L’industria deve immettere sul mercato più film, per farlo sostituisce le commedie hollywoodiane con film di evasione simili nelle intenzioni, caratterizzati da un forte internazionalismo, con omaggi al cinema francese oltre che americano, e ungherese (per ambientazione e derivazione da opere magiare). La spinta internazionale in questi anni è quindi anche un rivolgersi all’Europa in termini di spunti, di furti, di dinamiche che saranno nel dopoguerra tipiche della produzione italiana a basso costo, oltre che, più tradizionalmente, in termini di più o meno subdola evasione ideologica. Per quanto non sempre praticato, il realismo è considerato da molti come la strada migliore per un cinema di regime. Di fatto bisogna senz’altro sfumare la contrapposizione tra un cinema artefatto di regime e una aspirazione di fronda a un maggiore realismo sociale. Le ambientazioni di film fascisti come *Gli uomini che mascalzoni* (apparentemente una commedia innocua, in realtà, come nota la Ben-Ghiat, una pellicola che registrando la modernità cittadina vuole anche fare passare l’idea che la felicità nasce dall’accettazione della posizione sociale cui siamo stati assegnati) o *Terra madre* (Blasetti, qui campione di ruralismo) o ancora *Treno popolare* (Matarazzo) (interamente ambientato in esterni a Orvieto o negli scompartimenti di un treno), testimoniano del fatto che il realismo, a livello di aspirazione, appartiene a tutti, non certo a un’avanguardia del gusto (si vedano ancora la Roma di *Campo dei fiori*, Bonnard, 1943; o un film come *La bisbetica domata*, Poggioli, 1942).

Il problema della propaganda. Il cinema rimane il medium centrale per un regime che lo considera essenziale alla propaganda ma, come ci invita a fare Brunetta, con il fascismo bisogna stare sempre attenti a distinguere il piano delle dichiarazioni ufficiali da quello dei fenomeni effettivi. La dichiarata centralità del medium cinema nelle dinamiche specificamente politiche (e nelle funzioni di propaganda diretta) sono ancora oggi oggetto di contrasti tra gli storici. Accanto a chi (come la Ben-Ghiat o La Rovere) insiste sulla sistematicità del meccanismo propagandistico del regime e sull'attenzione che quest'ultimo dedicava ad alcuni settori della produzione cinematografica (come per esempio quello delle nuove leve del cinema organizzate intorno ai Guf e ai Littoriali per le arti) si trova la lezione di Brunetta, ancora tutt'altro che oblietabile, secondo la quale il fascismo, malgrado la teorizzazione mussoliniana dell' "arma più forte", non sopravvaluta affatto la funzione politico-sociale del cinema e si orienta verso forme di propaganda più tradizionali, riconosce la portata di fenomeno sociale e popolare del cinema ma non lo sfrutta sistematicamente come la principale arma di incidenza sulla coscienza politica della nazione.

Ciò è in effetti in linea con la constatazione che il cinema fascista non è che in piccola parte cinema di propaganda. O per meglio dire, la propaganda diretta occupa un segmento minimo della produzione di lungometraggi di finzione. L'esiguità dei film esplicitamente fascisti del resto ormai è un luogo comune storiografico. Tra i circa 400 film usciti dal 1930 al 1940 si annoverano come pellicole schiettamente di propaganda sempre gli stessi isolati titoli: *Camicia nera*, *Vecchia guardia*, *Redenzione* e poco altro. Tra questo poco altro soprattutto alcuni film bellici del tardo fascismo, che incrementano l'immaginario coloniale, come *L'assedio dell' Alcazar*, *Squadroni bianchi*, *Scipione l'africano*. Il fascismo però è ben presente anche in molti film sociali, storici e militari, come ricorda Alberto Farassino, spesso attraverso praticatissime metonimie del fascismo stesso: nazionalismo, militarismo, anti-sovietismo. "[...] non è che il fascismo preferisca promuovere film d'evasione, che, se veramente tale, sarebbe evasione dal fascismo stesso: esso preferisce presentarsi nel cinema in forme non eroiche e aggressive ma quotidiane e normalizzate, e non per questo ideologicamente sbiadite" (A. Farassino, *Cinema*, in Aa.Vv., *Annitrenta*, Comune di Milano, Mazzotta, Milano, 1982).

D'altra parte è innegabile che la stessa critica di quegli anni registra, attraverso una lamentazione continua unanime e compatta, l'assenza di un vero cinema autenticamente fascista (che di fatto non nasce mai) e che il cinema che meglio sa farsi carico della funzione di propaganda è il cinema documentario, non a caso celebrato anch'esso sulle riviste di settore e incoraggiato da precise direttive governative.

