

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za talijanistiku

Katedra za talijansku književnost

**OLOCAUSTO NELLA STORIA, CULTURA E CINEMATOGRAFIA IN
ITALIA**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:

doc. dr. sc. Etami Borjan

Studentica:

Margareta Đorđić

Zagreb, srpanj 2018.

INDICE

1. INTRODUZIONE.....	1
2. TEORIA.....	3
2.1 NASCITA E SVILUPPO DEL FASCISMO.....	3
2.2 CULTURA FASCISTA	7
2.3 PROPAGANDA FASCISTA	14
2.3.1 MITOLOGIA E SIMBOLOGIA DEL FASCISMO.....	15
2.3.2 STAMPA	18
2.3.3 RADIO.....	21
2.3.4 CINEMA.....	22
2.4 FASCISMO E ANTISEMITISMO	26
3. ANALISI.....	30
3.1 GILLO PONTECORVO: <i>KAPÒ</i>	33
3.2 VITTORIO DE SICA: <i>IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI</i>	40
3.3 PIER PAOLO PASOLINI: <i>SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA</i>	48
3.4 ROBERTO BENIGNI: <i>LA VITA È BELLA</i>	56
4. CONCLUSIONE.....	65
5. BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA	68

1. INTRODUZIONE

La Seconda guerra mondiale è l'evento storico più sanguinoso, orribile e bestiale del Novecento, perciò anche oggi ci si chiede come sia possibile che gli uomini abbiano costruito tutto il macchinario per estinguere e annullare una razza e ogni sua traccia. Anche se sono passati più di 70 anni da questi eventi storici, l'argomento sulla Seconda guerra mondiale è attuale ancora oggi dal punto di vista storico, politico, morale, umanitario e artistico.

In molte opere artistiche dal dopoguerra a oggi sono presenti i temi legati alla Seconda guerra mondiale. Nella letteratura ci sono moltissimi esempi ma se ne citano soltanto alcuni. Forse il più noto romanzo è *Il diario di Anna Frank*, pubblicato solo due anni dopo la fine della guerra, in cui la ragazza olandese descrive i suoi giorni di clandestinità prima di morire nel campo di concentramento. Altre opere letterarie che trattano l'Olocausto sono due romanzi di Primo Levi – *Se questo è un uomo* (1947) e *La Tregua* (1963).

Anche nella cinematografia mondiale ci sono molti film sull'Olocausto¹ e sulla Seconda guerra mondiale. Uno dei più famosi è *La lista di Schindler* (Steven Spielberg, 1993) a cui ha collaborato anche il produttore croato Branko Lustig, sopravvissuto ad Auschwitz. Ne cito ancora due molto noti – *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni e *Il Pianista* (2002) di Roman Polanski. Anche se ne esistono molti altri, da questi esempi è possibile concludere che la Seconda guerra mondiale è uno dei soggetti storici a cui si ispirano gli artisti che appartengono a diversi campi artistici. Lo sottolinea anche Mazierska:

Judging by the current state of this discipline, one might reach the conclusion that there is no more attractive subject for the contemporary historian or artist than the Holocaust and there is a wealth of documents to draw on.²

Questa sede si occupa proprio della cinematografia, spesso definita come la settima arte. Prendendo in considerazione il fatto che la cinematografia influisce di più sulle masse, in questa tesi saranno analizzati quattro lungometraggi, girati dagli anni Sessanta fino al secondo millennio, che tematizzano l'Olocausto. Si tratta dei film seguenti: *Kapò* (Gillo Pontecorvo,

¹ L'Olocausto si definisce come lo sterminio totale degli ebrei a cui pretendeva il regime nazista. (cfr. Mirković, Mirko, «Holokaust-najgnjusniji zločin u povijesti svijeta», in *Antisemitizam, holokaust, antifašizam*, a cura di Ognjen Kraus, Židovska općina Zagreb, Zagreb 1996, p. 80)

² Mazierska, Ewa, *European cinema and intertextuality. History, memory, politics*, Pallgrave Macmillan, New York 2011, p. 26

1960), *Giardino dei Finzi-Contini* (Vittorio De Sica, 1970), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975) e *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997).

La prima parte è dedicata al fascismo: cultura, arte e propaganda fascisti, similitudini e differenze tra il fascismo e il nazismo che spesso si confondono. Nella seconda parte saranno studiati i quattro film italiani il cui soggetto fondamentale è l'Olocausto. In questa parte si prenderanno in considerazione le tecniche cinematografiche con cui si rappresenta la narrazione, cioè il modo in cui i film rappresentano la Shoah.

2. TEORIA

2.1 NASCITA E SVILUPPO DEL FASCISMO

Ci sono tre filoni storici che interpretano il fascismo: liberale, radicale e marxista.³ Benedetto Croce, celebre filosofo e storico italiano, ha concluso che il fascismo era soltanto un episodio nella storia italiana e che era avvenuto a causa del declino morale dopo la Prima guerra mondiale.⁴ I liberali sono sostenitori di questo tipo d'interpretazione. Secondo i radicali il fascismo è nato a causa dei vecchi problemi italiani e dello sviluppo economico diverso da quello in altri paesi europei. Alla fine i marxisti ritenevano che il fascismo fosse l'esplosione delle forze rivoluzionarie contro il proletariato.⁵

Il fascismo si definisce spesso come «un movimento antidemocratico, antisocialista, antibolscevico, antiparlamentare, antiliberalista, antitutto, basato sull'attivismo e sull'irrazionalismo»⁶. La difficoltà di definirlo e di metterlo in una cornice stretta proviene dal fatto che il fascismo non ha avuto un programma filosofico o intellettuale. Questa tesi non è approvata da Del Noce che sostiene «che la cultura fascista trovava la sua matrice principale nella filosofia di Giovanni Gentile e che i fascisti avevano espresso una concezione della politica intesa non come strumento per trasformare la realtà, ma come fede religiosa e quindi come esperienza da vivere in modo integrale e assoluto».⁷

Il fascismo si basava specialmente sui sentimenti del popolo e sul destino nazionale ingiusto, soprattutto dopo la Prima guerra mondiale. Nonostante l'Italia facesse parte dei paesi vittoriosi dopo la Grande Guerra, non è riuscita a espandersi territorialmente, il che era stato il motivo principale della sua partecipazione alla guerra e perciò si parlava della vittoria mutilata:

È una disfatta ed una umiliazione che richiamano a molti italiani la immagine di una Italia vinta malgrado la sua vittoria, perché la sua vittoria le è stata «rubata» dagli alleati. Questo sentimento di ingiustizia e di mutilazione sarà il grande filone che Mussolini sfrutterà

³ Tarquini, Alessandra, *Storia della cultura fascista*, Società editrice Il Mulino, Bologna 2016, p. 13

⁴ Paxton, Robert O., *Anatomija fašizma*, TIM press, Zagreb 2012, p. 13

⁵ Tarquini, op. cit., p. 13

⁶ Ibid., p. 14

⁷ Ibid., pp. 18-19

freddamente, fino al delirio, e che costituirà una delle permesse psicologiche, forse la più importante, del successo fascista.⁸

Il fascismo è nato ufficialmente il 23 marzo 1919 quando ex combattenti, sindacalisti in favore della guerra, e futuristi si sono riuniti a Milano e hanno annunciato la guerra al socialismo che consideravano il nemico del nazionalismo. In questo momento Mussolini ha proclamato il suo movimento *Fasci di Combattimento*.⁹ Nel momento in cui quasi tutti i partiti nei loro programmi politici si basavano sulla divisione del popolo, in base alla religione o alla classe sociale, il fascismo fingeva di volere unire il popolo. Nel momento in cui a capo dei partiti politici c'erano le persone carrieriste, il fascismo rappresentava un partito d'impegno che dimostrava anche il suo nome – *Fasci di combattimento*.¹⁰ La parola *fascismo* ha le sue radici nel termine latino *fascis* che si riferisce ad un'ascia legata al fascio di bacchette portata davanti ai magistrati nelle processioni antiche romane volendo porre l'accento sull'autorità e sull'unità dello stato. Mussolini non ha scelto questo nome per caso perché faceva finta di mettere lo stato al primo posto. C'è un altro motivo per cui Mussolini ha preso proprio questo nome per il suo movimento. Il termine si usava in Italia anche alla fine dell'Ottocento (per esempio, *Fasci siciliani* erano stati fondati per combattere contro i proprietari in Sicilia) e all'inizio del Novecento quando i nazionalisti hanno fondato *Fascio Rivoluzionario d'Azione Intervenista* che sosteneva la Prima guerra mondiale.¹¹ Utilizzando questo nome Mussolini ha enunciato che il fascismo avrebbe distrutto il socialismo e che il fascismo sarebbe stato un movimento d'azione, attivo e, infine, violento. Il capitalismo era un altro nemico del fascismo. I fascisti criticavano il capitalismo per la sua insensibilità alla nazione e per il suo materialismo¹², però il nemico vero era il socialismo.¹³ Subito dopo la nascita del fascismo a Milano, Mussolini ha fondato *Squadre d'azione* che hanno iniziato ad attaccare le sedi socialiste. La prima ad essere colpita è stata la redazione del giornale socialista *Avanti*.¹³ Nel 1921 la violenza fascista ha colpito 500-600 persone e sono stati distrutti molti edifici legati ai socialisti. Mussolini ha giustificato questi atti di violenza come una difesa contro i rossi.¹⁴

⁸ Tasca, Angelo, *Nascita e avvento del fascismo: L'Italia dal 1918 al 1992*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 48-49

⁹ Paxton, op. cit., pp. 10-11; Tarquini, op.cit., p. 51

¹⁰ Paxton, op cit., p. 62; cfr. anche Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkley 1997, p. 95

¹¹ Paxton, op.cit., p. 10

¹² Ibid., p. 16

¹³ Ibid., pp. 62-63

¹⁴ Falasca-Zamponi, op. cit., p. 34

Nel 1922 è successa la Marcia su Roma. Le squadre mussoliniane andavano verso Roma per fare il colpo di stato e il re Vittorio Emanuele III ha deciso di dare il ruolo del primo ministro proprio a Mussolini affinché le fermasse.¹⁵ Da questo momento il dominio di Mussolini pian piano aumentava e si sarebbe trasformato in dittatura. Prima delle elezioni nel 1924 la milizia fascista spaventava il popolo italiano. Giacomo Matteotti, *leader* dei socialisti, ha fatto un discorso sui metodi fascisti durante la campagna elettorale, sulla corruzione e sulle illegalità concludendo che le elezioni dovrebbero essere abrogate. Qualche mese dopo è accaduta l'azione più scioccante delle squadre fasciste quando è stato assassinato il socialista Matteotti. Non è sicuro se Mussolini abbia ordinato l'assassinio o l'abbiano fatto indipendentemente i suoi subordinati.

L'assassinio da parte di agenti fascisti del deputato socialista Giacomo Matteotti (giugno 1924) piombò l'Italia nel caos politico, e segnò una svolta cruciale nella storia del fascismo. I partiti di opposizione accusarono violentemente Mussolini e la sua cerchia di portare la responsabilità del delitto, e scatenarono una tempesta di proteste in parlamento e nella stampa nazionale, chiedendo l'allontanamento del governo fascista e la punizione degli assassini.¹⁶

Malgrado la morte di Matteotti avesse causato una crisi grave, il re ha deciso di non respingere Mussolini.¹⁷ Per quanto riguarda i nemici politici del regime, Mussolini ha scelto di punirli con gli alloggi forzati in montagne o su isole.¹⁸

Per aumentare il suo potere politico e per essere più vicino al popolo, per cui la religione cattolica era molto importante, anche se si era dichiarato ateista, Mussolini e il papa Pio XI hanno firmato i *Patti laterani* con cui il fascismo ha riconosciuto la fede cattolica come la religione degli italiani e con cui è iniziata la collaborazione apparente tra il regime e la chiesa.¹⁹ A causa dell'indottrinamento dei bambini il papa era costretto a firmare quest'accordo perché voleva proteggerli.²⁰

Nel 1943 gli alleati sono arrivati in Italia e Mussolini è stato allontanato dal potere il 25 luglio 1943. Il re ha trasferito la reggenza a Badoglio che ha formato un governo non-fascista mentre Mussolini è diventato prigioniero al Gran Sasso. Il 12 settembre Hitler ha

¹⁵ Paxton, op. cit., pp. 93-94. Anche se in realtà la Marcia su Roma non è successa perché Mussolini aveva assunto il potere politico prima, il fascismo avrebbe creato il mito della Marcia usandolo con lo scopo di propaganda che sarà descritta nei capitoli successivi.

¹⁶ Cannistraro, Philip V., *Fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza 1975, p. 16

¹⁷ Wiskemann, Elizabeth, *Fascism in Italy: its Development and Influence*, St. Martin's Press, New York 1996, pp. 15-16

¹⁸ Paxton, op. cit., p. 140

¹⁹ Ibid., p. 142

²⁰ Wiskemann, op. cit., p. 27

aiutato Mussolini mettendo in azione «un gruppo di novanta paracadutisti nazisti»²¹ che ha liberato il dittatore fascista e che l'ha portato in Germania da dove Mussolini si è proclamato dittatore della repubblica fascista con la sede a Salò e da dove ha lanciato un messaggio alle sue camicie nere di distruggere il regime di Badoglio. La Repubblica di Salò in realtà era un burattino di Hitler fino alla fine della Seconda guerra mondiale.²² Benché questa repubblica fascista non fosse tanto importante per il fascismo e per il suo sviluppo, anzi significava l'inizio del suo fallimento, aveva un ruolo importante nello sterminio degli ebrei.

Dal 1922 al 1943 i fascisti hanno avuto lo scopo di creare uno stato nuovo in cui «tutte le componenti della società, dell'economia, della cultura sarebbero state private della loro autonomia»²³. Per realizzare le proprie finalità, il fascismo ha preso due strade: ha utilizzato la propaganda per avvicinarsi alle masse e ha costretto intellettuali, scienziati e politici a servire gli interessi fascisti e a subordinarsi ai requisiti del regime,²⁴ il che sarà spiegato nei prossimi capitoli.

²¹ Cannistraro, op. cit., pp. 323-324

²² Paxton, op.cit., p. 172

²³ Tarquini, op. cit., p. 113

²⁴ Ibid., p. 31

2.2 CULTURA FASCISTA

Il fascismo ha usato la cultura perché riuscisse nei suoi tentativi di creare un'Italia diversa da quella precedente e di modernizzarla. Ruth Ben-Ghiat ha concluso che il regime «sviluppò un progetto di rigenerazione nazionale, un nuovo modello di modernità che diffuse principalmente attraverso gli strumenti della cultura».²⁵

Nel 1922, quando il regime fascista ha avuto il suo inizio, non esisteva una politica culturale fascista e Mussolini non se ne preoccupava. Questa situazione è cambiata dopo l'assassinio di Giuseppe Matteotti perché «la maggioranza dell'intellighenzia italiana si era nettamente schierata con l'opposizione»²⁶ e proprio in questo momento Mussolini ha capito che gli mancava un supporto degli intellettuali, che doveva metterli sotto il suo controllo, e che doveva sopprimere i loro dissensi emersi dopo la morte del *leader* socialista. Di conseguenza nel 1925 si è svolto il Congresso degli intellettuali fascisti dopo cui è stato pubblicato il *Manifesto degli intellettuali fascisti* in cui si affermava che il fascismo aspirava all'unificazione della politica con la cultura, ma in realtà non era elaborata la cultura fascista in linee precise e chiare.²⁷

Negli anni Venti il personaggio più rilevante per fondare la politica culturale fascista era Giovanni Gentile²⁸ che aveva una concezione religiosa della politica, il che spiega perché proprio lui era «un precursore del nuovo movimento politico e perché aderì al partito di Mussolini divenendone uno degli intellettuali più noti e autorevoli»²⁹. Lui è diventato direttore dell'Istituto nazionale fascista di cultura accentuando che questa nuova istituzione doveva chiamarsi *Istituto nazionale fascista di cultura* e non *Istituto nazionale di cultura fascista* come volevano i politici fascisti e Mussolini che considerava il legame tra la politica e l'arte elemento principale della sua visione politica.³⁰ Dall'atteggiamento di Gentile nei confronti del nome giusto dell'Istituto appena fondato si può concludere che in realtà lui non considerava la cultura uno strumento sottoposto alle esigenze politiche.³¹ Oltre l'Enciclopedia italiana, il regime ha istituito anche l'Accademia per sviluppare l'impressione culturale del paese identificandola allo stesso tempo con il fascismo. Quest'istituzione ha incluso anche la

²⁵ Ibid., pp. 46-47

²⁶ Cannistraro, op. cit., p. 18

²⁷ Ibid., p. 19

²⁸ Giovanni Gentile fu ministro della Pubblica Istruzione, presidente dell'Istituto nazionale fascista di cultura, vicepresidente del Consiglio superiore della pubblica istruzione, direttore scientifico dell'Enciclopedia Italiana e presidente della Commissione dei Quindici. (cfr. Tarquini, op. cit., p. 64)

²⁹ Ivi.

³⁰ Falasca-Zamponi, op. cit., p. 15

³¹ Tarquini, op. cit., p. 70

categoria di lettere e arti tranne le scienze fisiche e quelle morali.³² L'Accademia aveva lo scopo di dare i consigli al personale governativo e di decidere sulle scelte culturali in Italia. «L'accademico divenne un pubblico funzionario al servizio dello Stato, un funzionario investito di compiti politici e sociali [...]».³³

Durante la dittatura fascista molti intellettuali, artisti e scienziati cercavano di esprimere la cultura fascista e subordinavano le proprie discipline alla politica perdendo in questo modo l'autonomia e sostenendo l'atteggiamento fascista secondo cui tutto, incluse anche le scienze e arti, deve servire al regime e allo stato.³⁴ Quest'appoggio intellettuale, artistico e scientifico degli italiani illustri è riconoscibile anche nel loro giuramento della fedeltà al regime:

Soltanto dodici professori universitari, su poco più di milleduecento, rifiutarono di giurare la fedeltà al regime dando testimonianza di autonomia intellettuale e, insieme, del coraggio di chi dovette lasciare il proprio posto di lavoro.³⁵

Anche se molti storici argomentano che la maggioranza dei docenti italiani ha giurato la fedeltà per mantenere i propri posti di lavoro e che in realtà non erano i fascisti, il giuramento del 1931 era molto indicativo e decisivo per la politica culturale fascista.³⁶ C'erano anche gli intellettuali che sostenevano apertamente il regime sia per le opportunità, che gli sono state offerte, sia per la convinzione politica. Per escludere ogni elemento antifascista e ogni minaccia possibile restringendo il loro influsso culturale, il fascismo ha fondato albi presenti in ciascun sindacato. Tutti gli artisti e scienziati italiani dovevano iscriversi all'albo ufficiale se volevano esercitare la propria attività. «Tra i requisiti per l'iscrizione negli albi figuravano, tra gli altri, la tessera fascista e la prova che l'interessato aveva dimostrato «buona condotta morale e politica».³⁷ Alcuni intellettuali italiani che non volevano soccorrere il regime erano costretti a lasciare il paese per scappare dalla morte, dalla prigione o dall'isolamento mentre gli altri, rimasti in Italia, erano passivi nei confronti della dittatura fascista.³⁸

I fascisti erano contro tutte le forme culturali e artistiche provenienti dal Seicento e Settecento perché esse erano caratterizzate dalla dominazione straniera. In questo senso il fascismo

³² Cannistraro, op. cit., p. 24

³³ Ibid., pp. 24-25

³⁴ Tarquini, op. cit., p. 100

³⁵ Ibid., pp. 147-148

³⁶ Ibid., p. 148

³⁷ Cannistraro, pp. 35-36

³⁸ Ibid., p. 44

voleva che tornasse l'autentico genio italiano del Rinascimento.³⁹ Nel periodo del fascismo si cercava di cancellare ogni traccia dell'influsso straniero limitando la cultura italiana entro i confini nazionali. Buon esempio di questa prassi è la Biennale perché nel ventennio fascista il suo internazionalismo è completamente scomparso.⁴⁰

Per quanto riguarda l'arte molti esperti sul fascismo dicono che non esiste un'arte fascista ma che si tratta di un pluralismo estetico. Questa conclusione proviene dal fatto che nel periodo del regime c'era una miscela di tendenze tra il romanticismo, il classicismo, il modernismo e il tradizionalismo.⁴¹ Gli artisti italiani dell'epoca erano pronti a giurare la fedeltà al regime e nelle loro discipline cercavano di utilizzare metodi diversi per esprimere il proprio sostegno:

In effetti, gli artisti degli anni Venti furono pronti a dichiarare la propria fede fascista, a garantire il loro contributo al regime, a entrare in competizione gli uni con gli altri su chi poteva essere definito davvero fascista e ad accusare i propri avversari di eterodossia.⁴²

Il fascismo non aveva un'arte propria perché rifiutava di formare il canone estetico.⁴³ In letteratura, allora, esistevano due filoni più importanti: i selvaggi e i novecentisti. I primi erano uniti intorno alla rivista *Il Selvaggio* e criticavano la cultura moderna basandosi sulla «visione idealizzata di una vita rurale italiana»⁴⁴ mentre i secondi scrivevano per la rivista *900* e rappresentavano la modernità basandosi «sui valori e sui temi della società urbano-industriale»⁴⁵. Negli anni Trenta e Quaranta Giuseppe Bottai è diventato il personaggio più importante perché nel 1940 ha fondato la rivista *Primato* con il sostegno d'intellettuali italiani che cercavano di superare gli ostacoli nella fascistizzazione della cultura italiana e che celebravano il legame stretto tra la cultura e politica.⁴⁶ Uno degli scrittori più amati dal regime era Luigi Pirandello perché nei suoi capolavori drammaturgici lui scriveva del fallimento di valori tradizionali borghesi. «Fu caratteristico degli atteggiamenti culturali fascisti che, malgrado l'opera di Pirandello non esprimesse i sentimenti e i temi cari al regime, il governo, giudicando la sua fama e il suo prestigio troppo grandi per essere ignorati, gli concedesse aiuti finanziari.»⁴⁷

³⁹ Ibid., p. 47

⁴⁰ Ibid., p. 50

⁴¹ Tarquini, op. cit., pp. 92-93

⁴² Ibid., p. 95

⁴³ Ibid., p. 234

⁴⁴ Cannistraro, op. cit., pp. 57-58

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ Tarquini, op. cit., pp. 236-237

⁴⁷ Cannistraro, op. cit., p. 112

Il filone artistico più associato al fascismo è il futurismo⁴⁸ che aveva un ruolo notevole nella politica culturale, soprattutto all'inizio. I futuristi erano vicini ai fascisti per le loro idee che contenevano la critica severa della borghesia ottocentesca, la creazione di un uomo nuovo e il progresso tecnologico. Nel 1914 e 1915 sono stati i sostenitori della partecipazione italiana alla guerra. L'ha affermato i loro leader Filippo Tommaso Marinetti scrivendo che la guerra era «*la sola igiene del mondo, l'unico evento in grado di stravolgere la società e dare vita a un nuovo ordine morale, culturale e politico*»⁴⁹. I futuristi erano contro il socialismo e la monarchia ed erano «fautori di un nazionalismo moderno e rivoluzionario che chiedeva audaci forme, dall'abolizione del Senato alla confisca dei grandi capitali, accolsero la nascita dei Fasci di combattimento con entusiasmo, ne condivisero lo spirito e gli obiettivi e influirono sulla loro ideologia»⁵⁰.

