

Cultura



Mussolini a Napoli nel '22 assieme al capo del fascio locale e (accanto) il Regime esteteggia le sue realizzazioni

IL 23 MARZO del 1919, Mussolini fondò, a Milano, nella sala dell'Associazione Industriali, in piazza S. Sepolcro, i fasci di combattimento. La data, che il regime avrebbe enfatizzato per circa vent'anni, non sembrava destinata, in verità, alla memoria dei posteri: il centinaio di persone, che aveva riaperto all'appuntamento de «Il Popolo d'Italia», era formato da sbandati o naufraghi della politica, a cui nessuno — in quel momento — avrebbe predetto un futuro. Vi facevano parte transfughi dal socialismo, i quali, alcuni anni prima, si erano staccati dal partito pronunciandosi in favore dell'intervento in guerra, qualche rappresentante del futurismo e pochi combattenti, tutti incerti del loro destino e senza idee ben precise.

Avvocati, giornalisti, liberi professionisti, militari, medici pochissimi industriali e neppure un operaio: proviamo a leggere il regime attraverso l'origine di classe dei suoi dirigenti

Lo stesso programma del movimento — solo enunciato in quella circostanza e tradotto in postulati qualche mese più tardi — era generico e si limitava a sottolineare il ruolo di un momento, rievocando le proposte o le speranze di un più vasto schieramento politico. Il fascismo nasceva privo di prospettive, come una delle tante aggregazioni di scontenti, generate dalla fine del conflitto mondiale ed avviate verso una vita breve ed incerta. La sua trasfigurazione in un fenomeno corposo fu dovuta alla paura di una rivoluzione, sul tipo di quella russa, che pervase la borghesia agraria, specie nella Valle Padana, e che la indusse a replicare col ferro e col fuoco alle minacce verbali di un partito socialista incapace non solo di attaccare, ma anche di difendersi.

La legge, i circoli, i sindacati del proletariato italiano vennero distrutti ed i loro organizzatori uccisi o costretti all'esilio. Una colonna di sangue e di fumo — annotò Italo Balbo, nel suo diario — si alzava dove passavano le squadre. A guidarle erano, spesso, i figli della borghesia agraria che, applicando i metodi appresi in guerra, trasformavano in battaglia cruenta la competizione delle idee e gettavano nel terrore intere provincie. I gerarchi, appoggiati dai prefetti e dalla tacita complicità delle forze dell'ordine, istituirono un ferreo sistema di potere locale. Il fascismo divenne, così, la guardia armata della reazione di classe, fino ad innestarsi, nell'ottobre del 1922, sul corpo del vecchio Stato liberale.

Ma del proletariato italiano i sindacati, malgrado fossero, ormai, ridotti sulla difensiva, continuavano ad avere un loro seguito fra i lavoratori, specie delle categorie più battagliere, come i metalurgici, alcune forze politiche — quali il Pcd'I — andavano costruendo in modo nuovo il loro rapporto con gli operai e con i contadini. Il delitto Matteotti dimostrò che la pura e semplice repressione non poteva — in uno Stato industriale — garantire a lungo il predominio della borghesia. Bastava un imprevisto a scoprirne le regole del gioco e a sollevare ondate di indignazione, minacciose di spezzare una tiratura pacatamente tessuta. Il problema di contenere lo spirito del basso di una moderna società di massa andava affrontato in termini nuovi e non limitandosi a ricorrere ai carabinieri.

La SOLUZIONE venne dal ministro guardasigilli, Alfredo Rocca, uomo di punta della dottrina nazionalista, il quale, a partire dal 1926, si diede a costruire, con le sue leggi, uno Stato totalitario, in grado di decidere, perfino, il destino dei cittadini ed in cui erano riposti i poteri della vita sociale, che esso poteva delegare o ritirare. Tutto nello Stato e nulla fuori così si può