Sorto nel 1924, l'Istituto Luce, dal 1926 è titolare del monopolio delle attualità cinematografiche e ben presto si trasforma nel braccio audiovisivo del regime, l'organo tecnico al servizio di partito, ministeri ed enti statali. L'Istituto coordina varie attività (editoriali, archivistiche e produttive, per esempio produce il film celebrativo *Camicia nera*, nel 1933), tra cui soprattutto la produzione di documentari

(intorno a uno spettro fisso di competenze: le forze armate, le opere del regime, le bellezze del paese, le campagne politiche e colonizzatrici) e i cinegiornali che vengono editati con una media di 3 o 4 alla settimana per tutti gli anni Trenta (circa 1693 numeri). Punto di forza dei cinegiornali è la propaganda diretta che punta da un lato all'illustrazione della cronaca nera (all'estero, come le catastrofi, le eccentricità, le "americanate") dall'altro alla costruzione minuziosa e sfaccettata dell'immagine del Duce.

Il problema dell'immaginario cinematografico fascista e dei suoi modelli. Se ci si sposta dal piano della produzione, e anche dal piano del problema della creazione del consenso in termini diretti e immediati, e ci si sofferma sul problema dell'immaginario, si nota subito che i riferimenti per il cinema fascista sono anche qui piuttosto eterogenei e poco ortodossi per la cinematografia di una nazione fieramente anti-bolscevica e dotata di un'ideologia, nelle intenzioni, programmaticamente incompatibile con il materialismo e l'individualismo nord-americani. I modelli principali del cinema fascista sono proprio il cinema sovietico e il cinema americano.

Per quanto riguarda il cinema sovietico è soprattutto Umberto Barbaro, all'interno del CS, a dedicarsi, con puntualità di riferimenti teorici (in realtà il modello sociale sovietico viene recepito in modo contraddittorio, una delle tante contraddizioni, dal regime. Accanto alla più patente e sistematica condanna, lo "spirito rivoluzionario", la lezione del partito unico e del modello di ingegneria sociale totalitaria non mancano di influenzare personalità come quelle di Bottai. In generale comunque il modello sovietico, cinematografico e non, lascia più tracce nella cultura cinematografica che non nella produzione filmica in senso stretto. Molte riviste dedicano parole elogiative al cinema sovietico come modello educativo. Zagario ha mostrato assai bene come il modello di propaganda di quel paese è quindi ben presente presso le personalità maggiormente sensibili allo slancio totalitario che ne vedono un esempio di sintesi tra cultura e politica, nel segno della "bonifica integrale", dell'intervento diretto dello Stato, dello spirito anti-borghese)

Per quanto riguarda il cinema americano, della centralità del modello industriale delle majors hollywoodiane si è già detto a proposito di Freddi. Ma le influenze sono ben più profonde e contraddittorie. Se per esempio guardiamo alla critica ci accorgiamo che anche su una rivista come "Cinema", tradizionalmente - e un po' frettolosamente - considerata un'avanguardia del gusto cinefilo per il cinema classico hollywoodiano, ci accorgiamo che almeno a prima vista il cinema americano raccoglie elogi, in nome dei singoli risultati, per l'ineccepibile livello spettacolare della produzione media, la tipizzazione ambientale, per il tratto nazionale subito riconoscibile. In genere gli osservatori non hanno mancato di segnalare gli atti di stima verso i film di Vidor e Stroheim, Wyler, Ford compiuti su questa rivista. Hanno forse mancato di sottolineare a sufficienza che tali parole, atti di lungimiranza e segno di gusto anti-provinciale sul piano dell'expertise critica, in realtà sono mere concessioni. Concessioni magari numerose, in ogni caso concessioni, come è chiaro facendo anche un solo, ma estremamente significativo prelievo da una pagina di "Bianco & Nero",

dove a firma di Casiraghi e Viazzi si può leggere che la civiltà americana è in difetto di cultura e passione, per cui “ [...] *Hollywood non poteva creare un film*. E non lo poteva fare, un film che fosse degno di questo nome, perché Hollywood come fenomeno collettivo, come immenso *trust*, [...] aveva nel suo stesso organismo industriale, [...] la formula dell’antocreazione, la negazione della creatività seria e spontanea, la neutralizzazione d’ogni buon intendimento” (Ugo Casiraghi, Glauco Viazzi, *Il traditore*, “Bianco e Nero”, 11-12, novembre-dicembre, 1942, p. 30.)