Tarquini definisce l'ideologia fascista come «un'ideologia antideologica»⁵¹ perché i fascisti rifiutavano le pratiche politiche tradizionali, consideravano che la politica non imponesse un modello teorico in pratica ma la vedevano come un'esperienza di vita, cercavano di inserire le masse nella politica moderna sopprimendo i loro diritti e perché, infine, erano la milizia costituita da ex combattenti che serviva allo stato e alle sue autorità.⁵² Negli studi politici e storici molti studiosi paragonavano il fascismo al nazionalismo, però Tarquini conclude che esistono le differenze tra essi. Prima di tutto, il nazionalismo sosteneva la monarchia e cercava di conservare la tradizione mentre il fascismo non esprimeva l'intento di custodirla e non voleva ritornare al passato esprimendo l'importanza delle autorità dello stato.⁵³ La più grande differenza tra il fascismo e il nazionalismo sta nella convinzione fascista che «fosse lo Stato a creare la nazione e non viceversa»⁵⁴.

Nella sua politica culturale il regime è penetrato in tutte le forme della vita quotidiana. L'obiettivo principale della politica culturale del fascismo era l'educazione dei giovani. Dopo la Prima guerra mondiale il 30% della popolazione era analfabeta.⁵⁵ Molti alunni abbandonavano le scuole elementari per il lavoro minorile mentre nelle scuole medie esisteva il problema delle strutture inadeguate e incapaci di raccogliere sempre crescente numero di

⁴⁸ Alcuni studiosi considerano il futurismo come puro movimento artistico mentre gli altri lo vedono come una presupposizione del fascismo. (De Micheli, Mario, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1990, p. 152)

⁴⁹ Tarquini, op. cit., pp. 52-53

⁵⁰ Ivi.

⁵¹ Ibid., p. 56

⁵² Ivi.

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Ibid., p. 126

⁵⁵ Ibid., p. 57

alunni. La formazione quindi faceva parte di quasi tutti i programmi politici e già nel 1919 i fascisti hanno espresso la volontà di combattere contro l'analfabetismo rifiutando i piani scolastici tradizionali e volendo introdurre l'educazione militare.⁵⁶ Per attuare le riforme scolastiche nel 1922 «i fascisti accolsero nel loro governo e nel loro partito Giovanni Gentile che dall'inizio del secolo era impegnato nella battaglia per rinnovare la scuola italiana e gli attribuirono un potere che non riconobbero a nessun altro intellettuale italiano: ministro della Pubblica Istruzione del primo governo Mussolini, autore della riforma della scuola del 1923».⁵⁷ Già nel 1927 è stata espressa la necessità del controllo dei libri scolastici e la commissione ha costato che nessun libro corrispondeva alle esigenze del regime, il che avrebbe portato alla stesura di un libro unico che per la prima volta sarebbe stato usato nel 1930.⁵⁸ Volendo indottrinare tutti i giovani italiani, il regime è entrato nel conflitto con la Chiesa cattolica considerandola il concorrente più forte nella formazione alternativa dei giovani. Nel maggio del 1931, dopo una serie di scontri, Mussolini ha ordinato ai perfetti di vietare e di sciogliere tutti i gruppi giovanili che non facevano «direttamente capo alle organizzazioni del Pnf e all'Onb. Pio XI ha risposto con l'enciclica del luglio 1931 *Non abbiamo bisogno* respingendo l'accusa di costituire un pericolo per il regime [...]»⁵⁹. Il papa e Mussolini finalmente si sono messi d'accordo in modo che le associazioni giovanili cattoliche erano escluse dagli allenamenti sportivi e erano consentite di studiare soltanto le materie legate alla fede, religione e spiritualità.⁶⁰ Il regime, però, non si è fermato alle scuole elementari e medie e cercava di infiltrarsi anche nelle università italiane, il che ha risultato con la fondazione delle istituzioni giovanili e studentesche fasciste. Le istituzioni fasciste per l'indottrinamento di giovani e bambini erano i Balilla, gli Avanguardisti, le Piccole italiane, le Giovani italiane e i Figli della lupa, cioè i bambini da sei a otto anni che facevano parte dell'Opera nazionale balilla (Onb) che «era un'organizzazione alle dipendenze del Pnf e al contempo un ente morale con una propria personalità giuridica, sottoposto al controllo del capo del governo».⁶¹

La formazione controllata era importante per il fascismo perché una delle idee principali della politica culturale era anche la creazione di un uomo nuovo. All'inizio l'uomo nuovo fascista è stato ex combattente convinto che la lotta contro i nemici non era finita. Con lo sviluppo del regime Mussolini e Giovanni Gentile hanno dato l'altra definizione dell'uomo

⁵⁶ Ibid., pp. 58-59

⁵⁷ Ibid., p. 231

⁵⁸ Ibid., p. 75

⁵⁹ Ibid., p. 153

⁶⁰ Ivi.

⁶¹ Ibid., p. 77

nuovo fascista che doveva servire al regime. Lo vedevano come «un uomo attivo e impegnato nell'azione, con tutte le sue energie, virilmente consapevole delle difficoltà e pronto ad affrontarle».⁶² Proprio le scuole e il loro programma avevano un ruolo protagonista nel crearlo. A causa di questo intento di creare un italiano fascista forte, virile e superiore, la grande attenzione era dedicata allo sport che doveva avere tutte le caratteristiche della milizia.⁶³

Per influenzare anche sulla vita quotidiana degli adulti e per infiltrarsi tra le masse lavoratrici il regime nel 1925 ha fondato l'Opera nazionale dopolavoro (Ond). Quest'istituzione aveva lo scopo di organizzare l'educazione morale e fisica del popolo attraverso diversi eventi sportivi, turistici, culturali e sociali. L'Ond era infine «uno dei più efficaci strumenti di controllo, di organizzazione e di educazione dei lavoratori italiani»⁶⁴. Il regime non si è fermato al controllo di giovani e lavoratori adulti, ma aveva anche un concetto molto preciso nei confronti delle donne italiane che avevano un ruolo specifico nella politica culturale del regime. Siccome il partito fascista preferiva la virilità e le capacità militari incorporate nei maschi, la donna era considerata nei termini tradizionali come una regina della casa che si occupava della formazione e dell'educazione dei figli, che si dedicava alla famiglia e che era lontana dalla vita politica.⁶⁵ D'altra parte la donna rappresentava lo strumento principale dello Stato nella loro strategia della creazione di una nazione guerriera attraverso le donne viste come macchine riproduttrici, il che porta alla costituzione dell'Opera nazionale maternità e infanzia (Onmi) nel 1925.

L'Onmi si rivolgeva in particolare alle donne che non avevano una struttura familiare solida e avevano bisogno di assistenza per sé e per i propri figli fino al quinto anno di età: preveniva l'aborto e il parto clandestino; forniva controlli sanitari gratuiti negli ultimi mesi di gravidanza e si occupava dei bambini abbandonati fino ai diciotto anni [...]⁶⁶

Alla fine il fascismo ha implementato la politica linguistica che voleva rinnovare la lingua italiana facendolo in tre direzioni: sopprimere le minoranze linguistiche, estinguere il dialetto e vietare le parole straniere.⁶⁷ Le prime leggi hanno ordinato che tutti i documenti dovrebbero essere scritti in italiano e che dovrebbe succedere la revisione della toponomastica. «L'italianizzazione delle zone alloglotte non si arrestò neanche davanti ai cognomi e ai nomi

⁶² Ibid., pp. 133-134

⁶³ Ibid., p. 79

⁶⁴ Ibid., p. 81

⁶⁵ Ibid., p. 159

⁶⁶ Ibid., pp. 161-162

⁶⁷ Ibid., p. 176

di persona»⁶⁸ cosicché nel 1926 è messa in vigore la legge secondo cui i nomi e cognomi stranieri dovevano essere italianizzati. Per estinguere il dialetto, il regime ha vietato ai giornali e quotidiani di pubblicare qualsiasi articolo o forma artistica in dialetto mentre agli attori del cinema era proibito di pronunciare nemmeno una battuta in dialetto.⁶⁹ Alla fine va menzionato che il regime ha abolito l'uso del pronome personale *lei* in modo cortese perché lo considerava residuo del servilismo italiano nel corso delle dominazioni straniere.⁷⁰

È possibile concludere che non esisteva un canone estetico nel periodo del fascismo caratterizzato dal pluralismo stilistico e programmatico all'interno delle singole discipline. Proprio a causa della loro continuità e del sostegno dell'élite intellettuale italiana sarebbe sbagliato dire che la cultura fascista fosse completamente assente.⁷¹ Come lo accentua Falasca-Zamponi, nel processo di rifare l'Italia, il fascismo ha creato se stesso:

Spurred by an aesthetic vision of the world, fascism wanted to remake Italy and the Italians. In the process, as we are going to see, it made itself.⁷²

⁶⁸ Ibid., p. 177

⁶⁹ Cannistraro, op. cit., pp. 140-141

⁷⁰ Ibid., 147

⁷¹ Tarquini, op. cit., p. 233

⁷² Falasca-Zamponi, op. cit., p. 14

2. 3 PROPAGANDA FASCISTA

All'inizio, tra il 1919 e il 1922, i fascisti hanno utilizzato una forma specifica di propaganda politica per assumere il potere. Jacques Ellul la chiama propaganda di agitazione che è caratterizzata dalla violenza, ribellione e lotta contro l'ordine promosse in opuscoli e manifesti. Questo tipo di propaganda mette accento sull'odio, sulla frustrazione e sulla demoralizzazione del nemico.⁷³ Nel secondo periodo, tra il 1924 e il 1926, già esisteva l'Ufficio propaganda che si occupava di pubblicazione e distribuzione di materiali fascisti e, infine, di controllo di alcuni quotidiani. In questo periodo è cominciata la propaganda d'integrazione che avrebbe costituito simboli, rituali e miti con lo scopo della fascistizzazione completa del popolo.⁷⁴ Dopo il 1926 il regime cercava di imporre la propaganda di massa rivolta a tutta la nazione, ma non è riuscito a farlo perché utilizzava soprattutto le possibilità di stampa mentre non si occupava in gran misura di altri mezzi di propaganda come cinema e radio.⁷⁵

Durante la Seconda guerra mondiale i fascisti adottavano ancora una volta la propaganda di agitazione per giustificare la scelta della partecipazione alla guerra e dell'invasione in Etiopia, per creare l'entusiasmo popolare e per stimolare il morale.⁷⁶ Nel 1933 Goebbels ha visitato l'Italia e in un certo modo ha esaminato la propaganda fascista dando alcuni consigli su come migliorarla. Da questa visita in poi i fascisti esprimevano la volontà di seguire l'esempio di nazisti e di Goebbels, il che è visibile anche nel giornale *Critica fascista*.⁷⁷ Nel 1934 la conseguenza di quest'atteggiamento era la fondazione del ministero per la Stampa e propaganda che, oltre all'utilizzo della stampa, ha cominciato a usare i nuovi mezzi di comunicazione come la radio e il cinema in cui vedeva il potenziale di raggiungere anche gli analfabeti e i posti rurali, cioè tutta la popolazione italiana.⁷⁸ In questo periodo, più esattamente nel 1937, è stato formato il ministero per la Cultura popolare, conosciuto come Miniculpop, che «dalla seconda metà degli anni Trenta ebbe competenza sul cinema, sul teatro, sulla musica e sulla radio, anche se la sua attività era inizialmente rivolta al mondo della carta stampata.»⁷⁹

⁷³ Cannistraro, op. cit., pp. 70-71

⁷⁴ Ibid., p. 72

⁷⁵ Ibid., p. 73

⁷⁶ Ibid., p. 123

⁷⁷ Ibid., pp. 97-103

⁷⁸ Ibid., p. 108

⁷⁹ Tarquini, op. cit., p. 163

Sin dalla venuta al potere il regime ignorava la musica e il teatro che era in una crisi profonda a causa di problemi finanziari, disinteresse pubblico e disoccupazione.⁸⁰ Il regime non se ne preoccupava molto fondando soltanto i *Carri di Tespi* che erano teatri mobili divisi in due settori – teatro e musica. Questo tipo di teatro portava gli spettacoli agli angoli più lontani.⁸¹ Per quanto riguarda i libri, c'era una critica severa sulla mancanza del controllo e della cura di libri. I problemi principali erano ancora una volta il disinteresse pubblico, che proviene anche dal diffuso analfabetismo, i temi non-fascisti e l'influsso straniero. Fino al 1938 il regime non li considerava un mezzo di propaganda importante, ma nel 1938 la situazione si è trasformata e Mussolini ha autorizzato la fondazione di Commissione della bonifica libraria il cui compito erano controllo e censura di libri stampati. Fino al 1943 il regime voleva radicare la propria propaganda che durante la Repubblica di Salò avrebbe fallito completamente.

Dopo il percorso storico della propaganda fascista, in seguito saranno mostrate le strategie propagandistiche nella stampa che era lo strumento fondamentale della fascistizzazione promovendo simboli, rituali, miti e discorsi totalmente fascisti, alla radio che poteva raggiungere analfabeti e un pubblico sempre più vasto e nella cinematografia italiana. Per capire i contenuti e i soggetti presenti in questi mezzi di comunicazione di massa, saranno rappresentati i principali miti, simboli e rituali che il regime adottava per raggiungere i propri scopi.

2. 3. 1 MITOLOGIA E SIMBOLOGIA DEL FASCISMO

La propaganda fascista si basava sui miti, simboli e rituali ben sviluppati. Ci saranno menzionati tre miti e due simboli più importanti e diffusi. Il primo mito si è costituito intorno alla Marcia su Roma nel 1922. In realtà questo evento storico non è successo perché Mussolini aveva assunto il potere qualche giorno prima. Nei giorni prima della Marcia a Mussolini era stata offerta la possibilità di coalizione con i nazionalisti e i conservatori, ma l'ha rifiutata volendo formare il governo da solo. Il 29 ottobre Mussolini è stato proclamato primo ministro e il 31 ottobre le *Camicie nere* hanno raggiunto la capitale italiana e hanno fatto una sfilata in onore del nuovo primo ministro Mussolini e del re. Il colpo di stato, noto come Marcia su Roma, quindi non è avvenuto, ma la propaganda fascista ha deciso di reinterpretarla e di usarla per i propri obiettivi dandole un carattere rivoluzionario. La retorica fascista ha creato dalla Marcia un evento mitico nella storia del fascismo. Il 28 ottobre è

⁸⁰ Cannistraro, op. cit., p. 109

⁸¹ Tarquini, op. cit., pp. 172-173

diventato uno degli eventi fascisti più importanti mentre il 29 ottobre 1929 è divenuto il giorno da cui si contavano gli anni dell'epoca fascista.⁸² La Marcia su Roma era importante anche per sostenere il mito della guerra che dimostrava la virilità del paese. Per i fascisti la violenza significava rinascita e rinnovamento, perciò hanno mitizzato la Marcia su Roma come un evento sanguinoso con gli effetti che puliscono.⁸³ Per le nuove generazioni, che hanno fondato le riviste *Leonardo* e *La Voce*, proprio il mito della guerra e della violenza, incarnato nel mito della Marcia su Roma, erano gli elementi necessari per il rinnovamento della società italiana.⁸⁴

Un altro mito diffuso su cui si basava il fascismo era il mito del *leader*, cioè del duce. Il primo vero duce era, infatti, Gabriele D'Annunzio da cui il fascismo avrebbe preso alcune caratteristiche per creare la propria mitologia.⁸⁵ Il suo successore sarebbe stato Mussolini che si considerava portavoce del futuro rinnovamento dello stato stabilendo in questo modo la corrispondenza tra l'artista e il politico e identificando il proprio lavoro con la realizzazione del progetto politico del fascismo.⁸⁶ Il fascismo ha utilizzato tutti gli strumenti possibili per creare e rappresentare l'immagine del duce onnipotente. Prima di tutto, si usava la religione per rappresentarlo come la persona scelta che ha l'assistenza diretta di Dio. Nel 1926 il sacerdote Paolo Ardali ha pubblicato un'immagine sacra di Mussolini e l'ha paragonato a San Francesco che si era sacrificato per il bene degli altri.⁸⁷ A Mussolini poi sono stati assegnati anche i poteri mistici, miracolosi, magici.⁸⁸ I fascisti hanno modellato anche il mito della sua immortalità e il mito di giovinezza.⁸⁹ Quando è diventato il capo del governo, Mussolini era il primo ministro più giovane nella storia italiana e probabilmente in Europa. Il suo aspetto fisico, le sue attività sportive e il dinamismo dimostravano che lui era pieno di vita e di energia e che lui era il prototipo dell'uomo nuovo fascista.⁹⁰ Rappresentato come un uomo virile, energico, potente e come un santo che Dio ha mandato ad aiutare la nazione italiana e governarla in direzione giusta, Mussolini è diventato uno dei più essenziali miti fascisti. Lo accentua anche Alessandra Tarquini:

⁸² Falasca-Zamponi, op. cit., p. 2

⁸³ Ibid., pp. 6-7

⁸⁴ Ibid., p. 37

⁸⁵ Tarquini, op. cit., p. 53-54

⁸⁶ Falasca-Zamponi, op. cit., p. 16

⁸⁷ Ibid., pp. 65-66

⁸⁸ Per esempio, quando Mussolini ha visitato la Sicilia nel 1923, il vulcano Etna era attivo. Nel momento in cui Mussolini è arrivato, la lava ha smesso di correre e tutto il villaggio lo attribuiva a lui e al suo potere magico, straumano. (Ibid., p. 71)

⁸⁹ Ibid., p. 73

⁹⁰ Ibid., pp. 72-73

Mussolini veniva descritto come una specie di semidio sempre in contatto con le masse, interprete delle loro aspirazioni; un uomo che meditava sulle sorti del mondo, vegliava sul destino d'Italia, curava come un padre la sorte di tutti i suoi figli.⁹¹

Essendo costantemente presente e visibile attraverso tutti i mezzi disponibili, Mussolini penetrava facilmente nella vita quotidiana del paese.⁹² Il Duce non è diventato famoso soltanto in Italia ma anche all'estero. All'inizio del fascismo molti giornali americani ammiravano Mussolini, lo comparavano a Garibaldi e Cesare identificandolo come *leader* che avrebbe trasformato la società italiana. Negli anni successivi la dittatura mussoliniana sarebbe stata accettata da molti paesi, a differenza della dittatura di Lenin e Stalin, proprio perché Mussolini era anticomunista.⁹³ Quest'atteggiamento straniero ha aiutato la creazione del mito del duce.

Il terzo mito è quello della Roma antica in cui Mussolini vedeva la rappresentazione di un modello da seguire, una fonte d'ispirazione per raggiungere le finalità fasciste. Si affermava che la razza italica aveva trovato le sue espressioni più profonde durante l'Impero romano.

L'ethos della razza italica e le tradizioni dell'antica Roma, evocati nella cornice mistico-rituale che circondava buona parte delle manifestazioni pubbliche fasciste, fornirono alla cultura ufficiale del regime le radici nazionali di cui aveva bisogno. [...] Non era un caso che nel 1925 i fascisti avessero dato vita ad un Istituto di studi romani, che il simbolo del regime fosse il fascio littorio, o che Mussolini fosse divenuto il «duce».⁹⁴

Dal mito della Roma antica provengono due simboli fascisti: passo romano e saluto romano. D'Annunzio era stato primo a introdurre il saluto romano che nel 1932 ha sostituito la stretta di mano. Il fascismo ha elaborato anche altri miti e simboli: il calendario fascista con la data della Marcia su Roma come il nuovo Capodanno fascista, i simboli del fascio littorio e dello stemma della casa Savoia che erano presenti dappertutto, la cancellazione di alcune feste e celebrazioni radicate nei costumi popolari e l'abbandono dell'uso di alberi natali.⁹⁵

L'idea di creare e utilizzare miti e simboli Mussolini l'ha presa dalla teoria di Le Bon secondo cui le masse sono emotive come una donna, perciò non possono partecipare direttamente alla vita politica. Questo teorico francese ha consigliato ai *leader* politici di controllare i sentimenti e non la ragione di masse. Siccome le masse sono dominate dalle

⁹¹ Tarquini, op. cit., pp. 109-110

⁹² Falasca-Zamponi, op. cit., p. 78

⁹³ Ibid., pp. 51-52

⁹⁴ Cannistraro, op. cit., p. 143

⁹⁵ Ibid., p. 85

emozioni, la creazione dei miti dovrebbe diventare il mezzo principale della politica e dei *leader*.⁹⁶ Le Bon incoraggiava i dittatori a usare il potere di rappresentazione e ad adottare i metodi teatrali. Alla fine gli ha consigliato di usare immagini insieme alle parole e al linguaggio. Seguendo questa teoria, Mussolini nei suoi discorsi metteva accento di più sul ritmo e tono che sulle espressioni. Grazie alle sue tecniche oratorie il Duce poteva raggiungere un pubblico vasto.

Rhythm and tone were more important than learned expressions. Thanks to this oratorical technique, Mussolini's speeches could reach many people. Besides, Mussolini used the piazza to deliver his messages. His audience was, therefore, potentially large and diverse; [...] In his addresses to the public, Mussolini engaged in a dialogue with the crowd, the technique that D'Annunzio adopted during his prowar rallies and his regency in Fiume.⁹⁷

2. 3. 2 STAMPA

Durante il regime mussoliniano la stampa era il principale mezzo di propaganda. «Sotto molti profili, il giornalismo dominò il tono e i contenuti del fascismo e del suo governo come non è accaduto in alcun altro regime moderno.»⁹⁸ La dittatura voleva che tutto fosse subordinato alle sue esigenze, il che significa che anche la stampa serviva allo Stato, alla nazione e agli scopi fascisti. I quotidiani italiani come il *Corriere della sera*, la *Stampa* e il *Messaggero* nei primi anni esprimevano opinioni incerte nei confronti del fascismo, ma dopo la morte di Matteotti essi hanno assunto indirettamente un'attitudine antifascista. La loro irresponsabilità di criticare e giudicare le azioni fasciste in modo esplicito ha aiutato Mussolini a consolidare la propria posizione.⁹⁹ All'inizio della sua dittatura totalitaria Mussolini aveva tre problemi riguardanti la stampa italiana che sarebbero stati risolti fino alla 1926: «assumere il controllo dei giornali non-fascisti o portarli ad appoggiare il regime; schiacciare i residui fogli di opposizione; e, infine, imporre l'autorità assoluta dello Stato sulla stessa stampa fascista, la quale assumeva non di rado posizioni contrastanti con quelle del duce.»¹⁰⁰ Per controllare più facilmente i giornalisti e gli editori nel 1924 è stato costituito il Sindacato dei giornalisti ed è stato stabilito l'albo professionale a cui dovevano essere iscritti tutti i giornalisti che volevano esercitare la loro professione. Anche se in questo modo il fascismo è riuscito a creare i giornalisti-servitori al regime, Cannistraro conclude che la sua autorità non era assoluta, cioè

⁹⁶ Ibid., pp. 18-20

⁹⁷ Ibid., p. 85

⁹⁸ Ibid., p. 173

⁹⁹ Ibid., p. 176

¹⁰⁰ Ibid., p. 177

c'erano i casi in cui i giornalisti non erano membri né del Pnf né dell'albo professionale ma scrivevano e pubblicavano i loro articoli.¹⁰¹ Un altro metodo di mantenere la fedeltà di giornalisti e di determinare la propaganda giornalistica appropriata erano i sussidi finanziari.¹⁰²

Il regime ha messo in vigore alcune regole molto rigide sopprimendo l'autonomia della professione. Esse si riferivano al linguaggio che doveva essere semplice, serio e preciso mentre gli argomenti dovevano essere rappresentati in modo preciso, asciutto e concreto cosicché nel 1926 tutti i quotidiani italiani potevano pubblicare sei pagine in totale.¹⁰³ Gli argomenti includevano tutti i miti. I giornali avevano il ruolo importantissimo nella diffusione e nella creazione del mito del Duce che era rappresentato come giovane, virile e completamente dedicato al suo ruolo politico. Era proibito pubblicare i dati relativi alla sua età o al suo compleanno, alla sua vita privata, alle sue incapacità fisiche, ai comportamenti poco virili e alle sue malattie.¹⁰⁴ Per offrire, però, al popolo un'immagine di Mussolini con cui poteva identificarsi, i giornali cercavano di mostrarlo come un uomo popolare. «Innumerevoli fotografie mostrarono sui giornali Mussolini che ascoltava con simpatia una vecchia donna, Mussolini in abito da lavoro tra i contadini, e così via.»¹⁰⁵ Le foto, per la prima volta introdotte e pubblicate sui giornali negli anni Venti e provenienti dall'Istituto Luce¹⁰⁶, avevano anche le regole fisse per quanto riguarda i contenuti: lo scopo era quello «d'impressionare il lettore con l'evidenza della forza militare dell'Italia, della sua prosperità economica, della sua energia recentemente levatasi, e del suo senso della disciplina interna. Tra le direttive tipiche in materia di fotografie erano le seguenti: le immagini delle reclute dovevano esprimere il nuovo «spirito» con cui i giovani accorrevano al servizio militare; i giornali dovevano selezionare accuratamente le immagini del duce, [...]»¹⁰⁷. Alla fine del primo decennio della dittatura fascista la fascistizzazione dei giornali e dei giornalisti era completa e «la stampa costituiva uno specchio fedele delle teorie culturali e della propaganda fasciste».¹⁰⁸

Per ciò che riguarda il giornalismo straniero, il fascismo aveva tre principali obiettivi: controllo delle notizie che entravano o uscivano dall'Italia, studio delle opinioni sul fascismo

¹⁰¹ Ibid., pp. 184-186

¹⁰² Ibid., p. 76

¹⁰³ Ibid., p. 193

¹⁰⁴ Ibid., pp. 80-82

¹⁰⁵ Ibid., p. 83

¹⁰⁶ L'Istituto Luce e la sua partecipazione alla propaganda fascista saranno spiegati nel capitolo dedicato al cinema.

