

Educazione e propaganda tra fascismo e dopoguerra

Alessandro Genovesi

È in libreria *Harlem il film più censurato di sempre* di Luca Martera edito a Milano da La Nave di Teseo in collaborazione col Centro Sperimentale di cinematografia.

Il libro racconta la storia imprevedibile, tragica e singolare del film *Harlem*, pensato con intenti di propaganda “*antisemita, anti-americana e anti-negro*”, uscito nel pieno della Seconda guerra mondiale continuando ad essere programmato anche negli anni successivi dopo una corposa censura da parte americana. La genesi del film ha inizio nel 1939 quando Luigi Freddi, *factotum* del cinema fascista, dopo aver letto un racconto di Giuseppe Achille, pubblicato su *Il romanzo mensile*, decide di prendere spunto da questa storia per il soggetto di un nuovo film della *Cines*.

La novella è di poche pagine e ruota attorno ad un incontro di boxe tra un pugile americano di colore e un pugile bianco ed italiano. L'intenzione dello scrittore è chiara: descrivere la supremazia culturale italiota nei confronti di quella americana e meticcica. C'è un passaggio, nel finale, quando il pugile italiano sale finalmente sul ring dopo una serie di traversie, che riassume bene il pensiero di Achille: “Tom in un salto fu sul quadrato...la muscolatura potente risaltava nel breve riquadro illuminato, macchina formidabile d'urto e di battaglia... L'immenso pubblico negro tratteneva il fiato. Una febbre d'odio e di paura passava l'anfiteatro enorme, traversava i nervi e il sangue di quelle migliaia di uomini come una corrente elettrica o come un contagio. In quell'atleta bianco, là sul quadrato di corde, i negri vedevano come la testimonianza viva di una forza prepotente e irresistibile: la potenza dell'Italia che occupava l'Abissinia;

vedevano liquide fiumane di uomini bianchi che invadevano la lontana terra dei negri...E l'odio bruciava nei loro cuori selvaggi come una fiamma scura e fumosa”.

È in queste righe e in questo eloquio futurista e fascista che Luigi Freddi vede il potenziale per un film di propaganda e, certo di incontrare il favore dell'apparato fascista, si muove alla ricerca dei fondi per finanziare l'opera.

Freddi stesso è uomo dell'apparato: dal 1934 è capo della *Direzione generale della cinematografia*; nel 1937 ha fondato a Roma il *Centro sperimentale di cinematografia* e la rivista ufficiale del CSC, *Bianco e Nero*; sempre nel 1937 ha inaugurato *Cinecittà*, di cui ha voluto e seguito passo dopo passo l'intera progettazione. Il suo obiettivo, fin da quando ha trascorso mesi ad Hollywood per studiarne gli aspetti organizzativi, è quello di realizzare una completa riforma della cinematografia nazionale di stampo americano: creando una cittadina per il cinema, aprendo una scuola per formare i professionisti di settore, stampando una rivista di settore, come strumento di critica e di controllo e soprattutto lavorando ad un cinema di propaganda per veicolare contenuti funzionali al regime fascista.

Freddi è il vero uomo della propaganda e la sua idea di cinema la possiamo leggere ancora nel 1952, quando finita la guerra, lavora per la società cinematografica di Angelo Rizzoli, la *Cineriz*, che produce tra i tanti titoli la serie *Don Camillo*. Così scrive: “È opportuno domandarci che cosa sia, in sostanza un film di propaganda, quali siano le caratteristiche fondamentali... se è vero che un film, in genere, deve rivolgersi a tutto il pubblico di ogni classe, mentalità e stato d'animo, quello di propaganda... si deve rivolgere, dunque, alla grandissima maggioranza degli spettatori, a quella massa, per intenderci, che è senza dubbio la più 'sprovvista' dal punto di vista intellettuale e culturale. Deve raggiungere le scarse capacità di intendere ed esaltarne le scarsissime capacità di volere. Provocare in essa un chiaro orientamento che non potrà essere maturato in sede intellettuale ma soltanto in sede sentimentale... Lo spettacolo in genere, ma il cinema in particolar modo, compiono questo miracolo: di spogliare lo spettatore del 'quantum' di critica intellettuale... e di porlo in uno stato d'animo sentimentale... la ricettività del pubblico è di origine istintiva, e pertanto sorge dalle fibre più remote dell'animo che non sono quelle incise e levigate dalla cultura ma quelle proprie delle immediate attività umane”.