riassumere la sua dottrina, sindacati, malgrado fossero, ormai, ridotti sulla difensiva, continuavano ad avere un loro seguito fra i lavoratori, specie delle categorie più battagliere, come i metalurgici, alcune forze politiche — quali il Pcd'I — andavano costruendo in modo nuovo il loro rapporto con gli operai e con i contadini. Qualcuno ha sostenuto che il fenomeno fu espressione, comunque, di certi emergenti e che un ruolo particolare vi ha avuto la media borghesia, mossa dalla dinamica sociale della guerra. Il quesito è di non poco rilievo, per capire gli interessi che furono all'origine della dittatura e che la nutirono e per coglierne gli elementi di continuità o di frattura, rispetto allo Stato liberale. Un pregevole volume (Mario Missori, *Gerarchie e statuti del Pnf Gran Consiglio, Direttorio nazionale, Federazioni provinciali quadri e biografie*, Bonacci, Roma, 1986, pp. 492, L. 48.000) pubblicato in questi giorni, permette, con una indagine ricca e rigorosa, di formulare, sull'argomento, alcune considerazioni. Il lavoro elenca, infatti, con scrupolo archivistico, dati e notizie di quanti costituirono — nella sostanza — i quadri dirigenti del fascismo e si presta ad essere letto su piani diversi.

Per quel che ci interessa, un primo rilievo può ricavarsi dalla professione che i capi del fascismo esercitavano o dichiararono di esercitare. Va fatto presente, comunque, in via preliminare, che la qualifica è tratta da documenti ufficiali e che, qualche volta, essa risponde più ad un desiderio di immagine dell'interessato, che ad un'attività effettivamente svolta. Molti, ad esempio, che si definivano giornalisti, avevano collaborato a piccoli od infinitesimi periodici di provincia o di fazione e pochi, fra di loro, ebbero un rapporto stabile con un quotidiano o periodico nazionale. E' giocoforza notare che si trattava di persone deviate, a tempo pieno, alla politica, di cui il lavoro giornalistico doveva ritenersi un riflesso, non sempre rilevante.

Pur con queste riserve è, tuttavia, considerevole che, su circa mille personaggi, di cui è data la biografia, ben duecentocinquanta si dichiararono avvocati e centocinquanta impiegati, ciò significa che un terzo dei quadri fascisti proveniva da quella piccola borghesia, che aveva costituito la spina dorsale della burocrazia liberale. Scarsa era la presenza degli altri ceti. Oltre al cento giornalisti, che appartenevano, per la maggior parte, ad una politica fatta spesso di piccolo cabotaggio, ridotta era la rap-

presentanza dei militari (61), seguita dai medici (50) e, in ordine decrescente, dagli ingegneri (38), dagli insegnanti (30) e dagli organizzatori sindacali (28). E' indicativo, inoltre, della natura di classe del fascismo, che nessun operaio comparisse tra i suoi dirigenti.

Maraviglia e Luigi Ranza erano nati nell'estremo Sud, ma se ne erano allontanati giovanissimi, il fenomeno si evidenzia ancora di più, a conferma che, là dove la struttura della proprietà e la mancanza di industrie non avevano permesso il sorgere di un consistente proletariato della campagna o delle fabbriche, il fascismo era giunto tardi, dopo la conquista del governo e per un sostanziale appiattimento dei potentati locali sulla classe dominante.



In mostra a Verona 73 opere dipinte dal maestro negli anni Venti. Così «tornò al mestiere»

De Chirico «pictor classicus»

Nostro servizio
VERONA — Gli anni Venti si aprono per de Chirico — ma non solo per lui — con un preciso ritorno all'ordine. È il momento della Ronda letteraria, ma è anche il momento, per artisti come Picasso, di interessare un dialogo con la classicità. Proprio Giorgio de Chirico, nel 1919, si è autodefinito «pictor classicus sum» sono le tre parole di cui ama fregiarsi a conclusione di un suo saggio sul *Ritorno al mestiere*. Una mostra a Verona (Galleria d'arte moderna e contemporanea Palazzo Forti, Galleria dello Scudo, fino al 31 gennaio), ripropone il decennio che inizia come abbiamo visto, 73 opere, tutte estremamente selezionate, dimostrano il cammino, le evoluzioni, i ripensamenti, i ritorni e le anticipazioni di questo artista di cui la pittura contemporanea ha recentemente scoperto le «valenze». Del resto, se modificassimo un attimo le righe iniziali, dopo tanti esperimenti, un bisogno di tornare al mestiere, all'ordine pittorico appartiene anche all'epoca nostra, il recupero di de Chirico, ed il recupero veronese di de Chirico negli anni Venti, appare dunque doppiamente emblematico.