¹⁰⁷ Ibid., p. 196

¹⁰⁸ Ibid., p. 197

espresse nei giornali stranieri e diffusione delle notizie propagandistiche all'estero. Prima dell'inizio della Seconda guerra mondiale, più concretamente nel 1938, a tutti i giornalisti italiani era proibito lavorare per la stampa straniera.¹⁰⁹ In realtà la stampa estera non rappresentava una minaccia seria per il regime perché pochi italiani conoscevano le lingue straniere. I fascisti si preoccupavano di più dei giornali antifascisti scritti da italiani esuli o quelli pubblicati clandestinamente in Italia. I giornali antifascisti come *Giustizia e libertà*, *La Libertà* e *Stato operaio* erano sotto controllo fascista ma la loro circolazione non era mai repressa interamente.¹¹⁰ Negli anni Trenta un altro pericolo giornalistico era la stampa cattolica che offriva un'alternativa ai lettori italiani. Grazie al Concordato del 1929 il regime ha consentito la pubblicazione e la circolazione della stampa cattolica a condizione che gli argomenti fossero esclusivamente legati alla fede. Dal 1938, quando sono messe in vigore le leggi antisemite, il regime voleva sopprimere tutti i giornali cattolici perché essi esprimevano le opinioni differenti e antirazziali. Il regime non è mai riuscito a risolvere assolutamente il problema della libertà nell'espressione di atteggiamenti contro il fascismo nella stampa del Vaticano.¹¹¹

Poiché la lettura dell'organo vaticano non era vista di buon occhio dal regime, i potenziali acquirenti usavano particolari cautele nell'acquistarlo alle edicole. Non era infrequente che il venditore chiedesse al cliente abituale se volesse il suo solito giornale fascista «con o senza»; e in caso di risposta affermativa l'«Osservatore» veniva infilato dentro il foglio fascista.¹¹²

Durante la Seconda guerra mondiale il controllo e la censura della stampa sia italiana sia straniera erano più rigidi che negli anni precedenti. Alla fine va menzionato che nel periodo della Repubblica di Salò i nazisti hanno controllato la stampa italiana. «Immediatamente dopo la costituzione del nuovo governo fascista l'organismo tedesco Propaganda Staffel cominciò ad assumere tutte le funzioni di censura della stampa esercitate in passato dal ministero della Cultura popolare [...]»¹¹³.

¹⁰⁹ Ibid., pp. 197-198

¹¹⁰ Ibid., p. 208

¹¹¹ Ibid., pp. 211-215

¹¹² Ibid., p. 213.

¹¹³ Ibid., p. 337

2. 3. 3 RADIO

Anche se la radio è stata inventata da Guglielmo Marconi, un inventore italiano, nel momento in cui Mussolini è salito al potere, la radio non era diffusa in Italia come negli altri paesi europei ed era «nella fase sperimentale»¹¹⁴. La prima stazione radiofonica è stata fondata nel 1924 a Roma e trasmetteva soltanto la musica religiosa e quella di successo¹¹⁵, cioè nei suoi primi anni il regime fascista non ha ancora capito le possibilità radiofoniche da sfruttare per gli scopi propagandistici. Si può dire che la propaganda e la politica sono entrate nelle trasmissioni radiofoniche il 4 novembre 1925 quando Mussolini ha tenuto il suo primo discorso politico alla radio, però ostacolato dalle difficoltà tecniche. «In quegli anni il maggiore trionfo di Mussolini in fatto di oratoria radiofonica fu il discorso sulla Battaglia del grano (10 ottobre 1926), che fu udito simultaneamente in tutto il paese.»¹¹⁶

Avendo evidenziato tutte le capacità propagandistiche della radio, il governo ha distribuito gli apparecchi a scuole, gruppi di Dopolavoro e istituti formativi. Le trasmissioni dovevano avere di più il carattere culturale, soprattutto di argomenti teatrali e letterari e si proponeva infine di sviluppare il radiodramma come un nuovo tipo di arte radiofonica.¹¹⁷ Quest'ultimo mezzo di comunicazione di massa è divenuto subito uno degli strumenti didattici a tutte le scuole italiane affinché rendesse le lezioni più interessanti ed educasse scuole più lontane alla mitologia e simbologia del fascismo.¹¹⁸ Nel 1935 il governo fascista ha vietato le trasmissioni radiofoniche straniere mentre nel 1936 tutte le trasmissioni italiane erano sotto il controllo diretto del Miniculpop.¹¹⁹ Nello stesso anno il Miniculpop ha avviato il programma *Commenti ai fatti di giorno* che offrivano un'interpretazione esclusivamente fascista di tutti gli avvenimenti politici successi sia in Italia sia all'estero. Nel corso della Seconda guerra mondiale la radio è divenuta più importante al regime. Per mantenere il morale dell'esercito italiano fino alla fine del 1941 sono stati avviati i programmi *Radio del combattente* e *Ora del soldato*.¹²⁰

Dopo la sconfitta di Mussolini nel 1943 e dopo la fondazione della Repubblica di Salò la radio ha assunto il ruolo importantissimo per la propaganda perché «costituiva l'unica

¹¹⁴ Ibid., p. 225

¹¹⁵ Ibid., p. 227.

¹¹⁶ Ibid., p. 231

¹¹⁷ Ivi.

¹¹⁸ Tarquini, op. cit., p. 174

¹¹⁹ Cannistraro, op. cit., p. 250

¹²⁰ Ibid., pp. 262-263

possibilità di contatto tra i ministeri di Salò e i loro uffici periferici»¹²¹, ma la tecnica era molto limitata rispetto al periodo precedente.

Per terminare questo capitolo sulla propaganda alla radio, vale dire che ancora una volta l'unica alternativa ai programmi radiofonici fascisti era il programma del Vaticano, ma nei rapporti ufficiali del Miniculpop si nota che le trasmissioni cattoliche non erano considerate veramente minacciose per la propaganda fascista.¹²² La radio nell'epoca fascista è stato un mezzo di propaganda più utilizzato grazie alla mancanza dei limiti finanziari o di formazione.

2. 3. 4 CINEMA

Nel biennio 1922-23 in Italia la produzione di film cessò quasi interamente, e numerosi studi cinematografici e sale di proiezione furono costretti a chiudere i battenti. Il 1923 vide anche il fallimento finanziario dell'Uci, che aveva operato, con vario successo, negli anni del dopoguerra. L'Uci raggruppava le più importanti società cinematografiche italiane, comprese la Caesar Film, la Cines, la Tiber Film e l'Ambrosio Film, e i suoi dirigenti avevano tentato di monopolizzare l'intero settore dell'industria cinematografica attraverso accordi tra produttori, esercenti e distributori. Malgrado i capitali (modesti) fornite dalla Banca di Sconto, l'Uci crollò a causa da un lato di una difettosa gestione finanziaria [...]¹²³

Il regime ha capito le potenzialità del cinema e nel 1924 è stata costituita l'Unione cinematografica educativa, più nota come Istituto Luce, che avrebbe avuto il principale ruolo propagandistico. La produzione delle pellicole dell'Istituto Luce era divisa in otto settori: «turismo, agricoltura, industria, religione, cultura, affari militari, assistenza sociale e affari esteri»¹²⁴. A queste sezioni n'è stata aggiunta ancora una – quella legata alla fotografia che forniva il materiale fotografico alle pubblicazioni giornalistiche. La fondazione dell'Istituto Luce ha posto le basi per il regime che voleva intervenire nella cinematografia italiana come negli altri settori artistici. Il primo vero intervento d'aiuto da parte del fascismo è avvenuto nel 1927 quando Mussolini ha emanato la legge secondo cui era vietato importare le pellicole straniere. «In tal modo il governo alleggeriva il peso della concorrenza estera, e incoraggiava l'industria italiana a produrre più film.»¹²⁵ Le prime pellicole prodotte dall'Istituto Luce erano i film di carattere politico-propagandistico e rappresentavano Mussolini e altri importanti fascisti, sfilate e dimostrazioni. Oltre a questi tipi di film, l'Istituto Luce al suo inizio produceva anche le pellicole che offrivano una formazione agraria e che sostenevano la

¹²¹ Ibid., pp. 342-343

¹²² Ibid., p. 258

¹²³ Ibid., p. 279

¹²⁴ Ibid., p. 277

¹²⁵ Ibid., p. 282

politica agricola del regime. Gli esempi sono *La battaglia del grano*, *La foresta fonte di ricchezza* e *Vita nuova*.¹²⁶ Gli anni Venti e Trenta sono caratterizzati anche dal cinema dei telefoni bianchi. Gli esempi tipici sono *La segretaria privata* (Goffredo Alessandrini, 1931), *Rubacuori* (Guido Brignone, 1930-31) e *Pazza di gioia* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1939). Queste pellicole sono delineate dalle «scene che mostravano appartamenti sontuosi, uomini baffuti in smoking, donne in abiti da sera lunghi sino ai piedi che allungate su letti con coperte di seta chiacchierano allegre al telefono (verniciato appunto di bianco), grandi andirivieni di servitù, lussuose automobili che si arrestano all'ingresso di un locale notturno, affollati *cocktail-parties*»¹²⁷ mentre i personaggi erano superficiali e senza una caratterizzazione psicologica. I film dei telefoni bianchi non trattavano la realtà e la quotidianità italiane e non si occupavano degli argomenti fascisti. Grazie all'influsso americano in questi anni sono stati girati anche i film polizieschi, film d'avventura e *western*.¹²⁸ La maggioranza delle pellicole prodotte negli anni Venti e Trenta non rispecchiava l'ideologia fascista e non ne conteneva la propaganda ma cercava di soddisfare il gusto del popolo e di guadagnare.¹²⁹ Il primo film commerciale che si è ispirato al fascismo è *Sole* di Blasetti (1928) mentre le prime pellicole con gli scopi propagandistici sono *Decennale* (1932), che celebra il decimo anniversario della Marcia su Roma, e *Camicie nere* (Giovacchino Forzano, 1933), ma il più famoso e spettacolare è *Luciano Serra pilota* (Goffredo Alessandrini, 1937).¹³⁰

Nel 1926 Enzo Ferrieri ha formato il primo cineclub italiano mentre Blasetti ha portato alla luce la rivista *Cinematografo*. «Queste riviste e questi circoli furono il tramite mediante il quale divenne possibile lo scambio delle informazioni, la discussione e l'elaborazione di teorie e suggerimenti attorno al problema di come migliorare la qualità del film italiano, e anche l'apprendimento di nuove tecniche». ¹³¹ Pierantoni in quel periodo proponeva che le pellicole italiane si basassero esclusivamente sulle sceneggiature degli scrittori italiani e che fossero girate da tecnici, attori e cineasti italiani. Secondo Pierantoni lo Stato doveva aiutare la cinematografia italiana con i sussidi finanziari diretti e con lo stabilimento di accordi reciproci con le società cinematografiche straniere. Il risultato di queste sue proposte era la fondazione dell'Ente nazionale per la cinematografia, «un organismo semiprivato finanziato con contributi statali e incaricato di controllare le relazioni economiche e commerciali tra

¹²⁶ Ibid., pp. 277-278

¹²⁷ Ibid., p. 286

¹²⁸ Ivi.

¹²⁹ Ibid., pp. 287-288

¹³⁰ Ivi.

¹³¹ Ibid., p. 281

produttori italiani e stranieri».¹³² Quest'istituzione ha firmato molti accordi tra cui anche con le società cinematografiche tedesche cosicché dal 1930 il mercato italiano era pieno di film tedeschi. La visita di Goebbels e il successo della politica tedesca nel campo dell'industria cinematografica hanno suscitato l'interesse di Mussolini per i problemi e le possibilità della cinematografia italiana.¹³³ Tra il 1934 e il 1939 il personaggio responsabile per la cinematografia italiana era Luigi Freddi che ha concluso, dopo aver trascorso un periodo negli Stati Uniti, che il problema principale della cinematografia italiana era politico e non estetico o economico.¹³⁴

Negli anni Trenta sono apparse le riviste dedicate alla cinematografia come *Cinema* (1936) e *Bianco e Nero* (1937) in cui molti cineasti italiani finalmente potevano esprimersi. Tra i collaboratori di queste riviste erano Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Francesco Pasinetti e Luchino Visconti che criticavano indirettamente la politica cinematografica ufficiale. L'atteggiamento e la critica espressi erano nascosti «sotto i panni del linguaggio tecnico e dell'evidente alto livello di specializzazione dei loro autori»¹³⁵. Le riviste cinematografiche fasciste erano *Lo schermo* e *Film*.¹³⁶

Oltre la fondazione delle istituzioni e società cinematografiche già menzionate, il regime nel 1934 in tutte le università italiane ha creato Cineguf in cui molti giovani, interessati alla cinematografia, hanno raccolto le loro prime esperienze legate a regia, sceneggiatura e produzione. «Futuri registi e sceneggiatori come Michelangelo Antonioni, Domenico Paolella, Francesco Pasinetti e Roberto Rossellini, ricevettero nei Cineguf, durante i loro anni universitari, il primo addestramento pratico e teorico.»¹³⁷ Nel 1935 a Roma è stato inaugurato il Centro sperimentale di cinematografia dove i migliori studenti dei Cineguf «studiavano per due anni sotto la guida di registi, attori e tecnici professionisti, seguendo lezioni di recitazione, scenografia, tecniche della fotografia, delle luci e del sonoro, regia e costumi»¹³⁸. Alla fine il regime nel 1937 ha inaugurato Cinecittà, cioè un complesso dei *set* spaziosi, fornito dalle attrezzature più moderne.¹³⁹ L'intento di questo stabilimento era quello di girare i film che potevano competere con quelli delle migliori produzioni internazionali.¹⁴⁰

¹³² Ibid., p 283

¹³³ Ibid., pp. 289-290

¹³⁴ Ibid., p. 290

¹³⁵ Ibid., p. 299

¹³⁶ Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 301

¹³⁷ Cannistraro, op. cit., pp. 301-302

¹³⁸ Ivi.

¹³⁹ Ibid., pp. 302-303

¹⁴⁰ Brunetta, op. cit., pp. 291-292

Nel fascismo l'Istituto Luce aveva il monopolio nella produzione delle pellicole propagandistiche come i cinegiornali, i documentari e le pellicole didattiche. «A partire dal 1933, quando fu riorganizzato, il Luce produsse quattro cinegiornali alla settimana, oltre a due cortometraggi su avvenimenti sportivi o culturali, o su manifestazioni pubbliche.»¹⁴¹ I cinegiornali erano accompagnati dalla musica e da una voce narrante ed erano proiettati prima e dopo il film principale.

Eliminata l'informazione sugli scandali politici e amministrativi, sulla cronaca nera italiana, eliminato ogni discorso politico che non sia quello mussoliniano, eliminato ogni interesse culturale che non riguardi le celebrazioni ufficiali per l'anniversario di qualche genio italiano del passato, l'enorme quantità di materiale o può soddisfare curiosità elementari o servire da supporto alle opere di regime.¹⁴²

L'Istituto Luce produceva anche i film didattici per le scuole italiane che trattavano i temi biologici, fisici, igienici e sanitari oppure storici come la Roma antica, il Rinascimento e ovviamente il fascismo.¹⁴³ La finalità principale era quella di girare le pellicole che mostravano l'Italia come il paese migliore e di trasmettere un'immagine positiva sul fascismo.¹⁴⁴ Durante la Seconda guerra mondiale l'Istituto girava esclusivamente le pellicole che trattavano gli argomenti bellici. In quel periodo è nato il neorealismo che si oppone alla politica cinematografica fascista che voleva nascondere la realtà sociale, politica ed economica in Italia. I rappresentanti del neorealismo sono Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e Luchino Visconti.¹⁴⁵

Negli anni Venti il regime ha aiutato la creazione delle sale cinematografiche parrocchiali mentre negli anni Trenta la Chiesa, in seguito dei dibattiti con il regime, ha richiesto l'aumento delle sale di proiezione parrocchiali con l'intento di ostacolare il monopolio fascista sul cinema italiano. Le pellicole proiettate in queste sale non erano antifasciste e non esprimevano la critica verso il regime ma offrivano agli italiani «la possibilità di sfuggire al conformismo del cinema fascista»¹⁴⁶. Nella Repubblica di Salò il cinema suscitava il minimo interesse del regime. La censura era sotto il controllo tedesco mentre si proiettavano soltanto i documentari prodotti dall'Istituto Luce e i cinegiornali prodotti dai tedeschi.¹⁴⁷ Brunetta sottolinea che la caratteristica generale del cinema nel

¹⁴¹ Ibid., p. 309

¹⁴² Ibid., p. 364

¹⁴³ Cannistraro, op. cit., pp. 311-312

¹⁴⁴ Brunetta, op. cit., p. 362

¹⁴⁵ Cannistraro, op. cit., pp. 320-321

¹⁴⁶ Ibid., pp. 316-317

¹⁴⁷ Ibid., pp. 348-349

periodo fascista è proprio la mancanza di uno stile, cioè c'è «la costante contaminazione di più stili e livelli»¹⁴⁸ tra cui quello del cinema sovietico, ma anche gli aspetti formali delle avanguardie tedesche e francesi.

2. 4 FASCISMO E ANTISEMITISMO

L'antisemitismo è apparso già nella Grecia antica e nell'Impero romano perché gli ebrei di quell'epoca non volevano adattarsi alle culture e tradizioni antiche. In trattati di alcuni pensatori cristiani gli ebrei sono descritti come vagabondi e peccatori puniti a causa del loro tradimento e della loro partecipazione alla morte di Cristo. Nonostante la discriminazione cattolica degli ebrei, non c'è nessun traccia di alcuna richiesta per il loro sterminio fisico.¹⁴⁹ Nel 1215 al Concilio Lateranense IV fu richiesto che gli ebrei portassero i segni per essere differenziati dai cristiani, cioè per la prima volta si è manifestata l'idea della ghettizzazione degli ebrei. Nel 1492 gli ebrei sono stati esiliati dalla Spagna e nel 1497 dal Portogallo. Come si può vedere da questa breve storia, la discriminazione degli ebrei è presente durante tutti i secoli. Pecnik conclude che ci sono molti motivi dello sviluppo dell'antisemitismo: il declino morale di cristiani, le radici storiche secondo cui si è creato il mito politico della cospirazione ebraica di governare il mondo, il concetto degli ebrei come *outsiders* che non hanno niente in comune con la storia e la tradizione europee e infine i problemi sociali ed economici che cercano il colpevole per gli insuccessi.¹⁵⁰ Hitler ha accusato gli ebrei per la sconfitta e per la vergogna tedesche nella Prima guerra mondiale, il che avrebbe portato pian piano all'Olocausto, cioè allo sterminio di tutti gli ebrei europei. Subito dopo che Hitler è salito al potere nel 1933, hanno avuto l'inizio le uccisioni e le torture degli ebrei. Fino alla sconfitta del Terzo Reich, sei milioni di ebrei europei, tra cui un milione e mezza di bambini, sono stati uccisi.¹⁵¹ La soluzione finale della questione ebraica è iniziata nel 1940 quando si costruiscono i ghetti nelle più grandi città polacche, però la macchinaria più importante e più mostruosa nello sterminio degli ebrei erano i campi di concentramento.

Ci sono delle differenze tra l'antisemitismo nazista e quello fascista. All'inizio del fascismo l'antisemitismo non era presente nella politica ufficiale, anzi molti ebrei italiani la

¹⁴⁸ Brunetta, op. cit., p. 388

¹⁴⁹ Pecnik, Jaroslav, «Antisemitizam u europskom kontekstu», in *Antisemitizam, holokaust, antifasizam*, a cura di Ognjen Kraus, Židovska općina Zagreb, Zagreb 1996, p. 68

¹⁵⁰ Ibid., pp. 68-69

¹⁵¹ Mirković, op. cit., p. 80

sostenevano. Per esempio, i fautori di Mussolini erano industriali e proprietari ebrei che lo aiutavano con i sussidi finanziari. Gli ebrei italiani hanno partecipato anche alla Marcia su Roma. Per questi fatti Paxton dice che è sbagliato considerare antisemitismo come un elemento principale della politica fascista.¹⁵² Questa è la prima differenza tra il nazismo e il fascismo perché il nazismo si basava sull'antisemitismo sin dal suo inizio.

Anche se l'antisemitismo non era presente all'inizio del fascismo, questo non si può dire per la politica razzista che è uno degli elementi principali dell'ideologia fascista. Mussolini voleva creare «una nuova razza di dominatori e conquistatori del mondo»¹⁵³. Siccome gli intellettuali, artisti e scienziati volevano contribuire alle esigenze del regime¹⁵⁴, apparivano molte “ricerche scientifiche” sul problema della razza. L'opera *Bonifica umana razionale e biologia politica* (1933) di Nicola Pende è diventata una delle ricerche di riferimento del razzismo italiano. In questo testo l'autore ha abbinato il razzismo biologico con quello sociale spiegando che «il cittadino malato avrebbe dovuto essere considerato la cellula maligna di un tumore e che la politica avrebbe dovuto imparare dalla biologia le regole di funzionamento degli esseri umani»¹⁵⁵. In breve questo vuol dire che come nel corpo umano esiste un sistema di organi che funzionano perfettamente così nell'organismo sociale ci sono le «classi cellulari energicamente differenziate»¹⁵⁶. Pende ha criticato il razzismo tedesco riconoscendo che quello biologico non vuole dire che esista una razza completamente pura perché ogni nazione è caratterizzata da «una polivalenza etnica».¹⁵⁷ Anche se ha criticato i nazisti, Pende non negava la base biologica del razzismo e «soprattutto richiamava l'importanza di intervenire con gli strumenti della politica per selezionare una nuova stirpe di italiani e migliorarne le caratteristiche psichiche e fisiche».¹⁵⁸ I fascisti hanno creato il mito dell'incarnazione italiana della pura razza italica. «Per convincere gli italiani dell'esistenza di un tipo italico ideale analogo al tipo nordico dei nazisti si ricorse, oltre che ad articoli di studiosi in vista, pubblicati su riviste scientifiche e su periodici popolari, a mostre fotografiche, esposizioni e documentari cinematografici.»¹⁵⁹

Per gli ebrei italiani la situazione cambiò nel 1938 quando l'Italia si è alleata con Hitler. Prima è stato pubblicato il manifesto degli scienziati razzisti in cui affermavano che gli italiani dovevano custodire le proprie caratteristiche fisiche e psicologiche e in cui

¹⁵² Paxton, op. cit., p. 15

¹⁵³ Tarquini, op. cit., p. 202

¹⁵⁴ Ibid., p. 204

¹⁵⁵ Ibid., p. 203

¹⁵⁶ Ivi.