Insomma, Freddi è convinto che il cinema sia l'arte ideale per circuire le masse e gli incolti, e anche Alessandro Pavolini, Ministro della cultura popolare, deve essere della stessa opinione se, visto il progetto su *Harlem*, stanZIA per il film la cifra *monstre* di 11 milioni di lire che, nel 1943, quando l'Italia è in guerra è un *budget* esorbitante. Lo sarebbe ancora oggi, visto che equivale *grosso modo* a quattro milioni di euro. Una volta trovati i soldi, Freddi si adopera per creare la squadra di lavoro: parte dal regista, ma la faccenda si complica perché chi può permetterselo prova a declinare l'invito. Il primo ad essere coinvolto, Alessandro Blasetti, si sfilava dopo una prima stesura. Freddi allora ripiega su Carmine Gallone che accetta, chiedendo però di scritturare nientemeno che il critico Emilio Cecchi, firma di livello ed esperto del mondo americano. A quel punto, le sei persone incaricate della scrittura, più Freddi e il regista Gallone mettono mano alla sceneggiatura in chiave propagandistica; scrivono due versioni del soggetto per rendere la trama più struggente possibile e spingere i toni razzisti e antiamericani al massimo. Implementano una linea narrativa "gangster", presentando gli americani come un popolo retrogrado e violento, principalmente a causa della loro interculturalità; ed infine elogiano la grandezza italiana alle prese con le vittorie colonialiste. Tuttavia, la trama rimane sostanzialmente intatta rispetto alla novella di Achille.

A quel punto il progetto è pronto, ma c'è un piccolo grande problema: essendo scoppiata la guerra, non è pensabile girare il film in America, nemmeno gli esterni, per cui dovranno ricostruire a Cinecittà la città di New York. Questa è una cosa che gli architetti e i decoratori dell'epoca sanno fare bene e non rappresenta certo un problema. La vera difficoltà è trovare le comparse di colore. Per risolvere la questione, Freddi ritiene legittimo richiedere di usare i prigionieri della guerra di Abissinia, in parte già presenti sul territorio italiano, perché coinvolti a Napoli in uno *zoo umano* che mostra agli italiani ricostruzioni viventi di villaggi africani. Freddi fa anche costruire un campo di prigionia a ridosso di Cinecittà per usare le comparse e averle comodamente a disposizione per gli 80 giorni di lavorazione. Peraltro, molte di queste comparse non risulta che fecero mai ritorno in patria, tranne i pochi che riuscirono a scappare e si unirono ai partigiani, circostanza che aggiunge un ulteriore aspetto tragico alle già drammatiche vicende del film.

Una volta risolte tutte le questioni editoriali e organizzative, Freddi si occupa del cast, ma trattandosi di un film che ha grande di-

sponibilità economica ingaggia facilmente i volti più noti dell'epoca: Osvaldo Valenti, Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Luisa Ferida, Vivi Gioi, Erminio Spalla, Luigi Almirante, e, visto che si parla di boxe, anche Primo Carnera. Un cast stellare per l'epoca. C'è però una necessità in più: quella di trovare un protagonista che interpreti il pugile di colore che ovviamente non può essere uno dei prigionieri etiopi. Freddi allora ricorre ad un ennesimo stratagemma, che più che denotarne il pragmatismo, ne mostra in pieno il freddo cinismo: sceglie un non attore italo-congolese Lodovico Longo, che fa il pugile, ma soprattutto è un matematico, tanto che lavorerà in seguito coi ragazzi di via Panisperna. Sceglie lui in quanto figlio adottivo di un console italiano in Africa, e lo scrittura perché rappresenta il “massimo esempio di come la cultura fascista possa redimere un selvaggio africano”. Con questo ultimo attestato finale di “coerenza fascista”, il film arriva nelle sale in un periodo a dir poco difficile: il 24 aprile 1943.

