

domenica 25 novembre 2001

commenti

rUnità 29

Giaine Alonge

Il 21 aprile del 1937 viene inaugurata ufficialmente Cinecittà. Forti di dieci teatri di posa e di laboratori e attrezzature all'avanguardia sul piano tecnologico, i nuovi studi cinematografici sorti alle porte di Roma si presentano come una delle strutture produttive più avanzate d'Europa. La costruzione di Cinecittà rappresenta il momento più spettacolare della politica di sostegno all'industria cinematografica messa in atto da parte del fascismo. In realtà, l'attenzione del regime nei confronti del cinema è abbastanza tardiva. Gli anni Venti, segnati da una disastrosa crisi delle case produttrici italiane, indebolite dalla Grande Guerra e dalla concorrenza estera (americana in primo luogo), vedono un sostanziale disinteresse del Duce e dei suoi collaboratori per i film, per lo meno per quelli di finzione. Infatti, l'Istituto LUCE (L'Unione per la Cinematografia Educativa), il cui compito è la produzione di documentari e cinegiornali di propaganda, viene creato nel 1925.

Ed è vero che già all'indomani della marcia su Roma troviamo un film a soggetto, *Il grido dell'aquila* (1923) di Mario Volpe, che celebra la rivoluzione fascista, intesa come compimento di un processo di riscossa nazionale che parte dal Risorgimento e attraverso la Prima guerra mondiale. Ma nel complesso le richieste di sostegno economico dello Stato da parte degli industriali del settore cadono nel vuoto: il nuovo potere, ancora in fase di consolidamento, ha cose più importanti cui pensare.

La situazione inizia a mutare verso la fine degli anni Venti, sia per il consolidamento del regime, che ora ha modo di sviluppare una politica culturale a vasto raggio, sia per l'introduzione del sonoro, che rende il cinema più interessante come strumento di propaganda. Nel 1932 è istituita la Mostra del Cinema di Venezia, il primo festival cinematografico del mondo, che diventerà presto una vetrina internazionale per l'Italia di Mussolini. Tre anni dopo apre il Centro Sperimentale di Cinematografia, la scuola per registi, sceneggiatori e tecnici, che si afferma come uno dei più importanti luoghi di formazione a livello europeo. Il regime vede nel cinema un veicolo di auto-promozione, uno strumento per dimostrare la «modernità» dell'Italia, un Paese largamente contadino - e del mito rurale proprio del fascismo degli anni Venti sono testimoni film come *Sole* (1929) e *Terra madre* (1931), entrambi di Blasetti - che però ambisce al ruolo di grande potenza industriale e militare. Non per nulla, l'icona del cinema italiano degli anni Trenta è il «telefono bianco», feticcio tecnologico in mano a dive bellissime ed eleganti attori in smoking, che simboleggia la ricchezza e il progresso dell'Italia, anche se si tratta di un'Italia che esiste più sullo schermo che nella realtà.

Il fascismo non è molto interessato alla propaganda cinematografica in senso stretto. Certamente, alcuni settori della produzione - in primis i cinegiornali dell'Istituto Luce, ma anche le grandiose ricostruzioni della storia di Roma antica, come *Scipione l'Africano* (1937) di Gallone - puntano a organizzare il consenso attorno al regime e al suo capo; e il periodo bellico vedrà un fiorire di opere pensate per animare lo spirito marzia-

Tra il '25 e il '37 nascono il Luce, la Mostra del Lido e Cinecittà. Al Duce interessa la propaganda e, solo consolidato il regime, la fiction

”



Roma, 10 novembre del 1937, giorno della posa della prima pietra dell'Istituto Luce. Sotto un'immagine di «Scipione l'Africano», film di Carmine Gallone

# Quella Hollywood del Ventennio

Dai telefoni bianchi a «*Ossessione*» il cinema dell'Italia mussoliniana, tra regime e fronda