Giorgio de Chirico, autoritratto, 1920

Il recupero del mito greco (il mare, il tempio, la colonna dorica — la grandiosità che è dell'arte, la serietà quasi maniacale di un mestiere posseduto, la ricerca costante — ben oltre i limiti della metafisica — di una realtà oltre il visibile da esprimere attraverso questi mitologici racconti, tutto appare come riacquisito al centro di una mente che evidentemente non abbandona mai le proprie profonde radici. È il pittore che greggiasco con l'inesprimibile, che fa del pensiero il proprio momento centrale per ogni riflessione visiva. È l'autoritratto, da cui siamo partiti, non è che una conferma di questo nodo centrale della ricerca dechirichiana.

Firenze offre un inedito ritratto di Ettore Scola attraverso gli schizzi buttati giù per 40 anni, dal «Marc'Aurelio» ad oggi

Disegnando disegnando

Nostro servizio
FIRENZE — Chissà se Ettore Scola da cucciolo teneva un album di figurine. Probabilmente no, non gli serviva. Perché, racconta chi lo conosce bene, tutti i margini bianchi dei libri le scatole dei fiammiferi e i pezzi di carta che vengono a contatto della sua matita hanno vita breve: pochi minuti e si trasformano in album di figurine.

Ettore Scola disegna continuamente e dappertutto. È una necessità fisiologica impellente che lo costringe ad adattarsi a qualsiasi superficie. Parlando, viaggiando, progettando film produce popolazioni intere di omni contorti, di animaletti gignanti, di preti per poi, spesso, stracciarli senza pietà «i miei ghirigori mentali», li chiama, «i miei tic».

Ora quel tic a matita possono vederli tutti in una mostra che ha curato Pier Marco De Santi da anni studioso dei processi grafici che precedono la realizzazione di film e l'ha allestita la Mediateca regionale nei locali di Spazio Uno, un mitico cineclub fiorentino recentemente salvato da chiusura definitiva. In mostra, la psicopatologia del disegno quotidiano lungo più di quarant'anni dalle vignette che Scola pubblicava sul *Marc'Aurelio* fino alle rappresentazioni grafiche di La famiglia il suo ultimo film che Firenze vedrà in anteprima tra pochi giorni.

Quello che esce dalla sua matita non è un mondo nuovo, sul suo personaggio stilizzati, in mezzo ai contorni quasi geometrici di rotture femminili e di pance rotonde, di mani che minacciano e pistole puntate tira aria di vignetta di umorismo anni Quaranta. Il suo tratto è stato definito elegante, brioso, stravagante, surreale. Eppure al *Marc'Aurelio*, dove cominciò il principio era «Stare sulla notizia» «Si doveva inventare dall'osservazione della realtà, anche se il giornale in sé tendeva più al qualunquismo che alla storia», ha raccontato Scola. «Quando portavo vignette che non parlavano di realtà italiana, anche se erano divertenti mi sentivo dire: No, in fondo questo è umorismo inglese dove accadrebbe in Italia una cosa simile? E venivano scartate».

D'altra parte è lui il primo a scartare i suoi disegni e a dimenticarli. I vetri delle bacheche in mostra non ce la fanno ad appiattire le pieghe di foglietti accartocciati, piegati in quattro pazientemente recuperati da cassetti e tasche di amici. Ettore Scola non si affeziona a quello che disegna neanche quando «scarbocchia» pensando a un film. Se Fellini compone delle vere e proprie inquadrature in punta di matita da mostrare a scenografi, costumisti, attori, Ettore Scola disegna a proprio uso e consumo. Una necessità più che un riferimento per le riprese. O un modo di pensare ad alta voce. «Perché i miei», spiega «sono appunti di lavoro modi di fermare sulla carta le immagini che mi si presentano alla mente per risolvere un'inquadratura».

E allora si scopre che Ballando ballando era stato immaginato (e disegnato) come una serie di grovigli anatomici di intrecci di gambe danzanti e colli sinuosi che sfondano dentro mastodontici soni Jacovittiani. Oppure che il mondo nuovo era anche un piccolo re nudo come un verme che dorme calvo, accanto ai suoi attributi regali (la parrucca inanellata, i abiti) appesi su una



Tre schizzi di Ettore Scola e a sinistra i bozzetti per i due personaggi, Jasiole e Traven, del film «Maccheroni»

Roberto Chiti

Mauro Corradini