Sebbene il periodo non sia certo dei migliori, il film incassa molto bene, e come testimoniano le recensioni dell'epoca, riportate a parte nel libro, riscuote anche un grande consenso di critica. Sono tutti entusiasti, persino Guido Aristarco che sobriamente dice: “È qualcosa di più di un grande film, di un film perfetto, di un capolavoro”.

Dopo pochi mesi, però, la festa pare finita per tutti, il 25 luglio '43 cade il fascismo e per un attimo si pensa alla resa dei conti. Di fatto, Luigi Freddi viene arrestato il 28 luglio e rinchiuso a Forte Boccea, ma il film prosegue lo stesso il suo cammino in sala continuando a incassare, noncurante dei bombardamenti, delle lotte intestine tra fascisti. All'8 settembre del 1943 è il film più visto dell'anno avendo incassato più di 10 milioni di lire.

A questo punto la vicenda raccontata da Martera nel libro, si fa interessante. Già, perché il film segue perfettamente le sorti alterne e contrastanti del nostro Paese. Dopo l'8 settembre si formano due Italie, e anche *Harlem* si sdoppia: un film al nord con il medesimo titolo, e uno al sud con il nuovo titolo, più sportivo, *Knock out!* Infatti, il 12 settembre Freddi è uscito dal carcere e ha aderito subito alla Repubblica di Salò; non solo, ma è stato anche nominato presidente del *Cine villaggio* di Venezia, la cinecittà di Salò, e da qui ha ripreso la sua attività di uomo di cinema ed *Harlem* è tornato a vivere con lui dopo solo pochi mesi di stop: nel gennaio del 1944 il film è di nuovo in sala in tutto il nord e anche all'estero, nei Paesi neutrali o di influenza dell'Asse, ossia in Svizzera, Spagna, Portogallo, Germania,

Francia, Olanda e Ungheria. Al sud invece, con l'entrata degli americani a Roma il 4 giugno 1944, dopo l'iniziale sequestro di tutti i film italiani e tedeschi, gli alleati ritengono necessario riattivare il cinema. Usano i loro film e i cinegiornali, recuperano anche alcuni film fascisti, naturalmente emendandoli e riadattandoli. Ed è quello che succede ad *Harlem* che diviene *Knock out!* dopo la censura americana. Trenta minuti di tagli piccoli e numerosi della durata di trenta secondi l'uno, una vera macelleria in pellicola, ma soprattutto molte le parti che vengono ridoppiate, dove è possibile usando le stesse voci degli attori, mentre altre volte le voci degli attori cambiano più volte nella nuova versione. Le modifiche riguardano frasi intere, ad esempio Amedeo Nazzari appena arrivato a New York in *Harlem* sentenza sugli americani "questo popolo malsano!", che viene prontamente ridoppiato in *Knock out!* in "questo popolo meraviglioso!". Nel libro Martera dedica una parte molto dettagliata a questi tagli che ben spiegano l'operazione degli alleati: si tolgono le scene che danno un'immagine degli Usa corrotta. Ad esempio: in *Harlem* all'arrivo in albergo, gli italiani si meravigliano che gli americani non chiedano i documenti, e la scena viene tagliata; si tolgono i riferimenti antisemiti: nell'originale quando Tommaso accetta di partecipare all'incontro dice: "Accetto perché ho bisogno e perché voglio mettere a posto i negri e i falsi bianchi" così erano chiamati gli ebrei su *La difesa della razza*. La battuta diventa in *Knock out!*: "Accetto perché ho bisogno e perché voglio salvare anche mio fratello". Minime continue modifiche ovunque, tranne nel finale dove si taglia per intero la morte di Amedeo Nazzari, che interpreta il personaggio positivo del film, forse più che per intenti di censura, per avere un limpido lieto fine.