## schermo & colonie

### «Lo squadrone bianco» di Genina Un film fascista o un film di genere?

Un esempio molto chiaro della natura complessa e contraddittoria del cinema del Ventennio è rappresentato dallo *Squadrone bianco* (1936) di Augusto Genina. Il film racconta le imprese di due ufficiali italiani che, alla guida di truppe locali, combattono contro tribù ribelli nel deserto libico. In apparenza, *Lo squadrone bianco* potrebbe sembrare un film scopertamente di propaganda, ma in realtà i riferimenti al contesto politico non sono molti. Il film è dedicato ai «valorosi gruppi sahariani che, al comando di S.A.R. il Duca d'Aosta, ricondussero la Libia sotto il segno di Roma», e vi abbondano la retorica della «missione civilizzatrice» dell'Italia in Africa. Al contempo, però, sono del tutto assenti rimandi espliciti al duce e al fascismo in quanto tale. Soprattutto, la mistica del «fardello dell'uomo bianco» è il naturale corollario ideologico del genere cinematografico, a cui, a livello internazionale, *Lo squadrone bianco* appartiene, cioè il film coloniale. Film «coloniali» realizzati in altri paesi in quello stesso periodo, dal francese *La bandiera* (1935) all'americano *Beau Geste* (1939), passando per l'inglese *Le quattro piume* (1939), si ritrova la stessa rappresentazione dell'esotismo razzista e la stessa esaltazione della forza militare dell'Occidente. *Lo squadrone bianco* - che infatti è tratto da un romanzo francese - presenta tutti i luoghi comuni dei racconti sulla Legione Straniera: l'eroe si arruola per dimenticare la donna che gli ha spezzato il cuore, entra in conflitto con il suo comandante, un veterano del deserto, ma alla fine, dopo essere sopravvissuto a tempeste di sabbia e scontri tra le dune, il giovane inesperto diviene anch'egli un duro combattente e prende il posto del capitano, caduto eroicamente in battaglia. Il film, insomma, è l'adattamento al contesto italiano di un modello narrativo sopranazionale. Men-

tre Mussolini costruisce il suo impero, per portare l'Italia sullo stesso piano delle altre potenze, Cinecittà organizza il suo cinema coloniale, per confrontarsi ad armi pari con le cinematografie straniere. A riprova del fatto che *Lo squadrone bianco* è più un film «di genere» che un film «fascista», basta confrontarlo con un'altra opera di Genina, *L'assedio dell'Alcazar* (1940), incentrato su un episodio della guerra civile spagnola. Lo schema di fondo è lo stesso: un personaggio inizialmente frivolo e senza ideali conquista una coscienza patriottica attraverso la durezza dell'esperienza bellica. Ma qui Genina, condizionato dal clima della Seconda guerra mondiale, insiste pesantemente sulla dimensione politica. Nello *Squadrone bianco* il centro della vicenda è rappresentato dall'esperienza iniziatica del giovane tenente, mentre il nemico è una figura indistinta sulla cresta delle dune. Un po' come gli indiani di *Ombre rosse* (1939), i guerriglieri arabi dello *Squadrone bianco* sono soltanto uno degli ostacoli che il personaggio deve superare: essi rappresentano più un espediente drammaturgico che un avversario politicamente connotato. Nell'*Assedio dell'Alcazar*, invece, i personaggi dei repubblicani hanno un ruolo rilevante. Tutto il film è giocato sull'opposizione tra i due schieramenti: da un lato i franchisti, leali e coraggiosi; dall'altra i rossi, vigliacchi, feroci e senza Dio. Insomma, nel passaggio dagli anni Trenta alla guerra mondiale, Genina - come altri suoi colleghi - scivola da un cinema con aspirazioni internazionali, in cui la dimensione politica non necessariamente si pone come predominante, alla propaganda bellica più sfacciata, in cui i personaggi sono la piatta incarnazione di modelli ideologici.

G.A.

opere (i calligrafici Soldati, Castellani, Poggioni). Certo, fare film di puro intrattenimento nel contesto di una dittatura può essere letto anche come un sostegno indiretto al Potere: queste opere «leggere e ben fatte» sono funzionali alla rimozione dei problemi sociali operata dal fascismo. Ciò non toglie che il cinema italiano sotto Mussolini presenti alcuni spazi di effettiva libertà. Nel 1937, ad esempio, alla Mostra del Cinema, nonostante gli attacchi della stampa fascista, viene premiato *La grande illusione* (1937) di Jean Renoir, opera pacifista e internazionalista. Soprattutto, il dibattito sul «ritorno a Verga», sulla necessità di recuperare la tradizione realista italiana, che si sviluppa al Centro Sperimentale e sulle riviste ad esso vicine (*Bianco e Nero*, organo del Centro, e *Cinema*), prepara il terreno all'emergere del neorealismo. Non per nulla, film come *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Blasetti, *I bambini ci guardano* (1943) di De Sica e, in particolare, *Ossessione* (1943) di Visconti, che anticipano il neorealismo, in quanto raccontano vicende dure, lontanissime dalle edificanti storie d'amore di Camerini, sono realizzati quando il fascismo è ancora in piedi, seppure ormai alle soglie del suo drammatico epilogo.