¹⁵⁷ Ivi.

¹⁵⁸ Ibid., p. 204

¹⁵⁹ Cannistraro, op. cit., pp. 147-148

dichiaravano che gli ebrei non appartenevano alla razza italiana.¹⁶⁰ Il 7 settembre 1938 è stata emanata la legge di espulsione di tutti gli ebrei stranieri.

Nei mesi successivi altri provvedimenti avrebbero trasformato per sempre la vita della comunità ebraica italiana, «arianizzando» le scuole e le università italiane, vietando i matrimoni misti, stabilendo limitazioni nella proprietà dei beni, nella gestione delle aziende e nell'esercizio delle professioni, licenziando gli ebrei dagli enti pubblici, espellendoli dall'esercito.¹⁶¹

Queste leggi razziali sono state promulgate per la solidarietà ufficiale del regime fascista con il nazismo e Hitler. Rene Lovrenčić accentua che la rigidità delle leggi antisemite italiane non può essere paragonata alle *Leggi di Norimberga*.¹⁶²

Un'altra differenza tra il fascismo e il nazismo nei confronti dell'antisemitismo sono i campi di concentramento. Nel 1938 il fascismo non ha previsto la reclusione degli ebrei. Agli ebrei stranieri e quegli apolidi sono stati proibiti l'entrata e il soggiorno in Italia. Erano reclusi gli ebrei che non sono riusciti a scappare.¹⁶³ Molti campi di concentramento italiani erano al sud della penisola. Proprio grazie a questa situazione geopolitica, il sud italiano e gli ebrei imprigionati lì non hanno percepito l'occupazione nazista, il che infine ha salvato migliaia di ebrei europei.¹⁶⁴ All'inizio del 1943 in Italia ci sono stati 75 campi di concentramento che erano situati o sulle isole o nei luoghi isolati dell'Italia centrale e meridionale imprigionando nella maggior parte gli avversari politici.¹⁶⁵

Per quanto riguarda la cultura, il fascismo attaccava tutte le forme artistiche prodotte dagli ebrei e faceva una propaganda razziale costituendo l'Ufficio studi e propaganda sulla razza.¹⁶⁶ È stato fatto l'elenco di più di 900 autori ebrei i cui libri sono stati proibiti e subito dopo le librerie erano costrette a metterle in vendita.¹⁶⁷ La stampa ebraica in Italia includeva molti giornali come *Israel*, *Comunità israelitica*, *Davar*, *L'idea sionistica* e *Rassegna mensile di Israele*. Nel 1937 per la prima volta si inizia a sopprimere tutta la stampa ebraica. Dal principio il Miniculpop richiedeva che i giornali limitassero i loro contenuti alle sole questioni di religione, ma pian piano tutte le pubblicazioni ebraiche sarebbero scomparse. Alla stampa

¹⁶⁰ Tarquini, op. cit., p. 205

¹⁶¹ Ibid., p. 206

¹⁶² Lovrenčić, Rene, «Fašizam i antifašizam do 1939.», in *Antisemitizam, holokaust, antifašizam*, a cura di Ognjen Kraus, Židovska općina Zagreb, Zagreb 1996, p. 267

¹⁶³ Capogreco, Carlo Spartaco, *Mussolinijevi logori. Internacija civila u fašističkoj Italiji (1940.-1943.)*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb 2006, p. 78

¹⁶⁴ Ibid., p. 30

¹⁶⁵ Ibid., p. 36

¹⁶⁶ Cannistraro, op. cit., p. 133

¹⁶⁷ Ibid., pp. 118-119

italiana era vietato pubblicare gli articoli e le recensioni scritti dagli ebrei. Nel 1939 tutti i giornalisti ebraici sono stati esclusi dall'albo giornalistico.¹⁶⁸ Nel 1938 la propaganda antisemita è entrata alla radio e nel 1940 è stato firmato il patto tra i nazisti e i fascisti secondo cui si intensificava «la propaganda antiebraica sia nelle trasmissioni ordinarie che in quelle destinate all'estero»¹⁶⁹. Le leggi antisemite sono state applicate anche nel campo cinematografico. Nel 1942 tutti i cineasti ebraici sono stati allontanati dalla loro professione e il regime voleva che si producessero i film che rappresentavano la forza e la grandezza fisiche e morali degli italiani basandosi sul modello della propaganda nazista. Come afferma Tarquini, gli intellettuali italiani non hanno combattuto contro le leggi antisemite, anzi le hanno sfruttate per l'opportunismo occupando i posti di lavoro a scuole e università lasciati dai colleghi ebrei.¹⁷⁰

Malgrado esistano le differenze tra l'antisemitismo nazista e quello fascista, gli studiosi confermano che i fascisti sono responsabili per le deportazioni degli ebrei nei campi di concentramento del Terzo Reich, soprattutto tra il 1943 e il 1945, cioè durante la Repubblica di Salò.¹⁷¹ Alla fine Falasca-Zamponi dice che la responsabilità fascista è spesso diminuita perché non c'è stato l'Olocausto organizzato come in Germania e perché non ci sono stati tanti scomparsi, ma questo non può liberare il fascismo italiano dalla responsabilità perché si trattava di un regime antidemocratico che negava i diritti umani, la libertà e la dignità umana.¹⁷²

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid., p. 252

¹⁷⁰ Tarquini, op. cit., p. 206

¹⁷¹ Capogreco, op. cit., p. 109; cfr. anche Paxton, op. cit., p. 173

¹⁷² Falasca-Zamponi, op.cit., p. 194

3. ANALISI

Dopo la guerra, i paesi europei cercavano di ricominciare a vivere normalmente non occupandosi della Shoah. Nell'immediato dopoguerra i film che la tematizzano sono stati girati soltanto nei paesi comunisti, soprattutto in Polonia.¹⁷³ Nei primi quindici anni del secondo dopoguerra nella cinematografia occidentale c'era il silenzio assoluto su questo tema.¹⁷⁴ La situazione in Italia era anche peggiore perché non soltanto i film sulla Shoah non si giravano ma erano proibite le proiezioni delle pellicole di questo tipo provenienti da altre cinematografie europee come quella polacca.¹⁷⁵ In questo periodo governava il silenzio sullo sterminio degli ebrei cosicché anche i sopravvissuti hanno deciso di tacere. Uno dei primi che voleva testimoniare e presentare al pubblico la sua esperienza personale era Primo Levi che aveva il «ruolo centrale e iconico quale principale mediatore della consapevolezza dell'Olocausto in Italia».¹⁷⁶ Nel dopoguerra in Italia silenziosa i media hanno indicato i nazisti come gli unici colpevoli e hanno tacito della responsabilità italiana nella persecuzione degli ebrei diffondendo così il mito degli *italiani brava gente*.¹⁷⁷ «Seppure direttamente implicata nel progetto della Soluzione finale, l'Italia ha prodotto una serie di contronarrazioni sull'opposizione al genocidio intrecciata a sua volta con gli eventi della Resistenza, mito fondante della democrazia italiana del dopoguerra».¹⁷⁸ Per questo oggi i conflitti della memoria della Shoah non ruotano tanto intorno alla memoria e all'oblio, ma «tra due nozioni di ricordo condiviso dell'Olocausto. Una che condanna il fascismo e si fa carico della colpa italiana, l'altra che con un'operazione selettiva assolve il regime e gli italiani. L'ultima è ancora prevalente».¹⁷⁹

Anche se ci sono alcuni superstiti che hanno deciso di testimoniare subito dopo la guerra, il loro numero aumenta negli anni Ottanta e Novanta, il che ha rinnovato l'interesse

¹⁷³ Cfr. Pezzetti, Marcello, «Il cinema della Shoah negli anni del grande silenzio (1945-1970): un'introduzione», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013, p. 8

¹⁷⁴ Ibid., p. 13.

¹⁷⁵ Ibid., p. 15

¹⁷⁶ Gordon, Robert S. C., «Il mancato museo della Shoah», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013, p. 166

¹⁷⁷ Cfr. Pezzetti, op. cit., p. 15.

¹⁷⁸ Margarese, Ivana, «Le rose di Ravensbrück. Genere, memoria, documentario», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013, p. 132

¹⁷⁹ Perra, Emiliano, «Politica, memoria, identità. La ricezione italiana di Holocaust e *Schindler's List*», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013, p. 67

pubblico per lo sterminio degli ebrei.¹⁸⁰ La Seconda guerra mondiale e lo sterminio degli ebrei sono i temi inesauribili, il che dimostra sempre crescente numero dei film su questo tema cosicché si può parlare di un nuovo sottofilone cinematografico: *Holocaust cinema*. Parlando della memoria, cinema e storia, Mazierska conclude che oggi il cinema è più attraente al pubblico che un romanzo storico o una ricerca scientifica.¹⁸¹ Ci sono molti dubbi etici che i registi e i critici devono considerare nella rappresentazione dell'Olocausto.¹⁸² Quando si parla del cinema che tematizza la Shoah, si deve tener conto che lo spettatore prende il ruolo del testimone secondario. «In the absence of living testimonies, the secondary witness is only confronted with symbolic representations».¹⁸³ Lo spettatore, cioè il testimone secondario, percepisce l'Olocausto come una memoria, il che vuol dire che l'atto di ricevere diventa quello di rispondere alla rappresentazione dello sterminio in modo identificabile, empatico e morale.¹⁸⁴

Nelle analisi dei film si devono prendere in considerazione proprio questi due approcci, cioè bisogna capire che lo spettatore percepisce i film sull'Olocausto diversamente dai film che trattano temi diversi ed è invitato a riflettere sul modo in cui la Shoah è rappresentata. Nella seconda parte della tesi verranno analizzate quattro pellicole con delle caratteristiche peculiari. Il film *Kapò* sarà analizzato perché è uno dei primi film italiani la cui trama si svolge in un campo di concentramento. Questa pellicola, poi, offre un punto di vista femminile perché la protagonista è proprio un'ebrea giovane. Infine, *Kapò* ha suscitato alcune polemiche e ha provocato grande interesse sia della critica sia del pubblico. Il secondo film analizzato è *Il giardino dei Finzi-Contini* perché si tratta dell'adattamento dell'omonimo romanzo di Giorgio Bassani e perché osserva Lichtner, «ne *Il giardino dei Finzi-Contini* la responsabilità della persecuzione degli ebrei italiani viene, per la prima volta, attribuita agli italiani stessi e non più unicamente ai tedeschi»¹⁸⁵. La terza pellicola è *Salò o le 120 giornate di Sodoma* perché Pasolini collega Marquis de Sade e il fascismo in modo molto provocativo e perché questo film è il prototipo del filone *Nazi-sexploitation* tipico per la cinematografia italiana. Tra l'altro questo film ha subito molte censure ed è stato vietato in molti paesi

¹⁸⁰ Cfr. Pezzetti, op. cit., pp. 8-9

¹⁸¹ Mazierska, op. cit., p. 13

¹⁸² Kobrynskyy, Oleksandr, Bayer, Gerd, «The Next Chapter in The History of Holocaust cinema», in *Holocaust in the twenty-first century. Memory, images and ethics of representation*, a cura di Oleksandr Kobrynskyy e Gerd Bayer, Wallflower Press, New York 2015, p. 2

¹⁸³ Assmann, Aleida, «Transformations of Holocaust Memory. Frames of transmission and mediation in The History of Holocaust cinema», in *Holocaust in the twenty-first century. Memory, images and ethics of representation*, a cura di Oleksandr Kobrynskyy e Gerd Bayer, Wallflower Press, New York 2015, p. 37

¹⁸⁴ Ivi.

¹⁸⁵ Garofalo, Damiano, «Il cinema italiano e la Shoah: una filmografia (1945-2013)», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, 2013, pp. 180-181

europei. L'ultimo film analizzato è *La vita è bella* perché affronta il tema in modo innovativo usando gli elementi della commedia e della fiaba e perché anch'esso ha suscitato molte polemiche sulla sua rappresentazione del genocidio degli ebrei.

3. 1 GILLO PONTECORVO: *KAPÒ*

Gillo Pontecorvo è un regista italiano che ha iniziato la sua carriera cinematografica nel 1953 girando i film documentari. Ha ottenuto il successo con il suo primo film *Kapò* del 1960, ma è più conosciuto al livello internazionale grazie al film *La Battaglia di Algeri* (1966). Le sue pellicole *Queimada* (1969) e *Ogro* (1979) si occupano dei temi politici che il regista abbandona pian piano per la mancanza dell'interesse del pubblico, accettando infine l'invito di diventare il direttore della Mostra internazionale d'arte cinematografica a Venezia.¹⁸⁶ Il suo film d'esordio *Kapò* è stato nominato per il premio Oscar nella categoria del miglior film in lingua straniera, il che gli ha portato il successo (inter)nazionale. Questa pellicola è il primo film italiano che tematizza lo sterminio degli ebrei e la cui trama è ambientata interamente nel campo di concentramento.

Pontecorvo si è ispirato alla fuga dei prigionieri russi dal campo di concentramento Treblinka accaduta nel 1943. *Kapò* si basa anche sul romanzo *Se questo è un uomo*¹⁸⁷ di Primo Levi che è stato pubblicato per la prima volta nel 1947 mentre la seconda edizione è venuta in luce nel 1958.¹⁸⁸ In questo romanzo Levi, sopravvissuto ad Auschwitz, ha descritto la sua esperienza nel lager offrendoci la visione del sistema nazista dall'interno. Durante le preparazioni per il film lo sceneggiatore e il regista Pontecorvo e il suo collaboratore Franco Solinas hanno intervistato i superstiti per avere la visione completa dell'interno del lager.¹⁸⁹

Il film inizia con il primissimo piano della protagonista Nicole/Edith. Nello stesso tempo si sente la musica diegetica del pianoforte che la protagonista suona. La musica è molto assillante come se si volesse anticipare la tragedia. In questa parte introduttiva lo spettatore capisce che la trama si svolge a Parigi, ma dopo si sposta in Germania e in Polonia. Il regista introduce lo spazio con l'angolazione dall'alto, seguendo il percorso della protagonista che dopo la lezione di pianoforte torna a casa, con cui accentua la sua fragilità, la sua debolezza e l'incapacità di scappare dal destino prescelto. Quando entra nella sua via, lo spettatore vede le

¹⁸⁶ Švacov, Dragan, «Pontecorvo, Gillo», in *Filmska enciklopedija*, vol. II, a cura di Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Zagreb 1990, p. 348

¹⁸⁷ Primo Levi ha scritto anche il romanzo *La Tregua* in cui descrive il suo viaggio di ritorno a Torino dopo la liberazione del campo di concentramento Auschwitz. In base a questo romanzo nel 1997 il regista Francesco Rosi gira l'omonimo film. La mia analisi di questo film, intitolata *Memoria, letteratura e cinema: Primo Levi e Francesco Rosi*, è stata pubblicata nella rivista *La Battana* (anno LII, aprile-giugno 2016, n. 200). In essa ho individuato e analizzato tutti i punti principali della pellicola paragonandola ad entrambi i romanzi di Primo Levi.

¹⁸⁸ O'Leary, Alan, Srivastava, Neelam, «Violence and the wretched: The Cinema of Gillo Pontecorvo», in *The Italianist* 29, 2009, p. 253

¹⁸⁹ Ivi.

persone non ebreo che guardano ciò che accade. In questo modo il regista ha marcato la loro sottomissione e la loro impossibilità di ribellarsi alla persecuzione dei concittadini. Anche se una donna anziana consiglia a Edith di non seguire i propri genitori nel camion e di nascondere la sua identità, Edith lo rifiuta immediatamente. In questo momento appaiono i titoli, seguiti dalla musica abbastanza drammatica, e il treno. Quest'introduzione della pellicola non fornisce molte informazioni su Edith perché non si sa quanti anni abbia, ma è chiaro che si tratta di un'adolescente. Si rivelano indirettamente la sua etnicità e la sua classe sociale. Per quanto riguarda il suo profilo etnico, si capisce che lei è un'ebrea perché indossa la stella di Davide. È possibile dedurre che Edith appartiene alla borghesia perché la famiglia le paga le lezioni private di pianoforte.

Durante i titoli di testa, sullo sfondo si vede il treno e lo spettatore capisce subito dove esso sta viaggiando. Segue il campo lungo del lager con cui si dà una cornice spaziale della trama. Tra l'altro, il treno arriva durante la notte che simboleggia l'inferno in cui sono arrivati. Il regista usa i primissimi piani dei personaggi ebrei appena arrivati volendo mostrare le loro emozioni. Mentre vediamo i visi chiari di pochissimi personaggi, prevalgono quegli oscurati che potrebbero significare che gli ebrei sono soltanto i numeri senza viso e nome e che sono predestinati a morire.

Dopo la selezione iniziale Edith è separata dai suoi genitori e portata nella baracca con altri bambini selezionati per le camere a gas. Quando ha capito che sarebbe stata uccisa, lei fugge dalla baracca, dalla morte sicura ed entra nella baracca dove sono sistemate le donne come il bestiame. Il pubblico percepisce questa scena tramite gli occhi della protagonista, cioè si tratta di un'inquadratura soggettiva. Là Edith incontra Sofia che decide di aiutarla e la porta dal medico che lavora nell'ambulanza del lager.

Questa scena con il medico è molto rilevante e simbolica perché Edith perde la sua identità su molteplici livelli. Prima di tutto, Edith si mette la divisa di un'altra prigioniera appena scomparsa. In questo momento lei prende l'identità della prigioniera. Siccome la divisa apparteneva a una prigioniera delinquente, anche Edith diviene una delinquente, cioè una ladra. Indossando questa divisa lei smette di essere innocente e diventa colpevole come la criminale e come l'ebrea. Anche se all'inizio rifiuta di prenderla dalla donna morta, capisce che deve farlo per sopravvivere. La sua identità, poi, scompare anche perché lei prende il nome Nicole e il numero tatuato 10099. Il nome Nicole è importante perché proviene dalle parole greche (*νίκη* e *λαός*) che significano *vittoria* e *popolo*. Prendendo questo nome Edith/Nicole sigilla inconsapevolmente il suo destino della salvatrice del popolo dentro il lager. Alla fine il medico taglia i capelli di Edith/Nicole. I capelli di una persona in molte

culture hanno un valore simbolico come la femminilità¹⁹⁰. L'atto di tagliarli simboleggia la perdita della sua identità femminile. Questa scena procede con il primissimo piano di Edith che pronuncia il suo nuovo nome. Quest'inquadratura è molto indicativa perché prevede la completa perdita della sua identità e la scomparsa della sua moralità. Segue la soggettiva di Edith/Nicole che guarda dalla finestra la gente nuda che corre e lo zoom si avvicina ai bambini per mettere in rilievo l'orrore dell'Olocausto. Nell'inquadratura successiva lei vede i suoi genitori, piange e tutta la drammaticità della scena è accentuata dalla musica. Grazie alle inquadrature, al primissimo piano di Edith, ai personaggi nudi che corrono verso la loro morte, il loro destino è mostrato chiaramente, senza nessuna parola. Tra la scena nell'ambulanza e quella del treno che va nel campo di lavoro, c'è la dissolvenza incrociata. Pur avendo perso la sua identità, Edith/Nicole ha mantenuto la sua umanità e dopo l'arrivo nel campo di lavoro dà un po' del suo cibo ad un'altra prigioniera. Dopo che Nicole dice piangendo che non vuole morire, segue la dissolvenza in chiusura che «segna, rispetto al semplice stacco, un passaggio di tempo, di luogo ovvero un cambiamento di situazione molto più netto, potendosi paragonare alla chiusura di un “capitolo”». ¹⁹¹

Da questo momento Nicole pian piano perde la sua umanità e la sua innocenza. Prima di tutto, nella scena della selezione lei mostra il suo seno al medico per scappare dalla morte a causa delle mani ferite. Per la prima volta utilizza la sua sessualità per sopravvivere. Passando la selezione, entra nella sua baracca allegramente e senza empatia per le donne che sono state selezionate per le camere a gas. Il cambiamento del suo carattere si nota anche quando prende le scarpe dal corpo di Sofia. Nell'ambulanza del medico, dove è diventata Nicole, lei prima rifiuta la divisa, ma dopo capisce che deve fare ogni cosa per sopravvivere e senza qualsiasi traccia della tristezza per la morte di Sofia prende le sue scarpe. Infine, decide di prostituirsi con un ufficiale SS per il cibo. Per la seconda volta utilizza la sua femminilità e la sua sessualità per sopravvivere. Quando perde la sua verginità, Nicole distrugge la sua identità infantile e diventa una donna, ma «le potenzialità erotiche della protagonista hanno un ruolo fondamentale: si può dire che letteralmente le salvano la vita.»¹⁹² Con questa scena il regista ha dato l'inizio al filone *Nazi-exploitation* che poi si svilupperà nel cinema d'autore negli anni Settanta.¹⁹³ Dopo la scena della prostituzione, Nicole “fa amicizia” con SS soldato Karl, ma in realtà non è chiara la natura della loro relazione. Lei lo sfrutta per avere una posizione

¹⁹⁰ «Kosa», in Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1983, p. 284

¹⁹¹ Ivi.

¹⁹² Bioni, Claudio, «Carrello di Kapò visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletta in prospettiva», in *La Shoah ne cinema italiano, Cinema e storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013, p. 121

¹⁹³ Ivi.

migliore nel campo. Anche se il regista non dà lo spazio ai nazisti e non si occupa di loro, attraverso il personaggio di Karl rappresenta cieca obbedienza dei soldati nazisti. «In cinema typically the Nazi, the SS-men in the camps, the characters on the 'wrong side', so to speak, are simply presented as evil and so there is nothing left to be said about them [...]».¹⁹⁴ Questa pellicola è peculiare anche per la rappresentazione di Karl perché lui non è caratterizzato come cattivo e diabolico. Non c'è una caratterizzazione approfondita di Karl con cui uno si può identificare, ma la mancanza della rappresentazione della sua bestialità, che spesso è vista nei film sulla Shoah¹⁹⁵, lo avvicina di più al pubblico. Anzi la sua fiducia cieca nella vittoria e nel progresso della Germania implicitamente critica tutti i tedeschi che tacevano e obbedivano le regole dei nazisti essendo consapevoli dell'esistenza dei campi di concentramento. Attraverso un personaggio nazista, il regista cerca di criticare la passività di tutta la nazione. Sfruttando l'amicizia con Karl, Nicole diventa *kapò*, cioè la persona responsabile di una baracca che può punire le altre prigioniere in qualsiasi maniera. Prendendo la sua nuova funzione e il potere, Nicole diventa implicitamente la collaboratrice del sistema nazista, il che indica il completo declino morale e il totale annullamento della sua identità.