Se invece ci spostiamo sul piano dell’immaginario, dei luoghi e dei modelli, notiamo che negli anni Trenta prende via quella *americanizzazione* del cinema nazionale che andrà a costituire uno dei tratti di maggiore continuità della produzione filmica del dopoguerra. Negli anni Trenta si formano generi come il melodramma, la commedia, il film di guerra che rappresenteranno gran parte dei codici del cinema del dopoguerra, come sempre notato da Zagarrìo. I miti e i luoghi popolari e cinematografici di questi anni sono stati studiati da James Hay (*Popular film culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Indianapolis 1987) e sono indicativi di un ampio processo di modernizzazione, sviluppo dei consumi e dei desideri che va oltre le coordinate strette dell’ideologia fascista (si pensi, per esempio, a film come *La telefonista*, 1932, *La segretaria per tutti*, 1933, in cui sono i personaggi femminili, molto più di quelli maschili, a farsi carico del desiderio di trovare una occupazione in città, accedere alla società dei consumi, ai riti e ai ritmi di una vita più moderna. Si tratta anche di un andare oltre le condizioni storiche della vita reale: il cinema diffonde immagini di modernizzazione che non corrispondono alla diffusione effettiva del consumo di beni e merci, in verità prerogativa di ristretti gruppi sociali). Oltre ai miti rurali più organici e interni alla precettistica di regime si trovano infatti il mito del Grand Hotel , delle sue porte girevoli sul bel mondo in film come *Una donna tra due mondi* (Camerini, 1938), *Ai vostri ordini signora* (Mattoli, 1938-39), dei treni di lusso (*Freccia d’oro*, 1935, D’Errico), dei grandi magazzini, nonché il mito dell’America stesso presente in un tripudio di immagini americane, come si vede in *Cose dell’altro mondo* (Malasomma, 1939).

UNA PROPOSTA: OLTRE LA PROPAGANDA... L’IDEOLOGIA.

Se nel corso del decennio si assiste a un fenomeno di discontinuità produttiva, per il quale esiste un prima e dopo Freddi, con un prima vivace ma caotico (si sperimentano nuovi generi, si prova uno stile internazionale, si rendono possibili i percorsi di registi della rinascita come Camerini e Blasetti) e un dopo nel segno del decollo produttivo (il cinema italiano diventa il più attivo d’Europa, superando la Germania, si fonda Il Centro Sperimentale e Cinecittà , si rilancia il festival di Venezia ecc.); d’altra parte si assiste a un fenomeno di continuità che riguarda la cultura cinematografica nel suo insieme. Il cinema è ininterrottamente al centro del dibattito intellettuale per tutto il decennio. Una delle migliori riviste di cinema di tutta la storia della critica cinematografica – “Bianco e Nero” - trova pubblicazione proprio ora nella sua forma migliore e insuperata.

In primo luogo quindi il cinema gode di un doppio statuto nel mondo della cultura. Il cinema è considerato medium centrale alle dinamiche del regime, ma anche arte che si sottrae al contenuto contingente, che ha diritto a essere considerato in termini estetici autonomi, parte di una “cittadella dell’arte”. Il medium stesso quindi gode di ampia popolarità e di una condizione strategica all’incrocio tra medium sociale e fatto estetico, tra coinvolgimento nelle cose mondane, capacità di una loro ri-articolazione in termini di esperienza mediata e autonomia propria dell’elemento estetico. Quindi potenzialità di intervento ma anche opzione di separatezza. E se questa oscillazione produce più di un’incertezza o di uno sbandamento nella teoria (questi aspetti sono stati ben ricostruiti da Ruggero Eugeni¹), essa anche garantisce e rafforza la possibilità del cinema di occupare una postazione di avanguardia su più fronti (educazione, sperimentazione artistica ecc.), di godere delle gratificazioni che entrambi i fronti possono portare (l’impegno, la riuscita artistica) mitigandone al contempo le possibili sanzioni (per esempio l’accusa di inadeguatezza ideologica). In secondo luogo la cultura cinematografica fascista del tardo fascismo (periodo 39-42 circa) è un oggetto adeguato per effettuare quel superamento dell’impostazione legata troppo al concetto di propaganda, di cui ho parlato all’inizio. Per farlo ho bisogno di compiere una digressione. Si tratta di ricordare in primo luogo cosa una certa filosofia politica intenda per ideologia e poi di verificare quanto questa definizione del lavoro ideologico sia adeguata a studiare la cultura fascista, andando oltre il concetto limitativo di propaganda.

Come funziona l’ideologia? Il tratto più evidente del funzionamento ideologico, un tratto sottolineato da una tradizione centenaria di studi (che come minimo va da Marx a Prieto) recentemente ripercorsa da Terry Eagleton, è che essa spaccia per universale qualcosa di particolare. Si ha ideologia quando un contenuto particolare comincia funzionare come sostituto dell’Universale. Si ha ideologia quando, per esempio, ciò che io vedo in un oggetto da un particolare punto di vista viene presentato nel mio discorso come una qualità intrinseca di quell’oggetto e non come il risultato della mia osservazione situata. O, più classicamente, si ha ideologia quando spaccio come immutabili, naturali, universali condizioni sociali che sono il frutto di precise contingenze storiche e rapporti di produzione.

