

DANIELA MANETTI, «Un'arma poderosissima». Industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943, Milano, FrancoAngeli, 2012, 272 p.

La ricerca storica contemporanea sul cinema italiano è animata dalla necessità di proporre un modello di “storia integrata” (Casetti, 2000); il termine delinea non tanto l'eshaustività del discorso storico, quanto una analisi in grado di integrare la dimensione economica, artistica, culturale, politica e sociale, che interagiscono strutturalmente nel settore cinematografico. Le ricerche sul cinema italiano sono state perlopiù appannaggio di studi umanistici, denotando una sorta di resistenza culturale ad accettare il cinema anche come prodotto; l'analisi del funzionamento del settore e delle sue componenti economico-finanziarie, è stata quindi lasciata alle discipline manageriali. In questo ampio contesto disciplinare, la storia economica può offrire un prezioso contributo. Negli ultimi vent'anni, la letteratura internazionale si è arricchita di numerose “storie economiche” delle cinematografie nazionali (Bakker, Miskell, Pokorny, Sedgwick, Wagstaff). In Italia non si è ancora riusciti a superare quel muro istituzionale che vuole il cinema come fatto puramente artistico. Non possiamo certamente trascurare il pionieristico contributo dello storico del cinema Gian Piero Brunetta con la sua monumentale opera, *Storia del cinema italiano* (1982) ed i lavori di Bernardini, Martinelli e Redi. Non sono molti invece i testi che propongono una analisi di carattere storico-economico. Ricordiamo su tutti il testo di Lorenzo Quaglietti (1980), *Storia economico-politica del cinema italiano, 1945-1980*, la cui analisi risente del diretto coinvolgimento dell'autore nel cinema e della sua fede politica. Vi è poi il più recente testo di Barbara Corsi (2001), *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, che in alcuni punti soffre del mancato ricorso a fonti primarie per corroborare l'indagine e le conclusioni. La recente pubblicazione di Manetti, come dichiara l'autrice, si propone di evitare «l'approccio chiuso, tutto interno che spesso caratterizza gli studi di settore». L'ana-

Copyright © FrancoAngeli

N.B: Copia ad uso personale. È vietata la riproduzione (totale o parziale) dell'opera con qualsiasi mezzo effettuata e la sua messa a disposizione di terzi, sia in forma gratuita sia a pagamento.

lisi si concentra sul periodo fascista e ha come obiettivo l'approfondimento dei rapporti tra industria cinematografica e stato. L'originalità di tale lavoro risiede in primo luogo in una serie di fonti poco usate dagli storici del cinema: lo spoglio minuzioso di atti parlamentari, relazioni preparatorie e disegni di legge, ha permesso all'autrice di ricostruire l'iter formativo delle leggi sul cinema italiano dai primi anni del novecento fino al crollo del regime fascista. Il libro è strutturato in otto capitoli. Nel primo vengono ricostruite le vicende del cinema italiano durante lo stato liberale, in seguito l'autrice si concentra, con rigore metodologico e ricchezza di fonti, sul periodo fascista, mostrando che la politica cinematografica del regime fu schizofrenica, specchio dell'incertezza del governo sul ruolo e spazio del cinema nella società italiana dell'epoca. Dopo aver mostrato i primi provvedimenti fascisti, prevalentemente di carattere tributario e censorio (cap. II), viene approfondito il primo importante punto di svolta (cap. III): la creazione dell'Istituto Luce nel 1925 e l'inaugurazione della «propaganda sistemata»: il cinema non era più soltanto un semplice spettacolo di intrattenimento, ma acquisiva il ruolo di potente strumento «al servizio della glorificazione personale del Duce». I capitoli IV-VIII rappresentano la parte più corposa della monografia. L'autrice ricorre tanto a fonti primarie quanto secondarie, quantitative e qualitative, sottolineando l'importanza di utilizzare i numeri per giustificare con più solidità alcune conclusioni, soprattutto in merito all'efficacia degli interventi. Quest'ultimo è un tema complesso e delicato, che meriterebbe uno spazio di più ampio approfondimento; giova qui ricordare che nella maggior parte delle storie del cinema italiano, le scelte di politica cinematografica vengono indagate secondo un approccio normativo e le politiche dei coevi governi in carica sono analizzate con il senno di poi. Tuttavia, intraprendere uno studio dei rapporti tra stato e cinema significa sia comprendere le conseguenze di determinate scelte politiche sul settore sia comprendere la storia delle istituzioni e delle mentalità che influenzarono tali politiche. Da questo punto di vista il libro di Manetti evidenzia chiaramente i molteplici interessi in gioco durante il fascismo, quali i gruppi di interesse, quali gli obiettivi economici e culturali che il regime si proponeva di raggiungere attraverso il cinema. Queste problematiche vengono affrontate nel quarto capitolo, con l'analisi dei provvedimenti a favore dell'intera filiera: produzione, distribuzione ed esercizio. Negli anni venti, l'Italia, come il resto dell'Europa, dovette iniziare a fare i conti con l'invasione di pellicole statunitensi. Se da una parte le cinematografie nazionali si trovavano in una situazione di crisi a causa delle conseguenze della prima guerra mondiale, dall'altra il cinema americano aveva saputo imporsi sui mercati internazionali attraverso maggiori investimenti nei budget produttivi e promozionali, la superiore qualità tecnico-artistica dei film, l'integrazione verticale della filiera ed il supporto diplomatico del Dipartimento di stato americano. La reazione di difesa da parte dei governi europei non tardò ad arrivare ed il sorgere dei nazionalismi determinò una presa di posizione ancora più forte. Il caso italiano si rivela particolarmente interessante perché il fascismo scelse di non chiudere completamente le frontiere commerciali, a differenza di quanto fecero la Germania e la Francia con l'introduzione di una quota di contingentamento sulle pellicole americane. Il regime approvò nel 1927 una legge sulla programmazione obbligatoria (una pellicola italiana ogni dieci straniere): un provvedimento comunque blando a causa dell'insufficiente numero di pellicole nazionali prodotte. Con l'inizio del periodo autarchico gli interventi per rilanciare ed espandere il settore si susseguirono a ritmo sostenuto e si svolsero lungo due principali direttrici: da una parte quelli volti a favorire la produzione nazionale privata; dall'altra la partecipazione diretta all'attività cinematografica, con la creazione di enti e società da esso controllati. Nel 1931 fu approvata una legge che assegnava alle pellicole un premio in misura proporzionale agli incassi realizzati al botteghino; la legge fu perfezionata nel 1938 (legge Alfieri) e sancì quell'indissolubile legame che ancora oggi esiste tra l'industria cinematografica italiana ed il governo. Nel 1935 creò la Sezione autonoma di credito cinematografico (presso la Bnl) per l'erogazione di mutui a tasso agevolato ai produttori di pellicole nazionali. Inoltre il fascismo decise di dare una struttura più organica alla gestione degli affari cinematografici: nel 1934, all'interno del

Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, venne istituita la Direzione per la propaganda e la cinematografia, poi Direzione generale della cinematografia. Nell'approfondire la storia della Direzione, l'autrice mette in evidenza come all'interno del regime convivessero diverse anime: da una parte quella favorevole a un approccio statalista al cinema, con un controllo totale, dal processo creativo a quello produttivo. Dall'altra parte coloro che preferivano lasciare libero spazio all'iniziativa privata. Anche in questo la storia del cinema italiano si rivela molto interessante, perché il fascismo si ispirò contemporaneamente a due modelli inconciliabili, quello americano e quello sovietico. I capitoli V, VI e VII sono dedicati all'analisi di specifiche istituzioni: la Mostra internazionale d'arte cinematografica, il Centro sperimentale di cinematografia e Cinecittà, "strutture" materiali di cui il cinema italiano aveva bisogno per tornare ad essere competitivo a livello internazionale. La costituzione di questi enti completa il quadro di una politica cinematografica che si mosse a 360 gradi e che contribuì, forse inconsapevolmente, a costruire quelle basi che si riveleranno importanti per il neorealismo. In particolare, Cinecittà e il Centro sperimentale di cinematografia furono importanti per la formazione di quadri professionali specializzati, che da sempre avevano rappresentato una delle principali lacune nel settore cinematografico italiano. L'ultimo capitolo offre una prospettiva comparata con alcune esperienze europee, tra cui Francia, Germania, Gran Bretagna e Russia. Un'analisi di questo tipo risulta essere particolarmente utile per comprendere similitudini e differenze tra i vari paesi e per ricostruire il più ampio contesto in cui si colloca il problema dell'intervento statale in campo cinematografico. L'esperienza italiana, ed in generale quella europea, appare lontana da quanto accadde nel caso statunitense, dove gli interessi settoriali erano difesi non soltanto dalla MPAA ma anche dal Dipartimento di stato, che vide nel cinema un perfetto strumento per la diffusione della cultura americana. Ciò non significa che la storia del cinema italiano fu la storia di un mancato approdo. Si tratta infatti più di un caso specifico, la cui indagine è utile per meglio comprendere le difficoltà che un governo può incontrare nel conciliare la tensione tra interessi economici e culturali tipica del settore cinematografico. Il libro di Manetti rappresenta un importante contributo per arricchire un ambito ancora poco sviluppato nel nostro Paese, ovvero la storia economica delle industrie della creatività. Il dibattito relativo all'influenza del fascismo sul settore cinematografico è ancora oggi aperto. Il rigore con cui l'autrice ha proceduto all'analisi e all'uso delle fonti primarie sottolinea l'importanza di un lavoro sul campo per individuare nuovi percorsi di ricerca.