Le storie devono narrare un'Italia «moderna» e irreale. Ma set e riviste sono un terreno ambiguo, meno controllato di altri

”

## segue dalla prima

### Giustizialismo e Garzantina

Il problema che ci tormenta è: perché giustizialista e Micromega sono un insulto?

E che cosa induce coloro che ripetono, come in un rito, questa frase, con il dovuto disgusto, a credere che si capisca e si spieghi da sola, e che costituisca un marchio infamante?

Va bene, volendo essere precisi, la parola è sbagliata, e sorprende che nessuno, fra coloro che la usano, abbia deciso di rendersene conto. Ma forse per questo curioso equivoco c'è una spiegazione. Come fate ad accusare un cittadino, sia esso un semplice elettore o il corsivista di un giornale, di essere dalla parte dei giudici?

L'accusa non si capisce. Come fate, in una cultura democratica, a istigare apertamente i cittadini a pensare che i giudici siano agenti pericolosi che minacciano la Repubblica? E' impossibile. Una trovata è urgente e necessaria. Si fa in tre mosse. La prima: creare subito una rissa nella quale si dimentichi chi è chi. Per esempio gli imputati, i reati, i tempi e i modi dell'imputazione, la potenza economica e politica di coloro che nelle indagini sono coinvolti. Ognuno è innocente e perseguitato per ragioni oscure. Seconda mossa: trasferire dentro la politica un numero alto di avvocati e di imputati. Essi dovranno comportarsi in modo da provocare continuamente nuove tensioni. Ma soprattutto adotteranno la tecnica di non presentarsi mai ai processi in cui sono imputati, facendo apparire la richiesta di comparire come una pretesa dell'istituzione giudiziaria di in-

vedere le prerogative del Parlamento. Terza mossa? Giornalisti e commentatori vicini al gioco inviteranno ad «abbassare i toni». Chi insiste, chi denuncia, chi protesta è un disturbatore della vita democratica. Un giustizialista. A questo punto la definizione della «Garzantina» non è più così fuori posto come era sembrata alla prima lettura. Ricordate? «Regime personale autoritario con venature populistiche». Non si riferisce a chi viene accusato da questa parola. Definisce chi la usa, o meglio l'ambito culturale nel quale si forma l'accusa. Prima d'ora, nella storia della democrazia non era mai accaduto che un Paese cedesse nelle mani di qualcuno che controlla ogni aspetto della vita pubblica e privata, delle risorse, delle carriere e delle vite d'uscita anche familiari, private e professionali di tutti. Di solito questo è il punto d'arrivo dei regimi che,

col tempo, diventano molto potenti. Qui è il punto d'inizio. Se lo fai notare ti chiudono la bocca con la frase: siamo stati votati. E' vero. E se coloro che li hanno votati volevano il nuovo, non saranno delusi. Nuovo è il doppio controllo sulla vita dei cittadini, nel pubblico e nel privato. Non è così anomalo che il doppio controllo (difficile da immaginare, tanto che nessuno ci aveva pensato nei romanzi di fantapolitica) suggerisca prudenza e conformismo alla maggior parte di noi, e che aumenti di giorno in giorno la cautela intorno agli argomenti che riguardano il regime. Il cardine è la giustizia. Dice il progetto del regime che non si deve dare tregua. Cioè che le voci che si alzano dal lato del nuovo potere vengono descritte come di «indignazione». E quelle di chi insiste nel ricordare l'inizio di tutta la storia (illeciti, reati, indagini,

incriminazioni, processi) viene accusato di essere «giustizialista» e «Micromega». Ricordo ai lettori che Micromega è il nome di una rivista che, altrove, farebbe notizia solo nel mondo della cultura. Qui ne fa - in modo drammatico - nella vita politica perché si ostina a difendere la Magistratura. Andate a spiegare in Francia o in Svezia che, per questo, il nome di quella testata è diventato un insulto. Col tempo c'è chi si confonde e, anche a sinistra, ti dice che il giustizialismo ha commesso gravi errori». Parla di un movimento che non esiste e si riferisce esclusivamente vicende di reati, denunce, avvisi di garanzia, procedimenti penali, sentenze di primo grado, sentenze d'appello, sentenze definitive di Cassazione. Niente che ricordi Juan Domingo Peron. Non da questa parte.

Furio Colombo