Dunque l’ideologia è un rapporto di implicazione tra particolare e universale. O se si preferisce, un indebito scambio di posizione. Questo legame di co-implicazione è osservabile anche nella vita quotidiana. E’ difficile definire cose come “solidarietà” “male oscuro della modernità” “relativismo culturale”. E’ difficile farlo perché sono parole generiche, o, per meglio dire, *significanti universali vuoti*. Noi nella vita quotidiana facciamo fatica a rapportarci a queste entità troppo universali e generiche, poco adatte a entrare in relazione con le nostre particolari e situate esperienze di vita. Abbiamo però a che fare con entità intermedie che suturano le entità universali alle nostre contingenze particolari rendendocene leggibili; abbiamo a che fare con storie

¹ R. Eugeni, *Il dibattito teorico*, in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, volume V . 1934-1939, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Venezia, 2006.

che raccontano casi esemplari di solidarietà, di relativismo culturale. Queste storie in sé non sono ideologiche. Ma cominciano a funzionare come ideologie quando diventano il simbolo della solidarietà in generale, del relativismo in generale ecc.

La propaganda funziona esasperando questo meccanismo di relazione tra storie particolari e significanti vuoti universali. Una delle cose che fa la propaganda (non l'unica) è di coincidere con quel lato del lavoro ideologico che consiste nel produrre una torsione specifica che, appunto, "propaganda" un contenuto particolare come "tipico" di un concetto universale. Nel cinema sovietico di propaganda ci sono molti contadini felici di lavorare la terra a 40 gradi sotto zero in una bella azienda agricola collettivizzata. Ora, è evidente che la realtà non era precisamente piena di questi contadini felici. Lo erano i film ideologici del regime sovietico. E lo erano perché si riteneva che, per quanto semi inesistente nella realtà, il contadino felice fosse "tipico", vale a dire l'esempio più puro delle forze nuove che animavano la società sovietica.

Anche nel fascismo non mancano certo gli esempi. Si tratta dell'aspetto più evidente e studiato del fascismo. Il apporto tra cinema e propaganda si coglie benissimo in *Camicia nera* (1933, Forzano) e *Vecchia guardia* (1934, Blasetti) due film degli anni Trenta che esemplificano l'atteggiamento del regime verso la memoria e la celebrazione del fascismo e che al contempo, pur essendo il segno esatto di un più ampio quadro di azione culturale, sono piuttosto eccentrici rispetto alla politica culturale specificamente cinematografica attuata dal regime. Infatti questi film più che esemplificare la volontà di Freddi (il quale notoriamente dispreggiò il film di Blasetti) sembrano l'esatto equivalente cinematografico di quella tendenza culturale attiva dai primi anni Trenta che porta alla celebrazione del *culto delle origini*. Entrambi i film sono commemorativi, secondo quella tendenza, per esempio ben visibile in campo di politica universitaria, oppure in generale in fenomeni come la Mostra della Rivoluzione Fascista (1932), che costituiva una complessa operazione culturale "volta a trasformare la cronaca del fascismo degli albori in una pedagogia di massa per i giovani italiani" (La Rovere, 184). Allo stesso modo nel periodo della segreteria di Storace dei Guf si moltiplicano sulle riviste universitarie le pubblicazioni di documenti della rivoluzione, memorie, agiografie ecc., in occasione del decennale.

I due film però non hanno un pubblico generazionale come orizzonte. Questo è dovuto al fatto che il cinema si rivolge a un pubblico inter-generazionale. E infatti l'enfasi sulla gioventù *del* fascismo non è enfasi, in entrambe le pellicole, sulla gioventù *nel* fascismo. Al contrario il fascismo sembra essere un movimento che parte dai giovani e con agio conquista i pater familias più coscienti. In entrambi i film comunque si inventa una tradizione, si trasfonda in epos nazionale eventi che hanno coinvolto un numero ristretto di italiani, si sottopone la narrazione a quel processo mitopoietico che consiste nella "destorificazione" e nella trasformazione in archetipo, infine nella creazione di processi immedesimativi (sono queste le tre operazioni individuate da Carlo Tullio Altan del processo mitopoietico).

Cosa sia il lavoro di propaganda lo si coglie meglio in *Camicia Nera* di Forzano. Il film, del 1934, è ricordato classicamente come uno degli esempi più chiari del cinema

di propaganda. In effetti la propaganda diretta occupa interamente la terza parte del film.

Il film interessa lo storico del cinema per ragioni qui non essenziali ma che vanno ricordate. Lo stile della pellicola è qualcosa di molto lontano sia dai tentativi più coerenti di uno stile internazionale che alcuni registi stavano sperimentando nel periodo (Blasetti e Genina su tutti), sia dalle aspirazioni a un nuovo stile nazionale unitario che già le riviste blasettiane avevano cominciato a invocare e che ben presto le nuove leve critiche avrebbero trasformato in un cavallo di battaglia, dalla fine degli anni Trenta alla caduta di Mussolini.