La seconda parte del film inizia con l'arrivo dei prigionieri maschi che appartengono all'Armata rossa. Loro portano la speranza nella liberazione e nella fine delle torture nel lager. Nella seconda parte appare un simbolo molto importante – il gatto nero che si chiama Faust che appartiene a Karl, ma simbolicamente è legato a Nicole. Questo gatto annuncia la fine tragica perché il gatto nero rappresenta la morte e l'inferno.¹⁹⁶ Tra l'altro, il suo nome non è scelto per caso perché si basa sulla leggenda centenaria secondo cui Fausto fa il patto con Mefisto, servo di Diavolo. Simile a Faust, anche Nicole ha venduto l'anima al Diavolo per salvare la vita. Nella seconda parte lo spettatore vede la morte di Terese, il personaggio che incarna l'umanità e con cui Nicole fa amicizia sin dall'entrata nel lager, che è stata punita all'isolamento perché non aveva potuto tradurre l'esecuzione di una donna che era stata condannata a morte. Quando è ritornata dall'isolamento, ha rubato il pane da un'altra prigioniera. Arrabbiata dal comportamento di Terese, Nicole le dice che la sua umanità e la sua dignità non l'hanno aiutata. Nel momento in cui Nicole dice che Terese è divenuta come le altre, la macchina da presa fa lo zoom verso il viso di Terese che scuote la testa rifiutando le parole di Nicole. Proprio in questo momento Terese capisce che ha perso la sua dignità e la

¹⁹⁴ Kerner, Aaron, «On the Cinematic Nazi», in *Holocaust in the twenty-first century. Memory, images, and ethics of representation*, a cura di Oleksandr Kobrynskyy e Gerd Bayer, Wallflower Press, New York 2015, p. 203

¹⁹⁵ Ivi.

¹⁹⁶ «Mačka», in Chevalier, J., Gheerbrant, A., op. cit., p. 376

sua integrità e prende la decisione di suicidarsi. Per rappresentare la sua morte il regista ha usato il movimento *dolly* della macchina da presa. Rivette ha criticato negativamente questo procedimento tecnico dicendo che si tratta del voyeurismo dello spettatore e in seguito della pornografia della violenza. O'Leary e Srivastava non sono d'accordo con Rivette e concludono che la rappresentazione della morte di Terese fa «the acknowledgement of the horror and relief felt by the viewer: [...] In short, this is not a pornography of violence, but a sequence about the obscenity of violence».¹⁹⁷

Quando muore l'unico personaggio morale, il soldato russo Sasha diventa la nuova incarnazione dell'umanità. Nicole s'innamora di lui e pian piano tornano la sua dignità, castità ed empatia. Saha le offre la speranza nella vita migliore che li aspetta dopo la fine della guerra e in questo modo fa tornare la fiducia di Nicole negli esseri umani. Nicole vuole aiutarlo nell'organizzazione della fuga di tutti i prigionieri dal campo di concentramento. Anche se Nicole indossa l'uniforme nazista, la sua identità è completamente rinnovata. Dopo aver capito che sarebbe morta nel momento in cui spegne la recinzione elettrica, persiste nel suo tentativo di farlo. Quando Nicole va a sacrificarsi, si sente la stessa musica dal principio della pellicola simbolicamente delineando il ritorno di Edith introdotta all'inizio. Con il suo sacrificio totale Nicole riscatta tutti i suoi peccati e dal tormentatore indiretto torna ad essere ebrea, vittima, ragazzina innocente. Prima della morte lei finalmente torna alle sue origini ebraiche levandosi l'uniforme nazista e recitando *Sh'ma Yisrael*. Il meccanismo del sacrificio la porta alla redenzione spirituale, alla salvezza nella vita dell'aldilà.¹⁹⁸

Come è già menzionato, il film è suddiviso in due parti. Nella prima parte sono presentati i meccanismi del funzionamento di un lager, la persecuzione, lo sterminio e la degradazione morale della protagonista. Nelle condizioni davvero disumane la protagonista utilizza ogni mezzo possibile per raggiungere il suo scopo, cioè per salvare la propria vita. Lei riesce a sopravvivere fisicamente, ma in realtà muore dentro perché perde ogni traccia umana, trasformandosi dalla vittima nel persecutore. Nella seconda parte si sviluppa la storia d'amore tra Nicole e Sasha grazie a cui lei riprende la sua identità e la sua umanità. In questa parte del film la sopravvivenza «è narrata secondo un modulo di lotta, ribellione e contrapposizione politica ideale all'abominio nazista».¹⁹⁹ Anche se la seconda parte rappresenta generalmente la storia d'amore poco probabile nei campi di concentramento, per cui la pellicola è stata

¹⁹⁷ O'Leary, Alan, Srivastava, Neelam, op. cit., p. 255

¹⁹⁸ Garofalo, Damiano, «Deicides, sacrifices and other crucifixions: for a critical reinterpretation of Italian Holocaust Cinema», in *Modern Italy* 2017, vol. 22, n. 2, pp. 146-147

¹⁹⁹ Bioni, op. cit., p. 119

criticata²⁰⁰, si può dire che raffigura indirettamente anche la Resistenza che cercava di lottare contro il regime totalitario.

La prima parte del film è stata criticata positivamente per la sua «rappresentazione oggettiva del campo, con un rigore e un'efficacia che non potrebbe avere il più autentico documentario»²⁰¹. Introducendo i soldati russi nella trama, il regista ha inserito anche il motivo della Resistenza decostruendo con esso la tesi sulla passività del popolo che in realtà lottava contro gli oppressori. Si tratta di un film di finzione dove la trama è sottoposta alle esigenze dello suo sviluppo e non alle esigenze di rappresentare completamente e oggettivamente la realtà e la verità. Tutti i motivi del film ruotano intorno a Nicole e al cambiamento del suo carattere nel campo di concentramento che era «lo spazio di annientamento della solidarietà e dell'altruismo tra gli uomini»²⁰².

Kapò si può paragonare alla tragedia perché ci sono alcuni elementi tragici: la protagonista tragica, la colpevolezza tragica e la fine tragica. Anche se nel campo di concentramento Nicole scappa dalla morte due volte (la selezione all'arrivo nel campo e la selezione medica), alla fine non riesce a salvarsi perché il suo destino tragico è già predestinato. Lei è il personaggio tragico anche perché si sacrifica per gli interessi superiori²⁰³, cioè per la salvezza di altri prigionieri e per il ricuperamento della sua individualità ebraica. La sua colpevolezza tragica si crea intorno alla sua accettazione di rispettare le regole del lager che includono l'annullamento della propria identità e la perdita dell'empatia. Al livello più esplicito le origini ebraiche indicano la colpevolezza tragica di Nicole.²⁰⁴ L'ultimo elemento è la fine tragica perché Nicole muore e perché questo suo atto del sacrificio non riesce a salvare tutti i prigionieri. L'ultimo elemento preso dalla tragedia greca è *deus ex machina*, incarnato da Sasha che impedisce il totale fallimento morale della protagonista.

Guardando questa pellicola lo spettatore non può odiare il personaggio di Edith/Nicole, anzi si identifica con lei sin dall'inizio ed è empatico nei suoi confronti perché capisce la sua scelta. Molti sopravvissuti, come Primo Levi, hanno testimoniato che nei lager la gente è diventata priva di ogni emozione, di empatia e di altruismo perché questo era l'unico modo di sopravvivere. Attraverso la protagonista e la sua storia, il regista è riuscito a mostrare l'orrore dei lager, non soltanto per la carneficina delle persone innocenti, ma anche

²⁰⁰ Pezzetti, op. cit., p. 29

²⁰¹ Bisoni, op. cit., pp. 122-123

²⁰² Ibid., p. 119

²⁰³ Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004, p. 390

²⁰⁴ Nella tragedia greca la colpevolezza tragica include anche l'origine. (Cfr. Pavis, op. cit., p. 391)

per il suo modo di costringere gli uomini allo sdoppiamento della personalità e alla tortura interiore.

Per quanto riguarda lo stile di regia, questa pellicola è caratterizzata dai primissimi piani della protagonista che mettono in rilievo le sue emozioni e il cambiamento del suo carattere, facilitando l'immedesimazione dello spettatore con la protagonista. Ci sono, poi, i campi lunghi del lager. I campi lunghi si usano per dare una cornice spaziale. In questo film essi non sono utilizzati soltanto per questo scopo ma anche per offrirci una visione completa del lager e delle sofferenze di un grande numero di persone alludendo all'universalità dello sterminio. Le inquadrature sono lunghe, cioè si tratta di piani-sequenza usati per «la continuità ininterrotta dell'azione»²⁰⁵ che rafforza il senso della realtà. Il montaggio si basa sulle dissolvenze in chiusura per introdurre il passaggio del tempo perché il film rappresenta due anni trascorsi nel lager. La musica nel film è prevalentemente eterodiegetica e serve per accentuare la drammaticità. Nel film ci sono molte inquadrature soggettive di Edith/Nicole, cioè lo spettatore guarda alcune scene attraverso gli occhi della protagonista entrando così nel suo mondo interiore, comprendendo le sue scelte e identificandosi con lei.

Per concludere, *Kapò* è un film molto importante perché è uno dei primi film italiani che si occupa della sopravvivenza nei campi di concentramento nazisti. È indispensabile anche perché «fa ancora parte di una fase in cui la specificità della questione ebraica non viene affrontata in modo analitico e differenziale»²⁰⁶. Tutte le tecniche cinematografiche, come i piani, la musica, il montaggio e i movimenti della macchina da presa, servono ad accentuare la drammaticità e l'orrore tra i prigionieri. Sebbene la seconda parte del film sia stata criticata e sebbene i critici abbiano concluso che ci sono alcune scene che non corrispondono alla realtà (per esempio, Nicole che gioca a carte con un nazista e fa amicizia con lui), si tratta di un film di finzione e non di un documentario, perciò tutte le scene servono allo sviluppo della storia e alla caratterizzazione della protagonista. Il film non tematizza soltanto l'Olocausto, la questione ebraica e la sopravvivenza nel campo di sterminio, ma si occupa anche, anzi più profondamente, dell'identità, dell'umanità e dell'altruismo della protagonista che in realtà i prigionieri hanno dovuto annullare per sopravvivere.

²⁰⁵ Mazzoleni, Arcangelo, *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Dino Audino, Roma 2005, p. 95

²⁰⁶ Bioni, op. cit., p. 118

3. 2 VITTORIO DE SICA: *IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI*

Vittorio De Sica è uno dei più famosi registi italiani che ha iniziato la sua carriera come attore. Esordisce come regista negli anni '40 e gira i suoi primi film in collaborazione con lo sceneggiatore Cesare Zavattini che avrà un ruolo decisivo nella sua carriera. De Sica è considerato uno dei più importanti rappresentanti del neorealismo grazie ai suoi film più conosciuti come *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1950) e *Umberto D* (1952). Iniziato il boom economico in Italia, diminuisce l'interesse per i film del neorealismo e di conseguenza anche le possibilità di finanziamento. Per questo De Sica è tornato di nuovo alla carriera di attore, ma non ha smesso di essere regista e in questo periodo ha diretto *Matrimonio all'italiana* (1964) che avrebbe avuto il più grande successo commerciale tra tutti i suoi film. Uno dei suoi film più importanti è *Il giardino dei Finzi-Contini* (1971) per cui ha ottenuto il premio Oscar, quarto nella sua carriera,²⁰⁷ e che si è ispirato all'omonimo romanzo di Giorgio Bassani uscito nel 1962. Lo scrittore era uno dei primi a scrivere sulla Shoah in Italia che era ormai entrata nella coscienza del popolo e nella cultura nazionale.²⁰⁸ Bassani ha collaborato alla sceneggiatura del film ma poi ha deciso di cancellare il suo nome dai titoli perché «non riconosceva le sue pagine nelle immagini filmate da De Sica».²⁰⁹

Il film comincia con il titolo circondato dalla riflessione della luce solare che anticipa il motivo principale – il giardino come il cerchio protetto che pian piano si restringe a causa degli influssi esterni e della situazione politica in Italia. Mentre scorrono i titoli di testa, lo spettatore vede i dettagli del giardino (foglie, rami e alberi) che sono rappresentati con la sfocatura creando l'impressione onirica. L'inizio del film è accompagnato dalla musica extradiegetica causando nello spettatore il senso della malinconia e della nostalgia. I titoli di testa finiscono con la cornice spazio-temporale ambientando la trama a Ferrara tra il 1938 e il 1943. Dopo la parte introduttiva lo spettatore esce dall'ambiente naturale, cioè dal giardino, ed entra nell'ambiente urbano seguendo un gruppo di giovani che vanno in bici nella proprietà dei Finzi-Contini.

Il motivo principale del film è proprio il grandissimo giardino che rappresenta il mondo protetto e il paradiso terrestre che è in contrasto all'inferno storico-politico sulle strade

²⁰⁷ Boglić, Mira, «Vittorio De Sica», in *Filmska enciklopedija*, vol. I, a cura di Ante Peterlić, Jugoslavenski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1986, pp. 289-291.

²⁰⁸ Gordon, Robert, op. cit., p. 169

²⁰⁹ Moscati, Italo, *Vittorio De Sica. Vitalità, passione e talento in un'Italia dolce-amara*, Casa editrice Ediesse, Roma 2003, p. 168

ferraresi. Il giardino simboleggia l'atteggiamento degli ebrei che fino alla fine sottovalutavano i pericoli del fascismo e delle leggi antirazziali. Milicent Marcus conclude che il rifiuto della realtà può paragonarsi alla categoria freudiana della negazione neurotica che «screens out all threats to the individual's psychic equilibrium».²¹⁰ Esso è anche un punto di ritrovo di tutti i personaggi, ma è particolarmente importante ai membri della famiglia Finzi-Contini che sono sempre visti dentro le mura giardino e lo spettatore non li segue a Ferrara perché non escono mai. Alberto, figlio dei Finzi-Contini e fratello della protagonista Micòl, per la prima volta esce dal giardino morto, in bara, e anche sua sorella Micòl è stata rappresentata per la prima volta sulle strade di Ferrara proprio quando va al funerale del fratello. All'inizio del film il giardino è mostrato in primavera, che simboleggia la vita e la rinascita, mentre alla fine esso si vede d'inverno raffigurando la morte. In breve, il giardino è uno spazio che offre a tutti i personaggi la possibilità di fuggire dalla realtà e gli dà l'illusione della sicurezza.

Mentre il romanzo si occupa di più dello sviluppo psicologico del narratore, il film mette in rilievo la situazione politica nell'epoca fascista in Italia. Il comportamento degli ebrei italiani è rappresentato accuratamente perché loro pensavano di essere sicuri in Italia. Fino alle deportazioni nei lager del Terzo Reich gli ebrei italiani appoggiavano e finanziavano il fascismo e all'inizio del suo sviluppo molti di loro erano anche membri del partito fascista. I padri di due famiglie ebraiche ferraresi, il padre di Giorgio e il padre dei Finzi-Contini, sono esempi di questo comportamento e della loro cecità davanti alle leggi antisemite. Il padre di Giorgio ritiene che, essendo il membro del partito fascista, non debba preoccuparsi per la sua famiglia mentre il padre dei Finzi-Contini pensa che bastino i soldi con cui finanzia il governo fascista. La scena del dialogo fra Giorgio e suo padre è molto importante perché approfondisce questo problema. Mentre il padre considera il fascismo di Mussolini migliore del nazismo di Hitler giustificando le sue ragioni testardamente, Giorgio è cosciente di essere un cittadino di «serie C» privato di tutti i diritti umani. Giorgio critica severamente gli ebrei perché tacevano quando gli altri nemici del regime erano perseguitati. Questa scena è piena di primissimi piani di Giorgio e di suo padre perché il regista vuole porre l'accento sulle loro emozioni. Lo spettatore può concludere che Giorgio è arrabbiato ma allo stesso tempo stanco di spiegare la gravità della situazione. D'altra parte, il primissimo piano di suo padre dà la visione interna del personaggio che si vergogna, dubita della sua scelta di essere fascista e, infine, sente il rimorso e la colpa. Questo piano è usato anche per accentuare il cambiamento

²¹⁰ Marcus, Milicent, «De Sica's *Garden of the Finzi-Continis*: Escapist Paradise Lost», in *Vittorio De Sica. Contemporary Perspectives*, a cura di Howard Curle e Stephen Snyder, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2000, p. 260

dell'opinione del padre che si vede alla fine quando lui capisce che tutto è un'illusione e che, indossando la spilla fascista, lui tradisce sé, suo figlio, la sua famiglia e il popolo ebreo. I padri delle due famiglie, allora, per il loro rifiuto della realtà, la loro cecità, incoscienza e passività falliscono come *pater familias* perché rovinano inconsapevolmente le loro famiglie e non riescono a salvarle. Lo spettatore segue la vita di due famiglie ebraiche che sono legate grazie all'amicizia tra Micòl e Giorgio e alla loro religione mentre in realtà sono differenti. Questa differenza è percepibile nei rapporti tra i membri della famiglia e nei loro rapporti con il mondo esterno. I Finzi-Contini non parlano mai della situazione politica che sta peggiorando mentre nella famiglia di Giorgio la politica e il fascismo sono presenti e se ne parla e discute. Seguendo la vita di queste famiglie ebraiche, si mostrano le leggi antirazziali (proibiti matrimoni misti, espulsione degli ebrei dalle scuole statali, futuro incerto degli studenti ebrei ecc.), la cecità ebraica e la propaganda nei media. Per quanto riguarda il contesto politico, la sequenza a Granopoli, dove Giorgio visita suo fratello, è molto significativa ed è più sviluppata che nel romanzo. A Granopoli Giorgio per la prima volta diventa cosciente dell'esistenza dei campi di concentramento. L'amico del suo fratello Ernesto ed ex-prigioniero a Dachau paragona ironicamente il campo di concentramento a un albergo (per esempio, il personale sono gli SS, gli ospiti sono «la feccia della razza umana», il numero tatuato è il segno dell'ospitalità). Il suo sarcasmo fa più paura della rappresentazione esplicita degli orrori di un lager. Questa sequenza chiarisce il contesto politico-storico a Giorgio e al pubblico ed è utilizzata per accentuare ancora una volta la drammaticità degli eventi storici e l'ignoranza dei Finzi-Contini.²¹¹ L'ultima sequenza politica notevole è un altro dialogo tra Giorgio e suo padre. Dando i consigli amorosi a Giorgio, suo padre parla implicitamente della politica. La delusione amorosa di Giorgio è l'allegoria di quella politica del padre, cioè il discorso romantico serve allegoricamente a esprimere il cambiamento del pensiero politico del padre di Giorgio.²¹² Lui ammette che la sua generazione ha sbagliato gravemente e che, pensando alla morte delle illusioni, l'uomo deve morire almeno una volta per capire il mondo.

Nel film ci sono degli elementi metafilmici perché due scene si svolgono al cinema. Nella prima scena Malnate, uno degli amici antifascisti di Alberto, e Giorgio guardano il cinegiornale di propaganda fascista prodotto dall'Istituto Luce. Nella seconda scena è stato girato l'arresto di Bruno, un altro amico ebreo di Giorgio che visitava i Finzi-Contini. In ambedue le scene, il cinema, considerato il posto di divertimento, diventa lo spazio di propaganda e di insicurezza e simbolicamente rappresenta l'infiltrazione del regime fascista

²¹¹ Cfr. Eskin, Stanley, *The Garden of the Finzi-Continis*, University of Massachusetts, Boston 1973, p. 172

²¹² Marcus, Milicent, op. cit., p. 268

nella quotidianità. Tra l'altro, è rappresentata l'euforia degli italiani nel momento in cui Mussolini dichiara la guerra e in questo modo il regista critica indirettamente l'attitudine degli italiani. In questa scena Mussolini si rivolge al popolo tramite la radio e ancora una volta è posto l'accento sull'utilizzo propagandistico dei mass-media. La macchina da presa con l'angolazione dal basso fa vedere il popolo ferrarese in piazza centrale mentre si trasmette l'annuncio del Duce dalla radio posta sulla torre, il che raffigura la sorveglianza totale e l'onnipresenza di Mussolini. Vittorio De Sica ha deciso di rappresentare anche la propaganda sui quotidiani e l'ha fatto indirettamente. Si tratta della scena in cui Bruno e Giorgio parlano passando accanto a un'edicola dove si può vedere il quotidiano con il titolo *La Vittoria* e con la foto di Mussolini. È ovvio che il regista voleva accentuare il potere dei mass-media e il loro ruolo nel regime fascista. Nel film la situazione peggiora gradevolmente finché non arrivi al suo vertice con l'arresto e la deportazione degli ebrei.

I protagonisti di questa pellicola sono Micòl e Giorgio. Micòl è rappresentata per la prima volta in un'inquadratura sfocata, come se si trattasse di una silhouette e di un fantasma con l'aura mistica, oscura e incomprensibile. Lei è una tipica *femme fatale*²¹³ che seduce e rifiuta gli uomini e che li impedisce di avvicinarsi a lei e di conoscere il suo mondo interiore. Il suo viso è sempre freddo e non mostra emozioni. Per la sua incomprensibilità e inafferrabilità Giorgio si innamora di lei e pensa che Micòl possa soddisfare le sue esigenze amorose e sessuali. Anche se lui è consapevole dei pericoli del fascismo, nel giardino e in compagnia di Micòl dimentica il mondo esterno e vive nel proprio mondo illusorio. Ci sono quattro sequenze in cui Giorgio cerca di avere il rapporto amoroso-sessuale con Micòl, ma ogni volta fallisce. Nella prima sequenza Micòl torna da Venezia e Giorgio la bacia, ma la macchina da presa fa lo zoom verso il viso di Micòl e lo spettatore capisce dalle sue espressioni che lei prova la ripugnanza. Entrato per la prima volta nella stanza di Micòl, Giorgio approfitta della situazione per avvicinarsi a lei ma viene rifiutato un'altra volta. In questa sequenza lo spettatore vede il primissimo piano di Micòl e il suo viso freddo e decisivo, la macchina da presa poi fa pianamente lo zoom out dal suo viso e oltrepassa il suo corpo facendo una sosta breve sul petto e sulla collana con lo scudo di David. Questa sequenza è molto importante per il motivo dello specchio. Qualche volta lo spettatore vede la scena dalla riflessione nello specchio, il che crea il senso del voyeurismo e distrugge l'illusione cinematografica. Anche nella teoria psicoanalitica di Jacques Lacan lo specchio ha

²¹³ Per questa caratterizzazione il suo personaggio ha suscitato molte polemiche e critiche negative perché era vista come «a common tease, hypocritical and deceptive ([...]), monotonous and uniform ([...])». (in Serra, Ilaria, «From Literature to Film Through Figurative Arts: Italian Imagistic Substitutions», in *Adaption*, vol. 4, n. 2, Advance Access Publication 2010, p. 149)

un ruolo fondamentale. Secondo Lacan, il neonato unisce il suo ego grazie alla propria riflessione nello specchio. Siccome lo specchio è immaginario e costruisce l'inganno, il teorico ritiene che l'ego sia il risultato dell'alienazione che infine fa lo strappo tra l'ipnotismo e la distruzione.²¹⁴ Lo specchio incarna questo strappo perché Giorgio è ipnotizzato da Micòl che è particolarmente pericoloso perché lei è legata al giardino e all'illusione della sicurezza che hanno già distrutto tutti gli altri personaggi.

