

**I “valori spirituali del cinema italiano”.**  
**Antisemitismo e politica della razza**  
**nelle riviste cinematografiche degli anni trenta**

**[The “spiritual values of Italian cinema”.**  
**Anti-Semitism and the politics of race in the film magazines of the 1930s]**

Andrea Minuz\*

*Abstract.* This essay revisits the debates concerning cinema and fascism exploring the reception of racial laws and anti-Semitism in Italian film culture, focusing on two important film magazines of the 1930s, *Film* and *Bianco e Nero*. If fascism believed in the potential of cinema as national industry and vehicle of propaganda, the circulation of anti-Semitic discourse and the effort to give a racial purity to Italian movies has always been underestimated by historians of Italian cinema. In this context, Italian racial laws were seen as key-points for affirming national regeneration and spiritual values in Italian cinema, positioning it in a radical antagonism to the materialistic backdrop of Hollywood’s films.

*Keywords:* Italian cinema, Film culture, Fascism, Anti-Semitism, History of cinema, Propaganda, Racial laws.

*Riassunto.* Il saggio prende in esame i dibattiti su cinema e fascismo, esplorando la ricezione delle leggi razziali e antisemite nella cultura cinematografica italiana, con particolare riferimento a due importanti riviste degli anni 1930, *Film* e *Bianco e Nero*. Se l’interesse del fascismo per l’industria cinematografica come veicolo di propaganda è stato ampiamente studiato, meno attenzione è stata rivolta alla circolazione di discorsi antisemiti e il tentativo di attribuire al cinema la capacità di diffondere e raccontare la “purezza della razza”. In questo contesto le leggi razziali vengono utilizzate sia nella chiave dell’affermazione dei valori spirituali del cinema italiano, sia in antagonismo all’orizzonte materialistico del cinema hollywoodiano devoto al profitto anziché all’arte.

*Parole chiave:* Cinema in Italia, Fascismo, Antisemitismo, Storia del cinema, Propaganda, Leggi razziali.

## Introduzione

Nell’ambito dei rapporti tra il cinema italiano e il racconto della Shoah, un campo di ricerche avviato con una serie di importanti lavori prodotti soprattutto negli ultimi anni ma tutt’altro che consolidato, le indagini sugli anni Trenta e le eventuali ripercussioni della questione razziale e dell’antisemitismo nella cultura cinematografica dell’epoca sono una sorta di buco nero. Com’è ovvio, nella maggior parte dei casi, questi lavori si concentrano sui processi di rielaborazione e narrazione della *Shoah* che prendono forma a partire dal dopoguerra. La letteratura sviluppata sin qui riguarda il mancato incontro tra il neorealismo italiano e il coinvolgimento italiano nella persecuzione degli ebrei, oppure i primi importanti film degli anni Sessanta che inquadrano il tema nel cosiddetto ciclo “resistenziale” caratteristico del cinema italiano (*Kapò* di Pontecorvo o *L’oro di Roma* di Lizzani); o ancora, più in generale, ci si muove dentro quel variegato corpus di opere (finzioni e documentari) comprese tra il cinema degli anni Settanta e la vertiginosa crescita di film e fiction innescata dal caso *La vita è bella*, sorta di punto archimedeo del nostro racconto cinematografico Shoah. Gli anni Trenta entrano quindi solo come “visione retrospettiva”. Come nel caso dell’adattamento cinematografico di *Il giardino dei Finzi-Contini*, del più recente *Concorrenza*

---

\* Associate Professor, *Sapienza Università di Roma*, E-Mail <andrea.minuz@hotmail.com>.

*sleale* di Scialoja, a suo modo, della prima parte del film di Roberto Benigni, solo per restare agli esempi più noti.

Scarsi invece i lavori che si interrogano sulla diffusione del razzismo e dell'antisemitismo italiano nella cultura cinematografica dell'epoca. Questi temi vengono sfiorati nelle ricerche sul cinema italiano alle prese con il racconto coloniale, come nel caso dell'ultimo lavoro di Ruth Ben Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*<sup>1</sup>, dove però, va da sé, l'attenzione si concentra quasi esclusivamente sulle stereotipie utilizzate nella rappresentazione delle popolazioni africane. Nel complesso, appaiono rarissimi o del tutto assenti i riferimenti all'antisemitismo e alle politiche razziali nelle storie ufficiali del cinema italiano. Scarsa l'attenzione a questo tema anche negli studi classici su cinema e fascismo; qui in particolare l'idea di fondo sembra essere che il cinema, anche quando serviva in modo esplicito la causa della propaganda, non sia mai stato coinvolto direttamente nell'opera di divulgazione dell'antisemitismo di Stato<sup>2</sup>. D'altronde, l'Italia non ha prodotto un film come *Süss l'ebreo (Jud Süß)* di Veit Harlan, emblema della politica antisemita dell'industria cinematografica tedesca. Tuttavia, lo ha accolto e recensito con toni entusiasti nelle riviste di cinema più prestigiose, dove si tessevano non di rado le lodi imprenditoriali e culturali di Goebbels. Se quindi spostiamo l'attenzione dai film ai discorsi prodotti dalla cultura cinematografica, la questione razziale e l'antisemitismo trovano un proprio specifico spazio di elaborazione<sup>3</sup>.