Chiaramente il film, oltre a mescolare la propaganda diretta con i codici del melodramma familiare, appare come un precipitato di schegge stilistiche eterogenee. La pessima sonorizzazione, la necessità auto imposta di lavorare, come recita una delle tante didascalie iniziali avendo “come interpreti esatti i contadini della Maremma e uomini nati di popolo di ogni regione d’Italia”, in definitiva – e questo richiederebbe un capitolo a parte sulla genesi del realismo cinematografico italiano – l’esigenza di lavorare sulla modificazione del paesaggio in senso realista (il film è pieno di immagini di trincea, di lavoro nei campi, di città italiane, di campi lunghi sui monumenti e i paesaggi italianissimi), sono elementi che fanno attrito con la recitazione didascalica e ancora appesantita dagli stilemi recitativi di derivazione teatrale della più teatrale tra le tradizioni del muto. Di fatto il film, che si pregia di ottime didascalie e spiegazioni grafiche innovative, di sequenze come quella dei tribuni socialisti o dell’inizio della guerra, è anche caratterizzato da stridenti sequenze statiche in campo lungo. Dall’altra parte appunto abbiamo il montaggio quasi sovietico, gli inserti didascalici sulla presa di potere del fascismo. Una terza parte che contiene quasi per intero un comizio del Duce all’inaugurazione di Littoria e dell’agro pontino, è realizzata come un cinegiornale riassuntivo del periodo 14-32.

In generale comunque le prime due parti non sono affatto, come recita sempre la didascalia iniziale una “sintesi cinematografica delle vicende d’Italia dal 1914 al 1932”. Sono qualcosa al contempo di più e qualcosa di meno. Questo di più e questo di meno sono il motivo per il quale il film è esemplare dal punto di vista della propaganda e del lavoro ideologico.

Il “di meno” ci ricorda qualcosa che tutti gli studiosi del rapporto tra mezzi di comunicazione e persuasione sanno. La sottrazione è un’arma essenziale alla propaganda. In questo film manca la presa di potere, sul filo dell’incostituzionalità, con tutti i travagli che comporta (Aventino, omicidi, violenze squadriste, intimidazioni politiche, delitto Matteotti ecc.). Il passaggio dal secondo al terzo atto contiene questa rimozione. Si passa da un fascismo-movimento che rappresenta i protagonisti, i poveri, gli abitanti delle paludi, i reduci, insomma, la povera gente, gli sfruttati dalla macchina impersonale della burocrazia statale, a un fascismo che è nuovo Stato: con le colonie marine, il dopolavoro, le opere pubbliche e infine, ritorno al particolare, gli abitanti delle paludi, tentati per tutto il film dallo spettro dell’immigrazione, che possono ritornare alla loro terra (il fabbro e il padre guidano i trattori e gli aratri della bonifica) alla terra finalmente feconda (ruralismo). Manca il processo di presa di potere. Il potere qui non si conquista, non c’è lotta. Il potere non

si conquista perché non ce n'è bisogno. Questa rimozione non è innocente. Non solo consente di sorvolare sulla violenza politica che permette la presa del potere ma in più ci propone questo passaggio come automatico, in continuità, come un fatto meccanico e inevitabile (poiché lo spirito del fascismo è lo spirito delle persone povere, degli umili, degli sfruttati, trionfa senz'atto. Si realizza senza processo. La presa di potere non è un processo storico è già un evento in atto. Non un processo ma un Evento, già riconoscibile come fatto monumentale: l'altare della patria le piazze d'Italia riconoscibili nella adunate oceaniche ecc.).

Il "di più" ci ricorda che sempre l'ideologia lavora trasformando il particolare in universale. Qui è la figura del fabbro (di suo figlio e di suo padre) a rappresentare il popolo degli umili e degli oppressi, la necessità di una comunità unita e ordinata, un corpo sociale organico e compatto. Una famiglia come corpo in scala ridotta del corpo sociale frantumato che il fascismo miracolosamente ricomponne nel nome della mediazione sociale e dell'ubbidienza al Duce. Qui il melodramma familiare, la storia della famiglia che perde il valoroso padre medaglia d'argento in guerra, rappresenta il particolare che egemonizza l'universale ideologico. La campagna, la terra degli umili, è il luogo del significante vuoto: il fabbro dice al padre: io mi sacrifico per la patria, tu, anche se vuoi venire in guerra con me, devi stare qui a sacrificarti per la famiglia. Patria, famiglia: la vita dei poveri della campagna è il luogo del significante vuoto. Dei valori universali pre-politici. Degli umori delle masse inascoltate.