È peculiare, poi, la scena del dialogo tra Giorgio e Micòl in cui lei lo respinge ancora una volta dichiarando che lo vede come fratello e che non lo ama. Questa sequenza è importante per le battute di Micòl in cui lei dice che loro non sono normali perché non vogliono possedere le cose, ma vogliono ricordarsene. In questa sua frase ci sono due riferimenti – uno alla memoria delle vittime dell'Olocausto che dopo molti anni hanno deciso di raccontare le loro esperienze nei campi di concentramento e l'altro al romanzo in cui il narratore ricorda i Finzi-Contini e il fascismo in Italia preservando così la memoria su Micòl e su tantissime vittime innocenti. L'ultima sequenza fondamentale per il rapporto tra i due protagonisti è quella in cui Giorgio capisce che lei ha rapporti sessuali con Malnate. Ancora una volta c'è il motivo dello specchio e del voyeurismo perché Giorgio guarda l'oggetto del suo desiderio, però il voyeur/soggetto diventa l'oggetto, cioè i ruoli cambiano, quando Micòl accende la luce cosciente dello sguardo di Giorgio e adesso lei guarda lui, il che si capisce dal campo controcampo di due personaggi. Non è impaurita o intimidita e ha lo sguardo di una donna emancipata e distrugge così la prospettiva maschile nella rappresentazione della donna. In questa sequenza è decostruita completamente la sua immagine della *femme fatale* distruttiva ed è chiaro che pure lei presto diverrà la vittima.²¹⁵ Giorgio si libera completamente dal potere di Micòl e non è mai diviso tra la vita e la morte, tra la ribellione e l'accettazione del destino, tra i Finzi-Contini e la sua famiglia, tra la realtà dura e l'utopia giardiniera e proprio ciò alla fine salva la sua vita.

Giorgio è il protagonista diverso da tutti gli altri personaggi. Lui è frammentato tra coscienza e cecità. Mentre trascorre il tempo a casa sua e alle strade di Ferrara si ribella al comportamento ebreo e cerca di aprire gli occhi a suo padre, ma nel giardino dei Finzi-Contini si illude a causa del comportamento di Micòl e dimentica un po' che cosa succede fuori le mura giardiniere. Tranne la disputa con suo padre, Giorgio si ribella al regime nella sequenza in libreria da cui è espulso a causa delle sue origini ebraiche. In questa sequenza c'è

²¹⁴ «Imaginaro», in *Hrvatska enciklopedija*, a cura di Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2017, versione in rete

²¹⁵ Marcus, Milicent, op. cit., p. 269

la rappresentazione dei funzionari pubblici che sono diventati gli strumenti del regime e che rispettavano le leggi fasciste. Il regista critica la società e direttamente mostra la sua responsabilità perché taceva e non si ribellava. Questa sequenza è molto vergognosa, il che si vede dal comportamento del direttore della libreria che nasconde il suo disagio cambiando il tema e chiedendo a Giorgio se scrive ancora e giustificando la sua decisione di buttare Giorgio dalla biblioteca con la famiglia. La sua frase: «Ho una famiglia» si riferisce al motto fascista *Patria e famiglia* in cui il Duce è *pater patriae*, perciò tutto il popolo deve obbedirlo. Il direttore non è d'accordo con quello che succede, ma persiste nel suo fascismo finto usando anche la lingua fascista perché dà *voi* a Giorgio. In questa sequenza Giorgio si ribella alla sua espulsione e richiede di parlare con il direttore. La sua ribellione è ovvia anche nell'uso di *lei* quando si rivolge al direttore mostrando così che lui non intende sottomettersi alle regole fasciste per evitare la morte. Giorgio è l'unico personaggio che riesce a sopravvivere perché non chiude i propri occhi completamente e perché è capace di ribellarsi non soltanto al fascismo ma anche al potere di Micòl che l'avrebbe portato alla morte se le illusioni amorose non fossero fallite totalmente.

La pellicola è anche piena dei simboli e delle scene che preannunciano la fine tragica. Prima di tutto, c'è una scena in cui lo spettatore dalla soggettiva di Micòl vede la terra messa sul campo da tennis che assomiglia alle tombe. Nella scena, in cui Giorgio finalmente guarda Micòl con l'amante, Micòl è incorniciata dalle sbarre che simboleggiano il recinto dei campi di concentramento e annunciano il suo destino. Alla fine della pellicola, poi, l'ingresso nel cimitero, dove i Finzi-Contini vanno per il funerale di Alberto, ricorda l'entrata nel campo di concentramento. C'è un'altra soggettiva di Micòl quando lo spettatore tramite i suoi occhi vede la sua stanza e il suo sguardo si ferma alle rose morte che fanno pensare al sangue.

In un'intervista il regista ha dichiarato che voleva girare questo film perché sentiva la responsabilità appartenendo al popolo che aveva collaborato con Hitler²¹⁶. Secondo le sue convinzioni marxiste, ritiene che la società italiana sia responsabile moralmente, perciò mette l'accento sulla storia. L'impegno sociale è visibile nei suoi film del neorealismo e per questo la pellicola è differente dal romanzo che si concentra sullo sviluppo e sul mondo interiore del narratore-protagonista. Il motivo principale della pellicola è il giardino che è la metafora dello stato mentale di tutti i personaggi che vi si nascondono perché lo considerano un paradiso fuori dalla storia e dalla realtà. All'inizio il giardino è descritto nel modo idilliaco e onirico

²¹⁶ «I accepted this subject because I intimately feel the Jewish problem. I myself feel shame because we all are guilty of the death of millions of Jews. Why were they killed? Because a criminal, a lunatic wanted that. But the Italian Fascists are also guilty. So am I. I wasn't a Fascist, but I belong to the country that collaborated with Hitler. I wanted, out of conscience, to make this film, and I am glad I made it.» (in Curle, Snyder, op. cit., p. 47)

grazie alle sfocature. Mentre fuori dal giardino la fotografia è chiara, nel giardino *flou* è molto spesso usato per accentuare anche lo stato mentale dei personaggi che si comportano come se fossero in un sogno. Nel corso del film il giardino, come paradiso protetto e sicuro, si decostruisce pian piano e diventa la tomba di tutti i personaggi proprio nel momento in cui i funzionari dello stato vi entrano e catturano la famiglia.

Alla fine lo spettatore segue Micòl e il suo sguardo che cerca di assorbire il giardino, la casa e la città per preservare le immagini, il che si riferisce a un altro momento nel film in cui lei dice che vuole ricordare le cose e non possederle. Lei esce dal giardino abbandonato che simbolizza la fine delle illusioni dei Finzi-Contini. Assieme a sua nonna entra in un'aula della scuola e sopra le loro teste lo spettatore può vedere il globo terracqueo che suggerisce l'universalità della Seconda guerra mondiale. Il film finisce con l'inquadratura del chiuso recinto del paradiso perduto che ricorda Auschwitz. Si vedono tutti i personaggi, tranne Giorgio, che incarnano la gioventù e l'innocenza perdute, mentre l'ultima inquadratura fa vedere il campo da tennis che in realtà è diventato la tomba. Anche la colonna sonora è indicativa perché si tratta della canzone ebraica *Kaddish* in cui si lamentano gli scomparsi «with recognizable references to Micòl, Auschwitz, and Treblinka incorporated into the Hebrew lyrics».²¹⁷

Micòl è la protagonista appartenente al giardino che non vediamo mai sulle strade ferraresi. La sua femminilità non è idealizzata ma è rappresentata come *femme fatale* determinata e forte, però alla fine anche quest'immagine si decostruisce. Le illusioni amorose, idilliache e sessuali di Giorgio su Micòl si distruggono come si distrugge l'illusione del giardino-paradiso. Ambedue le illusioni sono distrutte a causa della storia che deve necessariamente penetrare nel mondo irreali. Tutto il film si basa sul contrasto principale tra la realtà e le illusioni. Il fallimento totale di tutti i personaggi è necessario perché devono essere puniti per il loro atteggiamento, la loro negazione di eventi storici, la loro passività e il loro rifugio dalla realtà. L'unico personaggio a sopravvivere il caos storico è Giorgio perché sin dall'inizio mostra la consapevolezza sociale e morale e perché si ribella all'ingiustizia, all'attitudine ebraica e, infine, al potere sessuale e illusorio di Micòl.

Il montaggio si basa sia sulle sfocature con *flou* presenti nelle sequenze del giardino sia sugli stacchi nelle sequenze fuori dal giardino per mettere in contrasto l'atmosfera onirica del giardino con l'orrore reale fuori le mura di Barchetto del Duca. Nella pellicola ci sono presenti alcuni *flashback* dell'infanzia dei protagonisti ma il regista rispetta la linearità della

²¹⁷ Marcus, Milicent, op. cit., p. 276

narrazione perché vuole mostrare la causa e l'effetto degli eventi storici e dell'Olocausto. Ci sono molti primi o primissimi piani che si usano per mostrare il mondo interiore dei personaggi. Le soggettive provengono dagli sguardi di due protagonisti, perciò lo spettatore è più coinvolto nel dramma.

La pellicola è complessa per le tecniche filmiche che servono alla trama e alla descrizione degli eventi storici. Anche se a prima vista lo spettatore può concludere che il film si occupa della storia amorosa tra due giovani, è chiaro che l'amore è utilizzato soltanto per descrivere le illusioni storiche che alla fine portano alla realtà infernale. Questo capolavoro è l'adattamento di un'opera letteraria, ma grazie alla visione e alle convinzioni marxiste di Vittorio De Sica non segue fedelmente la trama del romanzo rimanendo più fedele alle esigenze neorealiste secondo cui il film deve essere socialmente impegnato.

3. 3 PIER PAOLO PASOLINI: *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA*

Pier Paolo Pasolini è uno dei più famosi e importanti intellettuali italiani degli anni '50 e '60. È un artista molteplice perché prima si era esibito nel campo letterario, scrivendo da quando aveva sette anni, e ha poi proseguito nel campo cinematografico. La sua prima esperienza cinematografica risale al 1954 quando collabora alla sceneggiatura del film *La donna del fiume* (Mario Soldati, 1954).²¹⁸ Nel 1961 Pasolini si allontana dall'ambito letterario, cerca un altro mezzo per trasmettere i suoi temi fondamentali e lo trova nel «codice audio-visivo del cinema»²¹⁹. Ha lasciato la letteratura perché aveva capito che poteva avvicinarsi di più alle masse tramite lo schermo che attraverso la letteratura che, secondo lui, da sempre appartiene alla borghesia.²²⁰ Nella sua teoria sul cinema Pasolini conclude che il cinema è un linguaggio che rappresenta la realtà senza mediazioni. Ci sono tre fasi della cinematografia pasoliniana. Nella prima fase con i film *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La Ricotta* si occupa del sottoproletariato in chiave neorealista. Nella sua seconda fase gira i film *Medea* (1967) ed *Edipo Re* (1969) rivolgendosi alla psicoanalisi freudiana e ai miti greci mentre nella sua terza fase gira la *Trilogia della vita* che include *Decameron* (1971), *Canterbury* (1972) e *Il fiore di 1001 notte* (1974), basati sulle fonti letterarie, con cui ottiene il più grande successo.²²¹ Il suo ultimo film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) ha segnalato l'inizio della quarta fase interrotta a causa dell'assassinio di Pasolini nel 1975 che ancora oggi suscita le numerose polemiche.

La pellicola *Salò o le 120 giornate di Sodoma* è stata criticata severamente per la sua rappresentazione della sessualità, nudità e violenza estrema ed è stata proibita in molti paesi. Dal titolo del film, ma anche dalla sua trama, è chiaro che Pasolini si è ispirato al romanzo *Le 120 giornate di Sodoma* dello scrittore francese Marquis de Sade. Il titolo del film è indicativo anche perché contiene la parola *Salò* che ha la connotazione storico-politica molto forte. Già dal titolo lo spettatore può constatare quali sono le basi letterarie e storiche della pellicola. Il film è suddiviso in quattro parti, cioè in quattro gironi che rimandano alla struttura dantesca dell'Inferno: Antinferno, Girone delle Manie, Girone della Merda e Girone del Sangue. Dal punto di vista narrativo l'Antinferno presenta l'inizio, il Girone delle Manie e il Girone della Merda sono le parti centrali mentre il Girone del Sangue è la fine. La trama non è complessa

²¹⁸ Repetto, Antonino, *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1998, p. 39

²¹⁹ Ibid., p. 43

²²⁰ Murri, Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, Editrice Il Castoro, Milano 2008, p. 18

²²¹ Syrimis, Michael, «Pasolini's Erotic Gaze from *Medea* to *Salò*», in *Italica*, vol. 89, n. 4, American Association of Teachers of Italian 2012, pp. 510-512

perché non è rappresentato un intreccio classico che ha il nesso causa-effetto, cioè lo spettatore segue le perversioni sessuali che diventano sempre peggiori da un girone ad altro come i peccati nell'*Inferno* della *Divina Commedia* si sviluppano dai più piccoli ai più gravi. La trama ruota intorno alle torture fisiche e psicologiche, perversioni sessuali, coprofagia, analità, stupri e piaceri dei protagonisti. Ogni Girone, tranne l'Antinferno, ha la stessa struttura narrativa perché le azioni si ripetono: le narratrici si truccano davanti allo specchio nelle loro stanze, scendono nella Sala di orge dove raccontano le storie autobiografiche perverse che suscitano l'eccitamento sessuale dei Signori. I gironi poi procedono in un rito matrimoniale dopo di cui seguono la cena e, infine, la conversazione privata dei protagonisti in una sala piena dei quadri avanguardistici che simboleggiano la distruzione così come l'avanguardia simboleggiava la distruzione della tradizione artistica, che il film ripropone con la sua estetica dell'eccesso.

Come ci sono quattro gironi così ci sono i quattro protagonisti nominati Signori. Questi Signori rappresentano anteroi perché non hanno nessuna caratteristica tradizionalmente legata agli eroi: non hanno degli avversari perché nessuno è abbastanza forte di lottare contro il loro potere e controllo, sono rappresentati soltanto le loro perversioni senza nessuna traccia dell'umanità e dell'empatia, cioè non c'è l'approfondimento psicologico ed emotivo dei personaggi, agiscono come gli animali e gli fa piacere il dolore fisico e psicologico delle loro vittime. Lo spettatore li vede per la prima volta all'inizio del film quando prendono la decisione di straziare i giovani innocenti e quando stabiliscono le regole da obbedire. Questa scena è girata in uno spazio chiuso mentre la fotografia è molto buia e descrive implicitamente il loro carattere cattivo. Le battute dei protagonisti sono molto importanti. In una di esse loro si definiscono i veri anarchici dicendo: «Noi fascisti siamo gli unici veri anarchici» perché abbandonano le regole e le leggi di una società democratica che rispetta i diritti umani. Anche se all'inizio stabiliscono i regolamenti del comportamento che dovrebbero essere obbediti, essi valgono soltanto per le loro vittime il che conferma anche la frase «La sola vera anarchia è quella del potere». Il loro potere immenso gli permette di stabilite le regole per soddisfare i loro desideri perversi senza rispettare la dignità altrui. Gli altri personaggi sono le quattro prostitute tra cui tre narrano le storie autobiografiche perverse per suscitare l'eccitamento sessuale dei Signori mentre la quarta suona il pianoforte durante i loro racconti e le torture. Il numero quattro è presente anche nel numero totale delle vittime: otto ragazze e otto ragazzi, cioè in totale ce ne sono 16. Queste vittime sono catturate all'inizio del film e sono scelte esclusivamente per le loro caratteristiche fisiche. Loro sono gli oggetti che servono a soddisfare i desideri sessuali dei loro padroni. Nessuna vittima ha un posto

centrale nella trama perché il regista non voleva presentarle come gli esseri umani e perché non voleva che lo spettatore si identificasse con loro. Questo è visibile anche dal punto di vista tecnico perché non ci sono le soggettive delle vittime e non ci sono i primissimi piani, usati generalmente nei film per rappresentare le emozioni dei personaggi. Le emozioni delle vittime sono rappresentate solo in due scene: quando una di loro scrive *Dio* sul pavimento e quando l'altra grida: «Dio, perché ci hai abbandonati?», però in realtà le vittime non parlano e non si sa quasi niente della loro vita e del loro mondo interiore. A causa di tutto questo lo spettatore non riesce a identificarsi con loro. La loro posizione diventa trasparente già all'inizio del film quando entrano nella villa, cioè quando i Signori gli spiegano le regole, perché cambiano l'angolazione dall'alto e dal basso che simboleggiano il potere e il controllo dei Signori e la debolezza delle vittime. In questo modo si stabilisce implicitamente il rapporto vittima-carnefice. Proprio i rapporti vittima-carnefice e potere-subordinazione sono più scioccanti della rappresentazione della sessualità e nudità.²²² L'impossibilità di identificazione dello spettatore con le vittime non è scelta per caso perché la distanza emotiva dà al pubblico la possibilità di riflettere sul film e sulla sua idea.²²³ Nessuno, soprattutto le vittime, si ribella alle torture e ai padroni, cioè ci sono soltanto tre scene in cui è ovvia la ribellione che sempre rimane individuale mentre quella collettiva manca. Nella prima scena un giovane catturato cerca di fuggire durante la deportazione nella villa ma viene ucciso. Nonostante il sesso eterosessuale sia vietato, uno dei collaborazionisti ha dei rapporti sessuali con una serva di colore. Quando i padroni lo scoprono, decidono di punirli a morte. Prima di morire il ragazzo alza la mano che simbolizza la sua ribellione e la sua prontezza a morire. La terza scena della ribellione si trova alla fine del film quando la pianista, spaventata e sfinita dalle torture che subiscono le vittime, si suicida. Anche se ci sono dei tentativi individuali di opporsi mancano quelli collettivi. In questo modo il regista critica indirettamente la passività politico-sociale, ma anche pessimisticamente rappresenta che ogni tentativo di lotta, ribellione

²²² Rogobete, Ana Delia, «Not to be Reproduced: Pasolini's *Salò* and the Question of Visual Arts», in *Senses of Cinema*, n. 77, 2015, p. 12

²²³ «Without any chance of identifying with the characters on an emotionally intimate level, we project our consideration onto the mechanisms of violence and suffering being enacted upon them, thereby increasing our reflexivity of just what kind of film we're watching and why we're watching it, leading to a meta-response.» (Seraydarian, Thomas, «*Spirit, Genius, or Eloquence: Sontag, Hume, and the Efficacy of Screened Suffering*», in *Screened Violence Dossier 06 Film Matters*, Intellect Ltd. 2017, p. 45)

individuale all'oppressione muore se non esiste quello collettivo. «Attraverso una serie di delazioni si scopre che alcune vittime, conservando un barlume di umanità, hanno trasgredito e continuano a trasgredire il regolamento, chi intrattenendo rapporti eterosessuali proibiti, chi pregando Dio.»²²⁴ Sebbene alcune vittime non obbediscano completamente le regole, in realtà perdono la loro umanità e dignità perché quando è scoperto il loro peccato, per salvare la propria vita alcune vittime rivelano ai Signori i peccati delle altre. Sin dall'inizio i Signori hanno intenzione di uccidere gli oppressi dopo le loro esibizioni perverse, però non vogliono soltanto umiliarli e torturati fisicamente ma anche psicologicamente. Questo è ben percepibile nella scena in cui i Signori cercano il sedere più bello tra le vittime. Il vincitore sarà premiato con la morte. Mentre la morte raffigura la fine e crea la paura, in questo film rappresenta la salvezza dalla tortura. Dopo la scelta del sedere più bello, i Signori non uccidono la vittima perché il tormento psicologico gli dà anche più grande piacere, il che dimostra la frase che non vogliono ucciderli una volta ma molte volte fino all'eternità.

Una delle regole è la proibizione del sesso eterosessuale che esclude la possibilità di riproduzione simboleggiando così la morte non soltanto delle vittime ma anche della specie umana. Nel film è anche presente la teoria freudiana sul principio *eros* e *thanatos*. Secondo Freud, *eros* è la forza vitale mentre *thanatos* è la forza mortale e distruttiva e ambedue influiscono sulla vita umana²²⁵, ma in questo film *thanatos* distrugge completamente *eros*, cioè «desiderio erotico è strettamente legato alla pulsione di morte. I due estremi freudianamente si toccano: *eros* è *thanatos*»²²⁶. Questa pellicola, allora, può essere definita come la pellicola sulla morte che è in contrasto alla *Trilogia della vita* di Pasolini.

Le tecniche filmiche sono ben pensate e utilizzate. All'inizio del film prevalgono i campi lunghissimi e lunghi per descrivere sia lo spazio sia l'azione degli arresti. I campi lunghi creano anche la sensazione di freddezza e distanza dello spettatore dal dramma girato. C'è anche la simmetria delle inquadrature che assomigliano ai quadri e alle arti figurative. Questo è specialmente percepibile nelle scene nella Sala delle orge durante i racconti delle prostitute perché le vittime sono poste nella forma della cornice di un quadro. Anche se i campi lunghi distanziano lo spettatore dall'azione, lo spazio è molto claustrofobico e depressivo perché tutta la trama si svolge all'interno tranne le ultime scene che sono ambientate nel piccolissimo cortile. Com'è già menzionato, mancano le soggettive e i primissimi piani delle vittime per rendere impossibile l'identificazione dello spettatore e per

²²⁴ Repetto, op. cit., p. 132

²²⁵ «Instinkt», in *Hrvatska enciklopedija*, a cura di Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2017, versione in rete

²²⁶ Repetto, op. cit., p. 162

definirle come gli oggetti. D'altra parte ci sono alcuni primi e primissimi piani dei Signori e le loro soggettive. Le più importanti soggettive dei Signori sono presenti alla fine del film. I Signori si siedono sulla sedia la cui parte superiore ha la forma dell'occhio, il che fa riferimento al cinema in cui lo spettatore si siede sulla sedia per guardare e di conseguenza godere il film. Qua la situazione cambia perché lo spettatore guarda dalla sedia dei Signori le torture subite nel cortile della villa, ma questa visione non crea il godimento e il divertimento. In questo modo Pasolini distrugge l'illusione che il cinema sia divertente e costringe lo spettatore a partecipare attivamente ai tormenti annullando così la sua innocenza e passività nel processo filmico.²²⁷ I Signori guardano a turni la scena nel cortile tramite il cannocchiale. Si capisce che si tratta di una soggettiva perché l'inquadratura prende la forma di un cannocchiale. Questa scena finale può collegarsi con la teoria di Michel Foucault sul panoptico che rappresenta il potere moderno. «[...] Pasolini adotta l'ottica di chi si trova al centro del "panoptico" e vede a distanza (attraverso il cannocchiale) la periferia dove i torturati, oltre a subire violenza, sono pure ridotti a semplici oggetti di visione e privati del diritto di vedere a loro volta i sadici che godono della loro sofferenza.»²²⁸ Nell'Antinferno ci sono le dissolvenze incrociate per accentuare il passaggio del tempo tra gli arresti, la scelta delle vittime e la loro deportazione nella villa mentre in altri gironi sono presenti stacchi non stilistici. La colonna sonora è sempre diegetica (il pianoforte durante le torture, la radio alla fine del film), però si deve evidenziare la sua mancanza nella sequenza finale. Mentre le vittime sono torturate, sodomizzate e uccise nel cortile, non c'è nessun suono, il che assomiglia al cinema muto. Pasolini non ha deciso così per caso, ma l'assenza di qualsiasi suono, soprattutto del grido delle vittime, è molto stilizzata perché rende la sequenza più drammatica e più orribile. Il film finisce con la scena in cui due collaboratori ballano e parlano della loro vita quotidiana. Secondo alcuni critici questa scena finale offre la speranza perché «i due adolescenti, prestati all'atroce servizio di guardia per gli aguzzini, sono con la testa altrove, liberi, e possono pensare alla propria ragazza, ad un altro mondo, semplice e normale, in cui vivere la propria vita. L'assuefazione al male non li ha disumanizzati del tutto.»²²⁹ I due collaborazionisti giovani riescono a eccitarsi sessualmente mentre guardano le scene nel cortile e parlano normalmente della loro quotidianità mentre i loro coetanei sono tormentati e uccisi, il che in realtà mostra tutto il pessimismo di Pasolini e distrugge ogni speranza.