Tra gli altri cambiamenti significativi c'è l'epurazione dai titoli di testa e da molte scene di Osvaldo Valenti. L'attore, assieme alla compagna Luisa Ferida era stato giustiziato dai partigiani e per questo viene escluso dal censore americano. Da notare, che nessuno ha sentito il bisogno di tagliare le parti dove i neri vengono rappresentati come bifolchi e soprattutto in cui parlano con la voce "da raffreddore". Cosa che continuerà a lungo nel nostro cinema anche nel dopoguerra, si pensi alla Mami di *Via col vento*. Ed eccolo quindi il film più censurato di sempre presente contemporaneamente al nord col titolo *Harlem* nella versione fascista, e a sud come *Knock out!*, nella versione americana.

Questa la storia di *Harlem il film più censurato di sempre* minuziosamente affrontata e descritta da Martera, in un libro ricco di aneddoti, materiali, frutto di una ricerca evidentemente approfondita, con un bell'apparato fotografico e una sezione di documenti inediti molto interessante.

La sensazione è che nelle intenzioni di Luca Martera, che è anche regista, si siano gettate le basi per un lavoro documentaristico, dato che la storia raccontata nel libro si presta evidentemente ad un lavoro in tal senso. Magari, in quel contesto ci sarà modo per affrontare alcuni aspetti che sono rimasti sospesi e che meriterebbero ulteriore approfondimento. Il primo riguarda il destino di *Harlem/Knock out!* nel dopoguerra. Questo film, infatti, è nato sotto il fascismo, è passato nel primo dopo guerra attraverso i tagli della censura americana, e poi ha attraversato indenne gli anni '60, '70 e '80. Il titolo è nel catalogo Rai fino al 1988, con numerosi passaggi estivi e la domenica mattina sui canali nazionali. Come è possibile che nessuno abbia mai valutato il film, anche nella versione censurata, come un film razzista? Come è possibile che nessuno si sia posto il problema di metterlo a riposo perché appartenente alla propaganda fascista? Ed inoltre, come è stato possibile che chi ha voluto realizzare un film di questa natura, l'uomo del cinema di propaganda Luigi Freddi abbia continuato a lavorare nel settore cinematografico e sia stato celebrato da *Cinecittà* come uno degli uomini più importanti del nostro cinema addirittura con un volume a lui dedicato nel 1994? Il libro è *Luigi Freddi, Il governo dell'immagine*. In questo senso, poi, è giunto forse il momento di una riflessione sul cinema del ventennio, non solo per il ruolo avuto durante il fascismo, ma valutandone gli effetti sul cinema successivo, per lo meno fino a quello del boom economico. Andrebbe pertanto analizzato quanto gli uomini di cinema che hanno lavorato sotto il fascismo, e poi, senza soluzione di continuità, hanno continuato a lavorare nel cinema del dopoguerra abbiano portato una certa mentalità, un certo modo di pensare anche nei film degli anni successivi.

C'è un libro molto interessante di Johann Chapoutot che si intitola *Nazismo e management. Liberi di obbedire* e affronta la continuità lavorativa che ebbero alcune figure compromesse col regime nazista, tra prima e dopo la guerra. In particolare, analizza come i nazisti che hanno lavorato ai piani di sterminio si siano reinventati con successo come organizzatori manageriali nelle grandi aziende tedesche degli anni '50 - '60. La loro filosofia manageriale, che puntava sul concetto

di libera iniziativa per le figure seconde in comando, è diventata uno dei mantra di molte figure manageriali aziendali degli anni '90-2000.