Il fabbro rappresenta esattamente l'uomo nuovo mussoliniano, il particolare che sutura l'universale, il particolare che lo inverte: audace, patriottico, legato alla famiglia, ai vecchi valori trans politici. La famiglia, scomposta e poi ricomposta, del fabbro è in piccolo la storia del corpo sociale della nazione scomposto dalla prima guerra mondiale e ricomposto intorno al nuovo ordine. C'è una corrispondenza perfetta tra particolare (la famiglia) e l'universale (il corpo sociale tutto). Ecco il lavoro ideologico: il film per inverte al meglio la Grande Storia dell'ascesa del fascismo ha bisogno della piccola storia particolare del fabbro. Solo così si spiega come mai questo film di propaganda prima di fare vera propaganda in stile cinegiornale Luce ha bisogno di due atti costruiti intorno al montaggio alternato tra privato e pubblico, particolare e universale, familiare e politico. Il testo sfida la compattezza testuale pur di mantenere la compattezza ideologica: registri stridenti, incongruenze di tono e di accento drammatico, eterogeneità stilistica sono il prezzo che si paga volentieri pur di cogliere al meglio il legame di co-implicazione tra le direttive propagandistiche del regime e il percorso del fabbro come esempio di "tipico" soggetto fascista.

Ma l'aspetto su cui ora vorrei insistere è un altro. Alcuni recenti teorici dell'ideologia (Balibar, Žižek) hanno dimostrato a mio avviso in modo convincente che l'ideologia non fa solo ciò di cui abbiamo parlato ora. Un'ideologia per funzionare ha bisogno di compiere un doppio movimento. Da un lato, lo abbiamo visto, si inverte attraverso contenuti particolari che egemonizzano e significano per (al posto di) l'universale tutto (il fabbro come esempio tipico dell'uomo nuovo fascista); dall'altro però ha bisogno di mantenere vivo e presente il ruolo del significante vuoto, dell'orizzonte

ideale astratto. I significanti vuoti del fascismo (patria, ubbidienza, superamento dei conflitti sociali, società armonica e pacificata, impegno del nome della collettività, superamento degli interessi particolari di classe o fazione ecc.) devono continuare a funzionare in termini generali, come noccioli duri trans-ideologici. Secondo Žižek la lotta politica coincide sempre con la lotta per l'appropriazione (e la distorsione/tradimento) di termini sentiti spontaneamente come pre-politici (solidarietà, ordine ecc., onestà ecc.) in grado di legare tra di loro gli individui al di là delle loro convinzioni di pensiero o di interesse.

Ci vogliono quindi due elementi come minimo perché un'ideologia sia dominante: un contenuto popolare autentico, e la sua distorsione da parte delle nuove relazioni di dominio e sfruttamento. Non si può fare a meno del contenuto popolare autentico: un'ideologia dominante non domina se non incorpora qualcosa che non appartiene a chi domina (questo è il senso dello slogan: le idee dominanti non sono mai completamente le idee di chi domina). Come dice Žižek, facciamo il peggior esempio possibile: persino l'antisemitismo nazista si basa su aspirazioni utopiche a un'autentica vita di comunità, sulla condanna dell'irrazionalità dello sfruttamento capitalistico. E' teoricamente sbagliato condannare l'aspirazione a una più autentica vita di comunità in quanto tale, denunciarla come un fantasma totalitario. E' il modo in cui questa aspirazione è stata articolata a renderla ideologica, il modo in cui è stata resa compatibile con i rapporti di dominio esistenti.

Sappiamo benissimo che la maggior parte delle contraddizioni del fascismo rientra esattamente in questa dinamica (i rapporti con la chiesa, con i poteri dello stato, con la borghesia ecc.). Sappiamo benissimo che "in ogni fascismo effettivo si trovano ancora degli elementi che ci fanno dire "questo non è ancora del tutto fascismo; ci sono ancora elementi incoerenti di tradizioni di sinistra o di liberalismo"; tuttavia, questo allontanamento [...] dal fantasma del fascismo puro è il fascismo tout court" (S. Žižek, *Il soggetto scabroso*, Cortina, Milano 2003, p. 231). In realtà al cuore del fascismo vediamo una serie di contenuti universali che magari non appartengono affatto alla cultura liberale o di sinistra (l'obbedienza, l'amore di patria, l'ordine) e che tuttavia incarnano aspirazioni abbastanza generiche.