²²⁷ Rogobete, op. cit., p. 18

²²⁸ D'Ascia, Luca, *La lingua scritta della realtà. Studi sull'estetica di Pier Paolo Pasolini*, Pendragon, Bologna 2012, pp. 130-131

²²⁹ Murri, op. cit., p. 152

Nel titolo del film il regista ha intramesso la parola *Salò* che fa riferimento alla Repubblica di Salò che i fascisti hanno fondato dopo il 1943. Il regista Pasolini non ha scelto questa parte del titolo per caso perché l'allusione al ventennio fascista è la parte integrale del film ed è un pretesto abbastanza importante. Pasolini ha ambientato la trama tra il 1944 e il 1945 a Salò dov'è stata la sede della Repubblica di Salò. Queste informazioni sono fornite dai titoli di testa all'inizio del film. Gli arresti delle vittime assomigliano a quelli degli ebrei. Mentre gli ebrei sono stati arrestati e degradati per la loro religione e per la teoria sulla razza ariana a cui non appartenevano, le vittime nel film vengono arrestate per la loro giovinezza e la loro bellezza. Il regista gioca con il motivo della bellezza fisica perché essa significa che la vittima è adattata ai criteri dei Signori e in realtà verrà punita, torturata e uccisa. Dopo gli arresti le vittime entrano nella villa che simboleggia l'entrata nell'inferno, nell'incubo da cui non si può scappare. La villa incarna il campo di concentramento e il suo funzionamento si basa sulle regole prestabilite e sulla dittatura i cui esponenti sono proprio i quattro Signori. Quando le vittime entrano nella villa, le aspettano i Signori come nei lager gli ufficiali SS aspettavano gli ebrei. Si spiegano le regole da obbedire come nei lager dove i prigionieri dovevano obbedirle per sopravvivere. Ogni aspetto della vita nella villa è controllato così come la dittatura fascista sorvegliava ogni aspetto della quotidianità italiana. Sono rappresentate la passività delle vittime e l'impossibilità di ribellarsi che erano presenti anche nel periodo fascista perché gli ebrei erano passivi e ciechi fino alla fine. La riduzione delle vittime nel film agli oggetti è simile al comportamento dei nazisti e fascisti che consideravano le vittime soltanto i numeri da sterminare. Mentre nella pellicola le vittime servono ai piaceri e alle esigenze dei Signori, nella dittatura nazista e fascista esse servivano all'industria militare del Terzo Reich. Nel film è anche rappresentata la perdita dell'umanità, dell'altruismo e dell'empatia perché alcuni perseguitati rivelano i peccati degli altri per salvarsi, il che era tipico anche per le vittime dei lager perché lì la disumanità era l'unico modo di sopravvivere. I Signori nel film riescono a uccidere ogni traccia della dignità delle vittime che era anche il caso nei campi di concentramento dove i prigionieri erano ridotti agli animali. Anche la scelta delle attrici, che prendono il ruolo delle narratrici nel film, non è causale perché Caterina Boratto ed Elsa De Giorgi sono eroine del cinema dei telefoni bianchi²³⁰ del ventennio fascista. Alla fine si fa riferimento al fascismo e al nazismo con i riti come il matrimonio e la cena che «riprendono quelli dell'iconologia nazista».²³¹ Secondo Guido Vitiello *Salò* è il prototipo della *Nazi-sexploitation*, cioè il sottogenere cinematografico tipicamente italiano che in tre anni, tra il

²³⁰ Repetto, op. cit., p. 136

²³¹ Murri, op. cit., p. 154

1976 e il 1979, ha prodotto decine di titoli. In questo senso Pasolini con il suo film provocante ed estremo ha aperto la strada per lo sviluppo della *Nazi-sexploitation* che gioca con i simboli del nazismo e dell'Olocausto.²³² Si dovrebbe menzionare che questa pellicola non si occupa dell'Olocausto e del fascismo esplicitamente, ma «l'esperienza storica del fascismo costituisce un pretesto»²³³ per trasmettere la visione pasoliniana sulla società moderna. Il riferimento storico del film serve a capire la pellicola in una chiave ideologico-politica secondo cui la subordinazione delle vittime ai Signori simboleggia il rapporto fra il potere e i suoi subordinati, cioè Pasolini con questo film ha rappresentato la teoria di Karl Marx sulla «mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento)».²³⁴ Pasolini ha cercato di presentare il capitalismo come una nuova forma del fascismo che sfrutta il corpo umano e riduce la persona a un oggetto. Il regista, infine, nel *Girone della Merda* ha criticato anche il consumerismo²³⁵, aumentato soprattutto dopo il boom economico in Italia.

Salò o le 120 giornate di Sodoma coinvolge lo spettatore nel dramma girato, attraverso il punto di vista degli anteroi grazie alle soggettive e ai primissimi e primi piani spingendo lo spettatore a chiedersi a che cosa stia assistendo e quale sia il messaggio del film. Così lo spettatore diventa l'elemento attivo nella creazione del film. La pellicola è completamente antiestetica perché la bellezza fisica, incarnata nei corpi giovanili, serve alla brutalità e alla bruttezza mentre l'arte cinematografica serve alla rappresentazione estrema del mondo oscuro e senza speranza. Anche se la dittatura fascista è presente come un pretesto, questo film non tematizza il fascismo e la Shoah nel modo esplicito, ma li usa per trasmettere il messaggio che il fascismo è ancora oggi presente, però adesso nascosto sotto il capitalismo e il consumerismo. Si pone la domanda se Pasolini abbia esagerato nella sua rappresentazione cinematografica. La teoria cinematografica di Pasolini dichiara che l'inquadratura, a causa del suo carattere visivo, è più in grado di trasmettere i messaggi senza utilizzo delle parole. Senza le spiegazioni del regista la lettura della pellicola in questa chiave anticapitalista è quasi improbabile. Pare che le inquadrature servano a sorprendere e provocare il pubblico mentre il messaggio importante rimane ai margini. Siccome questa pellicola è molto stratificata perché

²³² Vitiello, Guido, «L'erotica di Auschwitz. Una genealogia della *Nazi-Sexploitation* italiana», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, Rubbettino 2013, Anno II, n. 2, pp. 94-95

²³³ D'Ascia, op. cit., p. 39

²³⁴ Repetto, op. cit., p. 135

²³⁵ «Mainly this: that the producers, the manufacturers, force the consumer to eat excrement. All these industrial foods are worthless refuse.' Pasolini here casts coprophagy as an allegorical comment not only on the culture industry but also on the industrialization of agriculture, with the shit serving as a symbol of the terrible food to which people were becoming habituated.» (Roberts, Christopher, «The Theatrical Satanism of Self-Awareness Itself», in *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 2010, p. 40)

ci sono tanti riferimenti letterari e artistici, ci si chiede se *Salò* si sia avvicinato veramente alle masse o sia rimasto comprensibile soltanto alla classe sociale colta.

3. 4. ROBERTO BENIGNI: LA VITA È BELLA

Roberto Benigni è attore, comico e regista italiano che ottiene il suo primo successo dell'attore con il film *Berlinguer ti voglio bene* (Giuseppe Bertolucci, 1977) mentre con le commedie *Johnny Stecchino* (1991) e *Il mostro* (1994) si afferma come regista.²³⁶ Il suo film più famoso è *La vita è bella* (1997) in cui appare nel ruolo di attore, sceneggiatore e regista e con cui ha vinto il premio Oscar per la migliore pellicola straniera. Dopo questo successo internazionale ha girato *Pinocchio* (2002) e *La tigre e la neve* (2005). In tutti i suoi film Benigni si interessa alla protezione dei bambini e alla loro infanzia, alle favole, alla storia, e si ispira ai grandi comici hollywoodiani come Charlie Chaplin e Buster Keaton e, infine, a Dante e alle sue opere letterarie.²³⁷

Il film *La vita è bella* ha suscitato molte polemiche per la rappresentazione dell'Olocausto. Alcuni critici ritenevano che il film relativizzasse e banalizzasse l'orrore della Shoah e che non fosse storicamente verosimile²³⁸. D'altra parte, alcuni lo consideravano il capolavoro cinematografico²³⁹ e le comunità ebraiche hanno appoggiato il regista e la sua pellicola, accolta benissimo al Festival di Gerusalemme.²⁴⁰ In numerose interviste il regista ha spiegato che si era ispirato alle storie di suo padre che raccontava le proprie esperienze nel lager a Erfurt. «Benigni recalls that his father never told the story of his internment in a way that would frighten or depress his children»²⁴¹, il che ha influenzato moltissimo la visione del regista e il suo approccio al tema.

La pellicola *La vita è bella* potrebbe essere suddivisa in due parti tra cui la prima parte è piena di elementi spiritosi e favolistici mentre nella seconda parte la commedia si trasforma in tragedia. Nella prima parte lo spettatore segue la vita del protagonista Guido: i suoi incontri con Dora di cui si innamora, il suo lavoro del cameriere in *Grand Hotel* e la sua capacità di utilizzare ogni situazione a suo vantaggio. La comicità si realizza grazie all'ottima

²³⁶«Benigni, Roberto», in *Filmski leksikon*, a cura di Bruno Kragić e Nikica Gilić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2008, p. 40

²³⁷ Russo Bullaro, Grace, «Introduction: The Trajectory to *Life is Beautiful* and beyond it», in *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, a cura di Grace Russo Bullaro, Troubador Publishing Ltd, Leicester 2005, p. 23

²³⁸ Gordon, Robert, «Real tanks and toy tanks: playing games with history in Roberto Benigni's *La vita è bella/Life is Beautiful*», in *European Cinema*, vol. 2, n. 1, Intellect Ltd 2005, p. 33

²³⁹ Lichtner, Giacomo, «La vita è bella (ad Auschwitz): luogo della memoria e dell'amnesia», in *La Shoah nel cinema italiano*, Cinema e Storia 2013, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, Rubbettino 2013, anno II, vol. 2, p. 72

²⁴⁰ Laviosa, Flavia, «Roberto Benigni: giocoliere di parole in *La vita è bella*», in *Italica*, vol. 83, n. 2/3, American Association of Teachers of Italian 2007, p. 509

²⁴¹ Celli, Carlo, «The Representation of Evil in Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», in *Journal of Popular Film and Television*, vol.28, n. 2, Taylor & Francis, UK 2000, p. 77

interpretazione di Roberto Benigni che utilizza il suo corpo e la *gag* in cui è evidente l'influsso del maestro della *gag* Charlie Chaplin. Per esempio, Roberto Benigni fa omaggio a Charlie Chaplin già all'inizio quando nel primo incontro con Dora alza il suo capello con il bastone. L'umorismo, poi, si crea anche grazie alle battute di Guido che sono sempre spiritose e utili perché lo aiutano a sedurre Dora. Infine, la comicità si basa anche sulle ripetizioni e sul capovolgimento delle situazioni già viste (per esempio, Guido per la prima volta incontra Dora che cade dal cielo su di lui mentre la seconda volta la situazione è ribaltata perché lui cade dalla bici su di lei). Gli elementi favolistici si evidenziano nei ruoli dei personaggi che assomigliano ai personaggi di una favola. L'eroe Guido salva la principessa Dora dal fidanzamento concordato con lo scellerato Rodolfo. Tra l'altro, anche il saluto *Buongiorno, principessa*, la colonna sonora allegra e i colori vivaci della scenografia sono elementi favolistici. Il cavallo, infine, è il motivo preso dalla favola in cui spesso il principe coraggioso a cavallo salva la principessa.

La prima parte del film abbonda di riferimenti comici alla situazione politica in Italia che servono a ridicolizzare il fascismo. Per esempio, il boss di Ferruccio, amico di Guido, non mostra direttamente il suo atteggiamento politico, ma i suoi figli si chiamano Adolfo e Benito, come i *leader* nazista e fascista, il che fa ridere gli spettatori, ma in realtà il regista così critica il popolo italiano che era cieco e obbediva le regole del regime. L'obbedienza, la cecità e l'ignoranza sono visibili anche nella scena della festa del fidanzamento tra Dora e Rodolfo. Quando nella sala entra la torta, un soldato fascista alza la mano in maniera fascista e rimane in questa posizione anche quando Guido entra a cavallo e prende Dora. Il soldato è un burattino incosciente dell'assurdità fascista e del mondo perché rimane nella stessa posizione anche quando c'è il cambiamento della situazione nella sala dell'albergo. Alla fine la critica del popolo italiano, obbediente al regime, è visibile già all'inizio del film quando Guido e Ferruccio non possono fermare la loro macchina mentre il popolo aspetta il re. C'è la situazione di *quid pro quo* perché il popolo confonde il protagonista con il re aspettato e c'è anche la *gag* perché Guido cerca di avvertire il popolo del pericolo con il gesto della mano che assomiglia al saluto fascista. In due scene Eliseo, zio di Guido, è attaccato come ebreo. Prima un gruppo di maschi lo attacca a casa sua e poi gli colorano il cavallo in verde e scrivono *Achtung, cavallo ebreo*. Lo zio è davvero sconvolto mentre Guido scherza, ancora inconsapevole del pericolo.

La prima parte si occupa anche della propaganda fascista e dell'indottrinamento dei giovani. Questo è evidente nella scena in cui Guido finge di essere ministro arrivato da Roma per parlare del *Manifesto di razza*. I bambini si sono seduti in forma della lettera *M* che fa

riferimento a Mussolini perché il fascismo si basava sui simboli. Nel fondo dell'aula ci sono gli scritti *Libro e moschetto* e *Dux e fascista perfetto*. In essi è presente l'ideologia fascista che si basa sull'indottrinamento (libro), sulla violenza e sull'esercito (moschetto), sul Duce onnipresente a cui tutti devono essere obbedienti. Questi tre elementi portano all'educazione e alla creazione di un fascista perfetto. In questa scena Guido ridicolizza la teoria razzista della superiorità razziale degli italiani. Lo fa dicendo che lui è l'esempio, scelto dagli scienziati razzisti italiani, della superiorità italiana e prosegue mostrando le parti del suo corpo (per esempio, «Guardate la perfezione di quest'orecchio!») con cui banalizza la teoria razzista. L'umorismo si realizza con le battute di Guido e con i suoi movimenti del corpo accentuati che assomigliano ai movimenti di un pagliaccio. L'aspetto fisico di Guido non corrisponde allo standard sociale di bellezza umana e proprio per questo Guido riesce a opporsi al razzismo. L'indottrinamento dei bambini è evidente anche nella sequenza del fidanzamento. L'equazione matematica, che i bambini devono risolvere alle scuole tedesche, è relativa ai costi statali per i pazzi, gli storpi e gli epilettici, incapaci di lavorare, e a quanto si risparmierebbe se queste persone improduttive fossero eliminate. Tutti intorno a tavola sono sorpresi perché i bambini tedeschi dovrebbero risolvere l'equazione che richiede una conoscenza avanzata, però essa infatti «diventa esplicita espressione ideologica della bonifica delle razze e di uno sterminio umano istituzionalizzato»²⁴². Soltanto Dora vede il problema nel contenuto e perciò si allontana dai fascisti che la circondano e così dimostra la sua umanità. In questa scena appare anche la torta etiopica che si riferisce alla guerra in Etiopia e al desiderio fascista di espandersi territorialmente in Africa. Anche se pare che la prima parte sia soltanto divertente, comica e leggera, la realtà storico-politica penetra indirettamente nel mondo favolistico anticipando la seconda parte della pellicola. Nella prima parte del film ci sono l'eroe Guido e il suo antagonista Rodolfo. Rodolfo non è soltanto l'avversario di Guido nella lotta per conquistare Dora, ma anche perché i loro caratteri sono completamente contrastati. Guido è spiritoso, affascinante, onesto, fantasioso e crede nell'umanità e nella bellezza della vita, ma per il suo aspetto fisico non corrisponde allo standard di bellezza. Rodolfo è l'opportunista che sfrutta ogni situazione per salire nella scala sociale e politica non prendendo in considerazione le emozioni degli altri. Questo è ben visibile nella scena a teatro quando Dora gli chiede di non andare a cena da un ufficiale fascista. Il suo aspetto fisico è piacevole secondo lo standard di bellezza posto sia dalla società sia dalla teoria razziale, ma interiormente è un uomo completamente vuoto. Sebbene Rodolfo abbia il sostegno della

²⁴² Laviosa, op. cit. p. 514

madre di Dora e della società in generale, lui perde nella guerra contro Guido che implicitamente simboleggia la sconfitta del fascismo davanti all'amore e all'umanità. C'è un altro simbolo legato a Rodolfo su cui testa più volte rompe un uovo. Le uova simboleggiano la rinascita e l'inizio di un nuovo mondo²⁴³, ma rompendole sulla testa fascista si mostra metaforicamente che il nuovo mondo ariano non predomina. Guido riesce a vincere il cuore di Dora che si innamora di lui per il suo carattere, la sua vivacità e la sua abilità di cavarsela da ogni situazione. Si potrebbe dire che anche Dora è una ribelle perché si oppone ai desideri di sua madre, al matrimonio prescelto e alla possibilità di salvare la sua vita quando suo marito e suo figlio sono deportati nel lager, il che la caratterizza come una donna forte che mette al primo posto il benessere della sua famiglia.

La prima parte del film finisce con un'elissi quando Guido e Dora entrano nella serra ed esce il loro figlio Giosuè. Da questo momento aumenta la pesantezza della situazione politica che culmina con la deportazione di tutta la famiglia nel campo di concentramento. Quando la famiglia va in centro in bici, si notano i soldati e i sacchi di sabbia. In questa parte del film, prima della deportazione nel lager, ci sono altri riferimenti alla persecuzione degli ebrei italiani. C'è lo scritto «Vietato l'ingresso agli ebrei e ai cani» sulla vetrina di una pasticceria con cui il regista accentua l'orrore del razzismo dove gli uomini, a causa delle loro origini, sono ridotti al livello degli animali. Giosuè è un bambino che non capisce il male, la situazione e il motivo dell'espulsione degli ebrei. Guido, volendo proteggere la fiducia nel bene e nell'umanità di suo figlio, cerca di spiegarglielo appropriatamente dicendo che loro vieteranno l'ingresso ai ragni e ai visigoti nella libreria. C'è un altro scritto «Negozio ebreo» sulla libreria di Guido che nel corso del film non esprime l'appartenenza etnica o religiosa perché non la considera importante opponendosi anche così al regime razzista. La persecuzione degli ebrei è visibile anche quando Guido deve andare ancora una volta in prefettura come se fosse un criminale. La culminazione succede subito dopo quando tutta la famiglia è deportata nel lager non definito. Mentre la prima parte del film si occupa dell'amore tra Guido e Dora, la seconda parte mette in rilievo l'amore tra Guido e Giosuè e il loro destino. Guido, sin dall'entrata nel lager, prova a nascondere a Giosuè la loro condizione vera per proteggere l'innocenza e l'infanzia di suo figlio. Nel lager, quindi, Guido diviene il padre-protettore e smette di essere il padre-pagliaccio. Quasi tutte le scene nel lager ruotano intorno all'intelligenza di Guido che all'improvviso deve inventare le spiegazioni adeguate per convincere Giosuè che partecipano a un gioco in cui il primo premio è il carro armato. I suoi

²⁴³ «Jaje», in Chevalier, A. e Gheerbrant A., op. cit., pp. 213-215

sforzi sono visibili in due scene più importanti. Nella prima scena, pur non sapendo il tedesco, Guido traduce le regole del lager dal tedesco in italiano, però esse diventano le regole del gioco. Durante la traduzione, sul viso di Guido si vedono la paura e il tentativo di avvicinare il mondo del lager a quello infantile. Nella seconda scena Giosuè dice a Guido che ha sentito che tutti sarebbero bruciati e/o diventati i bottoni e i saponi. Per convincere Giosuè che è impossibile produrre i saponi e i bottoni dalle persone, Guido attribuisce i nomi e le professioni alle persone bruciate restituendogli così l'individualità e l'umanità.²⁴⁴

Nel lager mancano le scene di violenza, il che rappresenta la novità nella cinematografia contemporanea.²⁴⁵ Il pubblico non vede l'uccisione nelle camere a gas, ma soltanto la scena in cui gli anziani si svestono prima di entrare nella camera a gas e la scena in cui c'è un cumulo delle cose private delle vittime che le donne classificano. Lo spettatore non vede neanche la morte di Guido ma sente gli spari. In questo modo è ottenuto l'effetto più forte perché il regista ha lasciato allo spettatore la libertà di immaginare che cosa sia successo seguendo i pensieri di Edgar Allan Poe e Michel Proust «who felt that a story should never provide all the details but allow the participation of the reader or spectator's imagination».²⁴⁶

Nella pellicola ci sono riferimenti culturali e filosofici. Il riferimento filosofico è legato ad Arthur Schopenhauer, il filosofo tedesco la cui teoria si basa sul desiderio che non può mai essere soddisfatto e a causa di questa impossibilità la vita umana è piena di sofferenza.²⁴⁷ Nella pellicola Guido, imparando dal suo amico Ferruccio la filosofia di Schopenhauer, usa la sua volontà due volte: una volta a teatro quando vuole che Dora si giri e lo noti e l'altra volta quando nel lager vuole che un cane si allontani dal nascondiglio di Giosuè. Anche se Schopenhauer ritiene che sia impossibile soddisfare la volontà umana, il regista mostra che la volontà può essere accontentata tramite qualsiasi atto di amore e di umanità. Secondo Schopenhauer, l'arte, soprattutto la musica, potrebbe soddisfare la volontà e perciò Benigni utilizza anche la composizione di Jacques Offenbach che rappresenta il leitmotiv nel film: prima è usato a teatro dove si incontrano Dora e Guido mentre nel lager Guido riesce a far sentire a Dora la stessa composizione per darle il segno che lui e Giosuè sono ancora vivi. Questo leitmotiv simboleggia la forza artistica perché crea la bellezza, serve all'amore e offre la speranza che è in contrasto con il lager e la mostruosità dei nazisti privi di amore e umanità.

²⁴⁴ Sherman, Jodi, «Humor, Resistance, and the Abject: Roberto Benigni's *Life Is beautiful* and Charlie Chaplin's *The Great Dictator*», in *Film & History*, vol. 32, n. 2, 2002, p. 79

²⁴⁵ Celli, op. cit., p. 75

²⁴⁶ Ibid., p. 76

²⁴⁷ «Schopenhauer, Arthur», in *Hrvatska enciklopedija*, a cura di Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2017, versione in rete

Nella pellicola sono molto interessanti indovinelli che trasmettono i messaggi importanti. Gli indovinelli sono legati al personaggio del medico Lessing che Guido incontra per la prima volta nel *Grand Hotel* dove gli offre le soluzioni degli indovinelli. Le soluzioni sono «il silenzio» e «la tenebra». La soluzione «silenzio» si riferisce alla situazione politico-storica perché molti ebrei tacevano sia durante la presa del potere nazista sia dopo la Seconda guerra mondiale e perché molte persone tacevano e non facevano niente per salvare le vite umane. Questa soluzione si riferisce anche all'esperienza di Guido e Giosuè perché una delle ultime regole del gioco è il silenzio del piccolo Giosuè. Lui deve stare zitto per nascondere la sua origine italiana mentre cena con i figli degli ufficiali SS. Il silenzio simboleggia anche la morte che rappresenta la «massima forma di silenzio»²⁴⁸. La seconda soluzione è «la tenebra» che allude alla «cecità internazionale nei confronti dello sterminio dell'Olocausto».²⁴⁹ Flavia Laviosa ritiene che la soluzione dell'indovinello nella sequenza dell'incontro di Guido e Lessing nel lager è «il nazista» perché «qua, qua, qua» è riferito al passo nazista chiamato «*il passo dell'oca*»²⁵⁰. Dopo la sequenza d'incontro con Lessing nella prima parte del film, Guido lo incontra nel lager dove Lessing ha il ruolo principale nella selezione medica dei prigionieri. Riconoscendo Guido Lessing lo invita a fare il cameriere a cena degli ufficiali SS del lager. La sequenza della cena è importante perché Guido si trova in una situazione disperata e pensa che Lessing possa aiutarlo. Anche lo spettatore ritiene che questo succeda, ma il regista stravolge l'orizzonte di attesa²⁵¹ del pubblico. Guido gli dice che anche la sua famiglia è nel lager, ma Lessing non lo ascolta e cerca il suo aiuto per risolvere l'indovinello. Il regista in questo modo rende ironica la situazione. Lo spettatore si chiede se Lessing sia completamente amorale o se si nasconda negli indovinelli per scappare dal proprio ruolo nello sterminio degli innocenti perché lui decide della vita e morte dei prigionieri nelle selezioni. Nel secondo caso della spiegazione del suo comportamento anche in questo film esiste la negazione freudiana perché negli indovinelli Lessing si rifugia dalla realtà che lo circonda e a cui partecipa attivamente.