Ora, secondo Chapoutot, il punto non è solamente quello di entrare nel merito della validità di questa visione manageriale, ma considerare che queste figure avevano colpe accertate e dimostrate e non sono state interdette dal lavorare nello stesso settore in cui avevano operato con tragici effetti durante la guerra. Al contrario, la loro esperienza precedente è stata valutata come un bene da preservare. Non si valuta la cosa in termini di perdono o punizione, ma da un altro legittimo punto di vista: è corretto che chi è stato coinvolto nel regime nazista ed ha espresso idee affini al regime, abbia poi continuato a fare ciò che faceva prima nello stesso ambito o settore? Certo la cosa va valutata anche in termini di giustizia assoluta, ma soprattutto perché ha comportato un'inevitabile continuità di pensiero tra prima e dopo il nazismo.

Ecco allora che è lecito domandarsi se una cosa del genere sia accaduta anche da noi, ad esempio nel nostro cinema del dopoguerra. È possibile che alcuni dei film realizzati negli anni '50 e '60 abbiano risposto a schemi narrativi simili a quelli dei film di propaganda fascista? In fondo al libro c'è un documento inedito sull'epurazione del cinema di regime nel 1944 e mai messa in pratica, è interessante leggerne i nomi. Tra coloro da epurare ci sono: Luigi Chiarini direttore Centro Sperimentale, tra i firmatari della difesa della razza, che nei primi anni sessanta diventa il primo docente di storia e critica del cinema presso un'università italiana, all'ateneo di Pisa, e poi direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia dal 1963 al 1968; Ludovico Bragaglia regista e consigliere nazionale del fascismo che girerà film per tutti gli anni '50 con un ultimo titolo realizzato che è *I quattro moschettieri* nel 1963; Carmine Gallone che lavorerà fino al 1954; Goffredo Alessandrini che lavorerà fino al 1971 e infine, ci sono anche Sergio Amidei, proprio perché sceneggiatore di *Harlem* e Roberto Rossellini per la regia di *Un pilota ritorna*. Entrambi di lì a poco faranno nascere il Neorealismo con *Roma città aperta*.

E di colpo viene un pensiero, quasi oltraggioso: e se anche il Neorealismo o il cinema Post-Neorealista avessero attinto ad un linguaggio di propaganda? Tralasciando i film d'autore più significativi, su cui la questione è più spinosa, cosa succederebbe se scorressimo i successi al botteghino, oggi dimenticati?

Ecco qualche film che forse varrebbe la pena rivedere in quest'ottica: ad esempio quelli di Mario Camerini che negli anni '50 rinnova il suo interesse per le commedie leggere come *Suor Letizia* ('56); *Due mogli sono troppe* ('50); *Moglie per una notte* ('52); *Gli eroi della domenica* ('53); *La bella mugnaia* ('55); *Vacanze a Ischia* ('57); *Primo amore* ('59); o ancora il già citato Alessandro Blasetti che affronta commedie dai buoni sentimenti come *Prima Comunione* ('50); *Altri tempi* ('52); *Peccato che sia una canaglia* ('54), *Tempi nostri* ('54), *La fortuna di essere donna* ('55), *Amore e chiacchiere* ('57); o Carmine Gallone che si cimenta con i personaggi di Guareschi in *Don Camillo e l'onorevole Peppone* ('55); e poi Mario Bonnard che prosegue il filone delle storie di buoni sentimenti e di redenzione con *I figli non si vendono* ('52); *Tormento del passato* ('52); *La ladra* ('55). Insomma i titoli non mancano: film modesti, leggeri, senza grandi pretese e d'evasione, ma ricchi di luoghi comuni, di vecchie consuetudini, di costumi da preservare e difendere, film che citando Luigi Freddi devono essere per "tutto il pubblico di ogni classe, mentalità e stato d'animo" titoli che si devono "rivolgere... alla grandissima maggioranza degli spettatori, a quella massa, per intenderci, che è senza dubbio la più "sprovvéduta" dal punto di vista intellettuale e culturale" perché sono titoli che devono "raggiungere le scarse capacità di intendere ed esaltarne le scarsissime capacità di volere. Provocare in essa un chiaro orientamento che non potrà essere maturato in sede intellettuale ma soltanto in sede sentimentale". Ancora una volta, quindi, cinema di propaganda.