La domanda allora è: quale soggetto nel fascismo si incarica di mantenere vivo il contenuto popolare universale indispensabile a farne l'ideologia dominante? Nel tardo fascismo è evidente che esistono dei soggetti che sono proprio incaricati di compiere questo secondo aspetto del lavoro ideologico. Molti giovani fascisti, che sarebbero stati considerati, *ex post*, frondisti, molti giovani dei Guf, producono un malcontento verso il Regime che si spiega benissimo, più che in termini di più o meno velato antifascismo, come una parte essenziale dell'ideologia fascista stessa (e di ogni operazione ideologica): i giovani fascisti sono incaricati esattamente di soddisfare l'esigenza di ogni ideologia di mantenere vivi i significanti vuoti pre-politici universalistici, cioè, per esempio, nel caso specifico, l'impegno politico come dovere collettivo, l'eroismo, la solidarietà, il cameratismo, l'odio anti-borghese, cioè i valori puri, poi traditi, del fascismo originario.

Ecco perché non mi piace parlare solo di propaganda, ma preferisco parlare di lavoro dell'ideologia. Produrre ideologia non significa solo produrre messaggi ideologici per menti amorfe: significa anche mantenere in vita significanti vuoti, mantenere vitale e percorribile il campo universale su cui i contenuti specifici della propaganda possono diventare oggetto della disputa politica attiva.

Non esistono solo soggetti assoggettati e manipolati da contenuti propagandistici emanati in modo mono-direzionale. Più che ragionar e in termini di propaganda quindi si dovrebbe ragionare in termini di *soggettivazione politica*. Mi interessa poco capire come i soggetti diventano oggetti inermi di propaganda, mi interessa invece capire come l'ideologia crea soggetti politici che compiono operazioni specifiche. Il lavoro ideologico è più ampio della propaganda stessa, più sottile e pervasivo e contempla la creazione di soggettività politiche attive.

Per esempio, nel caso del fascismo le soggettività politiche attive dei giovani fascisti sono determinanti. Esse, all'interno del regime, sono in dissidio tra conformismo, adesione assoluta e quasi religiosa alla parola del capo e insoddisfazione profonda per il tradimento della natura universalistica del movimento. In questo senso l'attività di fronda non è qualcosa che si oppone al fascismo ma è parte essenziale del funzionamento del fascismo stesso, è qualcosa di del tutto interno alla soggettivazione politica fascista stessa. E' qualcosa che richiama una pienezza assente della società, è qualcosa che punta a mantenere in vita i significanti generici del fascismo originario, la sua vuota universalità ideologica.

Per venire quindi al frondismo culturale e al dissenso dal fascismo, la mio conclusione è che la comprensione del frondismo non può che partire dal ribaltamento esatto delle posizioni del marxismo classico. Là dove Guido Oldrini (su "Cinema nuovo") dice che non si capisce nulla di "Cinema" se non si parte dalla pregiudiziale anti fascista, bisogna affermare che non si capisce nulla del frondismo se non marginalizzando (e riducendo a fenomeno secondario, isolato a pochi per quanto significativi casi) la componente anti fascista della cultura degli ultimi anni Trenta/ primi Quaranta.

Capire il frondismo significa quindi anche capire, più che l'anti fascismo, la coesistenza nella società degli anni Trenta di due fascismi, secondo quanto indicato già da De Felice. Notoriamente la circolare inviata da Mussolini ai prefetti in data 5 gennaio 1927 sancendo che la più alta autorità dello Stato in ogni provincia era e restava il Prefetto, domava squadristi e fascismi provinciali ma soprattutto stabiliva la vittoria del regime sul movimento, dello stato sul partito, subordinando di fatto il secondo al primo. Il fascismo diventava classe dirigente, occupava esplicitamente il posto del padrone. Accanto a questo fascismo di apparato, di burocrazia e funzionamento dei settori dello stato si sviluppa nel corso degli anni Trenta (nei quali cresce per ragioni puramente anagrafiche la generazione dei primi fascisti puri, integralmente allevati dal regime) un fascismo diverso e ugualmente importante. I giovani dei Guf vogliono più spirito anti-borghese, meno burocrazia, sono delusi dalla burocratizzazione del fascismo. È la posizione che Bottai ha già dai primi anni Trenta, e che manterrà nel suo diario anche nel secondo dopo guerra. La necessità di preservare vivo un fascismo-movimento contro i rischi di burocratizzazione del

regime, di mera sostituzione degli organi statuali tradizionali è un sentimento capace di accomunare una personalità come quella di Bottai a quella di un personaggio da lui diversissimo per temperamento e riferimenti culturali e che pure in qualche occasione gli si troverà al fianco: Curzio Malaparte.