La seconda parte della pellicola è piena delle soggettive di Giosuè che percepisce tutto come se fosse un gioco. In questo modo lo spettatore si identifica con Giosuè e il regista gli nasconde la realtà del lager come Guido lo fa per Giosuè. Una delle scene più forti sono gli ultimi sguardi tra figlio nascosto e suo padre che passa verso la morte. Segue una soggettiva

²⁴⁸ Laviosa, op. cit., p. 521

²⁴⁹ Ivi.

²⁵⁰ Ibid., p. 523

²⁵¹ Il termine si usa nel campo della letteratura ma si può applicare anche nell'analisi del film. Il termine descrive le aspettative dello spettatore o del lettore, basate sulle conoscenze precedenti, quando affronta un film o un libro.

di Giosuè e perciò il bambino diventa lo spettatore che allo stesso tempo diventa Giosuè, cioè c'è l'identificazione completa. La *gag* dei passi di Guido si percepisce tramite gli occhi di Giosuè, incosciente che suo padre sarà ucciso. Siccome lo spettatore aspetta che l'eroe sopravviva, anche lui è incosciente come Giosuè e fino alla fine spera che Guido si salvi utilizzando la sua intelligenza e/o sfruttando la situazione perché l'ha fatto molte volte nella prima parte del film, ma il regista stravolge di nuovo l'orizzonte di attesa dello spettatore.

Alla fine del film il lager è liberato e abbandonato dai tedeschi e il carro armato vi entra. Giosuè è completamente solo e inconsapevole della situazione. Quando Giosuè vede il carro armato con i soldati americani, il gioco, in cui il primo premio è proprio il carro armato, diventa la realtà. Sul carro armato Giosuè esce dal lager e incontra sua madre. Nella scena d'incontro con madre si sente ancora una volta voce fuori campo e in questo momento lo spettatore capisce che il narratore del film è Giosuè adulto, adesso completamente conscio del sacrificio di suo padre. Anche la scena della nebbia incornicia il film perché appare all'inizio, insieme alla voce fuori campo, e in una delle ultime scene alla fine del film. Nella prima scena della nebbia non è chiaro a che cosa lo spettatore partecipi. Nella seconda scena della nebbia c'è l'impressione onirica accentuata dalle parole di Guido che dice che tutto è forse un sogno e che fantastica di essere a casa dove la sua famiglia fa colazione. La sua speranza è interrotta quando vede un cumulo dei cadaveri. Prima c'è il primo piano di Guido impaurito, poi la soggettiva di Guido sui cadaveri e poi di nuovo il primo piano del viso di Guido. Proprio in questo momento Guido smette di sognare della felice vita familiare e tutta la scena rappresenta l'inferno in cui si trovano (la nebbia, il suono del vento, i cadaveri). Anche se la voce fuori campo e la scena della nebbia incorniciano la pellicola formando la struttura circolare, la linearità del film non è rispettata perché inizia con la voce fuori campo e la scena della nebbia, seguita dal *flashback* dopo di che si prosegue con l'esposizione lineare degli eventi fino alla scena della nebbia. Nell'ultima scena del film il bambino Giosuè grida «Abbiamo vinto!» che simboleggia che la vita, l'amore, il sacrificio e la speranza hanno sconfitto la morte, l'odio, la disumanità e il male.

Lo stile del regista è caratterizzato dalle inquadrature statiche, dai campi lunghi e dai primi piani per creare l'impressione della realtà, per descrivere lo spazio e per rappresentare le emozioni dei personaggi. Ci sono anche le soggettive di Guido e Giosuè che vedono il mondo differentemente. Mentre Guido vede l'orrore del lager (per esempio, i cadaveri verso la fine del film), Giosuè lo vede come un gioco in cui tutti hanno i ruoli ben precisi e in cui le regole sono rigide perché i giocatori, in realtà i prigionieri, vorrebbero il primo premio. In alcune scene, come per esempio nella scena degli ultimi sguardi tra Guido e Giosuè, il regista mette

lo spettatore nei panni di Giosuè, però lo spettatore non si identifica completamente con il bambino perché è consapevole del gioco e della realtà nel lager. Il regista conta proprio sulla conoscenza storica dello spettatore che sottolinea anche Bar-on.²⁵²

Il film è stato criticato severamente per due motivi principali. Il primo motivo si riferisce alla mancanza della rappresentazione realistica degli orrori dell'Olocausto. Con questo film Roberto Benigni afferma la teoria secondo cui nessuna forma artistica può rappresentare la disumanità che ha raggiunto il suo picco proprio nella Seconda guerra mondiale.²⁵³ Il secondo motivo della critica è l'umorismo presente in entrambe le parti della pellicola. Anche qua Roberto Benigni, famoso proprio come l'attore comico, segue le teorie sul potere dell'umorismo come quella di Bakhtin. Studiando il romanzo di Rabelais, Mikail Bakhtin ha concluso che l'umorismo serve a «destabilizzare il terrore prodotto dagli abusi del potere».²⁵⁴ Slavoj Žižek conclude che l'umorismo riesce a combattere l'incomprensibilità del mondo che ci circonda.²⁵⁵ Benigni, quindi, non ha scelto per caso l'approccio umoristico al tema, ma lo utilizza per offrire allo spettatore una specie di cura del mondo incomprensibile e inimmaginabile e per rispondere adeguatamente al trauma storico.

Questo film è importante perché affronta il tema dell'Olocausto in modo differente. La commedia si trasforma in tragedia che non offre la visione tragica e terribile degli avvenimenti dell'Olocausto. Seguendo la tesi secondo la cui l'Olocausto è irrepresentabile, il regista lascia allo spettatore di immaginare che cosa sia successo in base alle conoscenze storiche. Il film propone l'idea dell'umanità, dell'amore e della famiglia che riescono a combattere la disumanità e l'odio. La prima parte del film segue la storia d'amore tra Guido e Dora, ma il fascismo penetra nel mondo favolistico indirettamente ed è ridicolizzato. Nella seconda parte film ruota intorno ai tentativi di Guido di proteggere suo figlio Giosuè nascondendogli il male e la realtà e preservando così il suo mondo infantile. Alla fine Guido

²⁵² Gefen Bar-on, «Benigni's life-affirming lie: *Life is Beautiful* as an aesthetic and moral response to the Holocaust», in *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, a cura di Grace Russo Bullaro, Troubador Publishing Ltd, Leicester 2005, p. 182

²⁵³ Lo sottolinea anche Bar-on: «In its rejection of mimetic realism, it offers poignant meta-cinematic commentary about the limitations of art in imitating the un(reality) of the Holocaust and about the need to find new artistic ways to engage with the event.» (Ivi.)

²⁵⁴ Erminia Passanannati, «Ma la vita è davvero bella? Lo spettacolo dell'Olocausto, ovvero del nuovo *kitsch*», in *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, a cura di Grace Russo Bullaro, Troubador Publishing Ltd, Leicester 2005, p. 261

²⁵⁵ Robert, op. cit., p. 36

si può paragonare a Virgilio nella *Divina Commedia* perché guida suo figlio fino alla sopravvivenza e il pubblico fino alla catarsi.

4. CONCLUSIONE

La Seconda guerra mondiale è l'argomento storico che provoca l'interesse degli scienziati e degli artisti appartenenti ai diversi campi scientifici e artistici. Questa sede si occupa della storia italiana nel ventennio fascista per spiegare il contesto politico e culturale e della cinematografia italiana che tematizza l'Olocausto. Sono analizzate quattro pellicole italiane che trattano (in)direttamente il fascismo e l'Olocausto in modi diversi.

Kapò è uno dei primi film italiani che affronta il tema dello sterminio degli ebrei. La trama è ambientata completamente nel lager e i riferimenti al fascismo e alla storia sono quasi assenti. Il film offre il punto di vista femminile perché la protagonista è l'ebrea Edith/Nicole che si trasforma dalla vittima in carnefice per sopravvivere. Nel corso del film la protagonista pian piano perde la sua umanità, la sua innocenza e la sua empatia diventando *kapò*, cioè la persona responsabile di una baracca, che può punire le altre vittime in qualsiasi modo. Nella seconda parte del film arrivano i soldati russi e Nicole/Edith si innamora di Sasha che incarna l'umanità e grazie a cui lei ritrova la sua dignità e la sua empatia fino alla morte, cioè al suo ultimo sacrificio che le assicura la redenzione spirituale. Per quanto riguarda lo stile di regia, la pellicola è piena dei primissimi piani della protagonista che servono per rappresentare le sue emozioni e che aiutano gli spettatori a identificarsi con lei. *Kapò*, infine, non tematizza soltanto l'Olocausto e la sopravvivenza nel lager ma tratta più dettagliatamente i problemi dell'identità e dell'umanità che in realtà i prigionieri erano costretti ad annullare per sopravvivere.

Il secondo film è *Il giardino dei Finzi-Contini* la cui trama è ambientata a Ferrara nel periodo della persecuzione degli ebrei prima della deportazione nei lager. A differenza del film *Kapò*, questa pellicola non rappresenta l'esperienza nel lager, ma si occupa di più della vita quotidiana durante il fascismo. Il motivo principale è il grandissimo giardino che rappresenta il mondo protetto e il paradiso terrestre in cui tutti i personaggi scappano dalla realtà infernale. Questo giardino alla fine del film diviene la tomba di tutti i personaggi. La pellicola affronta più profondamente l'atteggiamento degli ebrei, la loro cecità e la loro negazione della realtà. Tranne l'illusione nel giardino, il protagonista Giorgio crea le proprie illusioni sessuali e amorose intorno a Micòl, rappresentata come una *femme fatale*. Opponendosi alle illusioni storiche e amorose, Giorgio è l'unico personaggio che riesce a sopravvivere. Usando il *flou* nelle sequenze del giardino il regista accentua l'atmosfera onirica che è in contrasto con l'orrore reale fuori dal giardino.

Mentre i film *Kapò* e *Il giardino dei Finzi-Contini* sono drammatici e tragici, il regista della pellicola *La vita è bella* sceglie l'approccio umoristico per raccontare il trauma storico e per offrire allo spettatore una specie di sollievo e di catarsi. Benigni ha collegato la storia con l'esperienza nel lager. La prima parte del film tratta l'indottrinamento degli alunni e la persecuzione degli ebrei e, infine, banalizza e ridicolizza il fascismo. La pellicola *Il giardino dei Finzi-Contini* è caratterizzata dal contrasto realtà-illusione che appare anche nel film di Benigni perché il protagonista Guido crea l'illusione tramite il gioco per proteggere il mondo infantile, l'innocenza, la fiducia nel bene e nell'umanità e il suo figlio Giosuè. Tramite le soggettive di Guido e di Giosuè, il regista ha messo in contrasto le loro visioni del lager perché l'adulto Guido vede tutto l'orrore mentre il bambino Giosuè lo percepisce come un gioco. Questo film, infine, è interessante anche perché non mostra le scene di violenza lasciando lo spettatore di immaginarle creando così più forte effetto di orrore. Giosuè può essere paragonato allo spettatore perché il mondo reale è nascosto a entrambi. Tuttavia, esiste la differenza perché lo spettatore possiede la conoscenza storica.

La pellicola *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini non può essere comparata ad altre pellicole perché non si occupa direttamente dell'Olocausto e del fascismo. Tuttavia, la pellicola è analizzata perché i motivi del fascismo sono ben percepibili sia dal titolo sia dal motivo del potere e della sorveglianza completa dei Quattro signori che rappresentano i fascisti. Tra l'altro, ci sono i motivi che si riferiscono al lager perché le vittime sono chiuse dentro una villa che assomiglia a un lager e sono completamente disumanizzate e rappresentate come se fossero degli oggetti. Lo scopo principale della questione finale era proprio di disumanizzare, umiliare, ridurre agli animali e, infine, uccidere tutti gli ebrei europei. Questa pellicola usa il fascismo e l'esperienza della Seconda guerra mondiale per trasmettere un altro messaggio. Il regista ha spiegato che voleva mettere in rilievo che anche nella sua società era presente un tipo del fascismo, forse anche peggiore di prima, nascosto sotto il capitalismo e il consumerismo che riducono le persone alla merce.

Le pellicole *Kapò*, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e *La vita è bella* sono state criticate severamente. *Kapò* e *La vita è bella* sono state criticate per la loro mancanza della realtà nella rappresentazione dell'Olocausto e delle condizioni nel lager. *La vita è bella* è stata criticata anche perché affronta il tema traumatico e difficile in chiave umoristica. D'altra parte, il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* è stato criticato per la sua rappresentazione esagerata della violenza, nudità e sessualità. La critica ha accolto bene soltanto il film di Vittorio De Sica. *Kapò*, *Il giardino dei Finzi-Contini* e *La vita è bella* sono stati nominati o hanno vinto il premio Oscar mentre la pellicola *Salò o le 120 giornate di Sodoma* è ancora oggi proibita in

molti paesi. Tutte le critiche ruotano intorno alla mancanza della realtà o della verità nella rappresentazione dell'Olocausto, ma tutti i film analizzati sono i film di finzione che non devono seguire le regole del mimetismo.²⁵⁶ La critica prende in considerazione il trauma storico, la memoria collettiva, le emozioni dei sopravvissuti e la teoria sull'impossibilità di rappresentare l'Olocausto, ma allo stesso tempo richiede il mimetismo nell'arte e, in questo caso, nei film di finzione. Quest'atteggiamento dei critici dimostra le difficoltà degli artisti quando vogliono tematizzare l'Olocausto.

Ci sono altri film italiani sulla Shoah, sulla Seconda guerra mondiale e sulla Resistenza. In questa tesi sono analizzati i film considerati emblematici ed è scelto il metodo storico-filmologico. Siccome si tratta di un tema a cui si ispirano gli artisti e gli scienziati, i metodi potrebbero essere differenti basandosi, per esempio, sulla teoria sul trauma storico e sulla memoria collettiva. Questa tesi voleva proporre l'analisi del legame tra la storia e l'arte cinematografica che (non) coincidono e, infine, individuare i pericoli e le difficoltà incontrati dagli artisti e le richieste poste dalla società.

²⁵⁶ Neanche i film documentari, che molti considerano reali e oggettivi, non devono rappresentare la realtà in modo verosimile e spesso non lo fanno.

5. BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

Bibliografia

1. ASSMANN, Aleida, «Transformations of Holocaust Memory. Frames of transmission and mediation», in *The History of Holocaust cinema in Holocaust in the twenty-first century. Memory, images and ethics of representation*, a cura di Oleksandr Kobrynskyy e Gerd Bayer, Wallflower Press, New York 2015
2. BASSANI, Giorgio, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino 1962
3. «Benigni, Roberto», in *Filmski leksikon*, a cura di Bruno Kragić e Nikica Gilić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2008
4. BOGLIĆ, Mira, «Vittorio De Sica», in *Filmska enciklopedija*, vol. I, a cura di Ante Peterlić, Jugoslavenski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb 1986
5. BISONI, Claudio, «Carrello di Kapò visto da qui. Il film di Pontecorvo e la sua ricezione critica riletti in prospettiva», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013
6. BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979
7. CANNISTRARO, Philip V., *Fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza 1975
8. CAPOGRECO, Carlo Spartaco, *Mussolinijevi logori. Internacija civila u fašističkoj Italiji (1940.-1943.)*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb 2006
9. CELLI, Carlo, «The Representation of Evil in Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», in *Journal of Popular Film and Television*, vol.28, n. 2, Taylor & Francis, UK 2000
10. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1983
11. D'ASCIA, Luca, *La lingua scritta della realtà. Studi sull'estetica di Pier Paolo Pasolini*, Pendragon, Bologna 2012
12. DE MICHELI, Mario, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1990
13. ESKIN, Stanley G., *The Garden of the Finzi-Continis*, University of Massachusetts, Boston 1973
14. FALASCA-ZAMPONI, Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkley 1997

15. GAROFALO, Damiano, «Deicides, sacrifices and other crucifixions: for a critical reinterpretation of Italian Holocaust Cinema», in *Modern Italy* 2017, vol. 22, n. 2
16. GAROFALO, Damiano, «Il cinema italiano e la Shoah: una filmografia (1945-2013)», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013
17. GEFEN, Bar-on, «Benigni's life-affirming lie: *Life is Beautiful* as an aesthetic and moral response to the Holocaust», in *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, a cura di Grace Russo Bullaro, Troubador Publishing Ltd, Leicester 2005
18. GORDON, Robert S. C., «Il mancato museo della Shoah», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013
19. GORDON, Robert, «Real tanks and toy tanks: playing games with history in Roberto Benigni's *La vita è bella/Life is Beautiful*», in *European Cinema*, vol. 2, n. 1, Intellect Ltd 2005
20. «Imaginaro», in *Hrvatska enciklopedija*, a cura di Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2017, versione in rete
21. «Instinkt», in *Hrvatska enciklopedija*, a cura di Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2017, versione in rete
22. KERNER, Aaron, «On the Cinematic Nazi», in *Holocaust in the twenty-first century. Memory, images, and ethics of representation*, a cura di Oleksandr Kobrynskyy e Gerd Bayer, Wallflower Press, New York 2015
23. KOBRYNSKY, Oleksandr, BAYER, Gerd, «The Next Chapter in The History of Holocaust cinema», in *Holocaust in the twenty-first century. Memory, images and ethics of representation*, a cura di Oleksandr Kobrynskyy e Gerd Bayer, Wallflower Press, New York 2015
24. LAVIOSA, Flavia, «Roberto Benigni: giocoliere di parole in *La vita è bella*», in *Italica*, vol. 83, n. 2/3, American Association of Teachers of Italian 2007
25. LICHTNER, Giacomo, «La vita è bella (ad Auschwitz): luogo della memoria e dell'amnesia», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, Rubbettino 2013, anno II, vol. 2
26. LOVRENČIĆ, René, «Fašizam i antifašizam do 1939.», in *Antisemitizam, holokaust, antifašizam*, a cura di Ognjen Kraus, Židovska općina Zagreb, Zagreb 1996

27. MARGARESE, Ivana, «Le rose di Ravensbrück. Genere, memoria, documentario», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013
28. MAZIERSKA, Ewa, *European cinema and intertextuality. History, memory, politics*, Palgrave Macmillan, New York 2011
29. MARCUS, Milicent, «De Sica's Garden of the Finzi-Continis: An Escapist Paradise Lost», in *Vittorio De Sica. Contemporary Perspectives*, a cura di Howard Curle e Stephen Snyder University of Toronto Press, 2000 Toronto Buffalo London
30. MAZZOLENI, Arcangelo, *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Dino Audino, Roma 2005
31. MIRKOVIĆ, Mirko, «Holokaust - najgnjusniji zločin u povijesti svijeta», in *Antisemitizam, holokaust, antifašizam*, a cura di Ognjen Kraus, Židovska općina Zagreb, Zagreb 1996
32. MOSCATI, Italo, *Vittorio De Sica. Vitalità, passione e talento in un'Italia dolceamara*, Casa editrice Ediesse, Roma 2003
33. MURRI, Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, Editrice Il Castoro, Milano 2008
34. O'LEARY, Alan, SRIVASTAVA, Neelam, «Violence and the wretched: The Cinema of Gillo Pontecorvo», in *The Italianist 29*, 2009
35. PASSANANNATI, Erminia «Ma la vita è davvero bella? Lo spettacolo dell'Olocausto, ovvero del nuovo kitsch», in *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, a cura di Grace Russo Bullaro, Troubador Publishing Ltd, Leicester 2005
36. PAVIS, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004
37. PAXTON, Robert O., *Anatomija fašizma*, TIM press, Zagreb 2012
38. PECNIK, Jaroslav, «Antisemitizam u srednjoeuropskom kontekstu», in *Antisemitizam, holokaust, antifašizam*, a cura di Ognjen Kraus, Židovska općina Zagreb, Zagreb 1996
39. PERRA, Emiliano, «Politica, memoria, identità. La ricezione italiana di Holocaust e *Schindler's List*», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013
40. PEZZETTI, Marcello, «Il cinema della Shoah negli anni del grande silenzio (1945-1970): un'introduzione», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e Storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, anno II, n. 2, Rubbettino 2013
41. REPETTO, Antonino, *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1998

42. ROGOBETE, Ana Delia, «Not to be Reproduced: Pasolini's *Salò* and the Question of Visual Arts», in *Senses of Cinema*, n. 77, 2015
43. ROBERTS, Christopher, «The Theatrical Satanism of Self-Awareness Itself», in *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 2010
44. RUSSO BULLARO, Grace, «Introduction: The Trajectory to *Life is Beautiful* and beyond it», in *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, a cura di Grace Russo Bullaro, Troubador Publishing Ltd, Leicester 2005
45. «Schopenhauer, Arthur», in *Hrvatska enciklopedija*, a cura di Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2017, versione in rete²⁵⁷
46. SERAYDARIN, Thomas, «*Spirit, Genius, or Eloquence: Sontag, Hume, and the Efficacy of Screened Suffering*», in *Screened Violence Dossier 06 Film Matters*, Intellect Ltd., 2017
47. SERRA, Ilaria, «From Literature to Film Through Figurative Arts: Italian Imagistic Substitutions», in *Adaptation*, vol. 4, n. 2, pp. 137-166, Advance Access publication, 2010
48. SHERMAN, Jodi, «Humor, Resistance, and the Abject: Roberto Benigni's *Life Is beautiful* and Charlie Chaplin's *The Great Dictator*», in *Film & History*, vol. 32, n. 2, 2002
49. SYRIMIS, Michael, «Pasolini's Erotic Gaze from *Medea* to *Salò*», in *Italica*, vol. 89, n. 4, American Association of Teachers of Italian 2012
50. ŠVACOV, Dragan, «Pontecorvo, Gillo», in *Filmska enciklopedija*, vol. II, a cura di Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1990
51. TARQUINI, Alessandra, *Storia della cultura fascista*, Società editrice il Mulino, Bologna 2016
52. TASCA, Angelo, *Nascita e avvento del fascismo: L'Italia dal 1918 al 1922*, La Nuova Italia, Firenze 1979
53. *Vittorio De Sica. Contemporary Perspectives*, a cura di Howard Curle e Stephen Snyder, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2000
54. VITIELLO, Guido, «L'erotica di Auschwitz. Una genealogia della *Nazi-Sexploitation italiana*», in *La Shoah nel cinema italiano, Cinema e storia 2013*, a cura di Andrea Minuz e Guido Vitiello, Rubbettino 2013, Anno II, n. 2

²⁵⁷ (ultima visita: 29/06/2018)

55. WISKEMANN, Elizabeth, *Fascism in Italy: its Development and Influence*, St Martin's Press, New York 1969

Filmografia

1. Kapò (Gillo Pontecorvo, 1960)
2. Il giardino dei Finzi-Contini (Vittorio De Sica, 1970)
3. Salò o le 120 giornate di Sodoma (Pier Paolo Pasolini, 1975)
4. La vita è bella (Roberto Benigni, 1997)