Per lo più però si tratta di una generazione successiva, che non ha fatto la Grande guerra. Si tratta dei giovani goliardi, degli universitari, della carne su cui sarebbe cresciuto il mito della gioventù fascista, che muovono da presupposti e desideri del tutto diversi. Essi insistevano sulla necessità di compiere il progetto totalitario fascista, di raggiungere la meta di una redenzione spirituale piena (“redenzione spirituale e antimaterialistica del fascismo integrale” dice Bruno Bongiovanni nell’intro al libro già citato di La Rovere, p. XXIII). I giovani dei Guf quindi, spesso i giovani impegnati nella cultura universitaria in generale, erano di sovente critici verso il fascismo. Ma lo erano, se possibile, da destra. La Rovere mostra che è difficile parlare di sinistra fascista in molti casi. I frondisti erano spesso critici verso il fascismo e al contempo compromessi con il suo conformismo, intrisi di aspirazioni rivoluzionarie e al contempo docilmente obbedienti. La contraddizione che li animava non era quella tra interiorità anti fascista da sinistra e adesione apparente ai precetti del regime (come i protagonisti del dopo guerra diranno), ma tra una insofferenza purista in senso fascista e una concessione tattica al fascismo realizzato. E’ facile constatare che questo secondo dissidio può apparire in superficie identico al primo e questo è il motivo per cui è stato scambiato per fascismo di sinistra, quando non per anti-fascismo tout court, da molti e per molto tempo (non nominiamo le ragioni contingenti di convenienza).

In realtà quello che pare poco credibile è che un regime totalitario potesse consentire un dissenso così noto e pervasivo (da qui il dilemma: o non era totalitario o se lo era non poteva consentire queste manifestazioni di dissenso che quindi non erano tali). Ma mentre l’ipotesi di uno Stato che si vuole totalitario e concede di allentare il presidio sulla sfera pubblica è poco plausibile, meno lo è quella di uno Stato che alimenta in sé il nocciolo puro della propria ideologia continuamente marginalizzandolo e al contempo traendone forza, vitalità e identità.

E di fatti il fascismo-regime consentiva e manteneva in vita un fascismo puro, un fascismo di avanguardia, un fascismo-movimento (che quindi, accogliendo le indicazioni di De Felice, non va ricondotto al solo squadristico storico, 1919-1926, ma studiato attraverso l’intero arco 1919-1945), gli permetteva di operare in quanto interno al proprio orizzonte e al contempo lo teneva a bada (creando così malcontento. I temi migliori e più anti conformisti nei concorsi littoriali venivano scartati...), così come il fascismo-movimento, in questo modo, contribuiva ad alimentare il fascismo-regime nella forma della *trasgressione intrinseca*. In altri termini: il fascismo regime ha bisogno del fascismo movimento perché quest’ultimo alimenta il nocciolo duro trans-ideologico che costituisce l’ideologia pura e ne garantisce il funzionamento. Al contempo i fascisti movimentati, per quanto frustrati nelle alte aspirazioni spirituali, assecondano il regime pur criticandolo in quanto quest’ultimo quantomeno risponde alle aspettative pratiche di una generazione.

E per aspettative pratiche intendo una cosa prosaica ma non per questo meno reale e concreta: possibilità di accesso alle riviste universitarie in qualità di collaboratori, premi, biblioteche specializzate, convegni, retrospettive accompagnate da presentazioni critiche ad opera delle sezioni cinematografiche in coordinazione con la Direzione Generale della Cinematografia sono solo alcune delle possibilità che hanno di fronte i giovani universitari iscritti ai Cineguf negli anni Trenta. Per non parlare del mondo della produzione: dal 1936 quasi tutte le 31 sezioni cinematografiche esistenti sono dotate delle attrezzature tecniche necessarie alla realizzazione di film su pellicola a 16 mm. Ben presto la capacità tecnica e produttiva dei Cineguf aumenta: alcuni di essi possiedono piccoli teatri di posa, attrezzature per il montaggio, sale di proiezione, apparecchiature per la sincronizzazione (si veda La Rovere, *I Cineguf e i Litorali del cinema*). Tutto sovvenzionato dallo Stato.

In poche parole un giovane che si affacciava all'interesse per il cinema nella seconda parte degli anni Trenta all'interno delle organizzazioni fascista aveva di fronte a sé un numero impressionante di possibilità, forse un numero che con un po' di moralismo possiamo giudicare insufficiente ad ottenebrare la capacità di giudizio delle menti più lucide, intransigenti e mosse da alti ideali (quelli giusti però), ma senz'altro sufficienti a fare morire di invidia la maggior parte degli studenti di cinema e aspiranti registi di una qualsiasi università italiana di oggi. Forse quindi possiamo cominciare a porci con schiettezza domande nuove. Detto in termini brutali: la domanda scandalosa non è come un giovane bramoso di esprimersi e di creare attraverso il proprio amore per il cinema abbia potuto essere fascista, ma forse come abbia potuto *non* esserlo, come abbia trovato la forza per rinunciare a precise, copiose, invitanti lusinghe.

È venuto il momento di dire che non c'è nulla di sconveniente in questa ammissione. Per affrontare in modo schietto e diretto il nodo storiografico dell'adesione popolare al fascismo e al contempo per ridefinire i contorni delle culture frondiste, bisogna partire da qui.