Nel volume di Mario Avagliano e Marco Palmieri, *Di pura razza italiana. L'Italia ariana di fronte alle leggi razziali*<sup>4</sup>, troviamo alcuni riferimenti al rapporto tra cultura cinematografica, mondo dello spettacolo e antisemitismo con rapidi accenni al coinvolgimento con le politiche razziali del Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, Luigi Chiarini, già vicedirettore di "Quadrivio", o di alcuni registi come Domenico Paolella. Il discorso però appare decisamente più ampio. In questo articolo vorremmo portare attenzione sul modo in cui due importanti riviste cinematografiche dell'epoca, "Bianco e nero" e "Film", testate di certo distanti dalla temperie culturale dell'antisemitismo e del razzismo italiani, siano entrate in contatto con questi temi. Non si tratta infatti di riviste di propaganda. Tanto meno di riviste vicine al mondo scientifico e pseudoscientifico che promuoveva la cultura razziale. "Bianco e nero", rivista tutt'ora attiva, nasce come organo ufficiale del Centro Sperimentale di Cinematografia ed è caratterizzata sin dalla sua fondazione (1937) da saggi di taglio teorico, lunghi interventi critici e analisi di film e questioni tecniche che ben presto la rendono una delle più importanti, se non la più importante e prestigiosa, rivista di cinema della cultura italiana, punto di ritrovo imprescindibile per registi, critici, intellettuali. "Film. Settimanale di cinematografo, teatro e radio", fondata nel 1938 e attiva fino al 1950, era invece una rivista di taglio cronachistico, largamente diffusa, attenta soprattutto ai fenomeni legati al divismo e rivolta a un pubblico decisamente più popolare. Entrambe, come ora cercheremo di vedere, offrono notevoli spunti di interesse per un discorso sulla circolazione e rielaborazione dell'antisemitismo nella cultura cinematografica dell'epoca. Tali discorsi si offrono anzitutto come un'appendice minore, ma assai significativa, della vasta opera di divulgazione dell'antisemitismo affidata a "La difesa della razza" di Teresio Interlandi, a testate come "Quadrivio", diretta dallo stesso Interlandi, o "Il Tevere", "La vita italiana" e alla ricaduta di questi temi nella stampa più generalista.

---

<sup>1</sup> R. Ben Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2015.

<sup>2</sup> Di grande interesse la ricerca di David Bruni su Aldo De Benedetti, uno dei più importanti sceneggiatori degli anni Trenta, vittima delle discriminazioni razziali. Cfr. D. Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma, 2011.

<sup>3</sup> Per uno studio sui discorsi prodotti attorno ai racconti cinematografici della Shoah nella cultura italiana si rinvia al fondamentale lavoro di Emiliano Perra, *Conflicts of Memory: The reception of Holocaust Films and Tv Programmes in Italy, 1945 to the present*, Peter Lang, Verlag, 2010.

<sup>4</sup> Cfr. M. Avagliano, M. Palmieri, *Di pura razza italiana. L'Italia «ariana» di fronte alle Leggi razziali*, Baldini & Castoldi, Milano, 2013

## I valori spirituali del cinema italiano

Nella primavera del 1938, a ridosso della promulgazione delle Leggi Razziali e della diffusione del Manifesto, sulla rivista “Bianco e Nero” appare un articolo dal titolo programmatico: *Preliminari sul cinema in difesa della razza*, a firma di Giulio Cogni. Di formazione filosofica, autore di *Il razzismo e I valori della stirpe italiana* (pubblicati l’anno precedente) e di una *Piccola bibliografia razziale* apparsa nel 1939, Cogni fu tra i più attivi promulgatori «in forma comprensibile presso il grosso pubblico», come spiegava Guido Landra in un intervento sul peso degli studi antropologici in Italia, proprio nel 1938, dei «problemi della origine e formazione della razza italiana, della differenza biologica e spirituale tra italiani e giudei, della necessità di una difesa contro il meticciato e contro l’influenza di razze diverse dalla nostra»<sup>5</sup>.

Il cinema entra nel discorso di Cogni come mezzo esemplare per diffondere la consapevolezza razziale presso la popolazione italiana. Seguendo uno schema consolidato della propaganda, il cinema può «plasmare l’idea di razza presso l’anima del popolo» in modo diretto e indiretto. Il metodo diretto è legato alle forme della pedagogia. Qui il cinema fornisce l’apparato illustrativo del discorso razzista. Ma il più efficace, ricorda Cogni, è il metodo indiretto, quello costruito attorno alle “virtù rigeneratrici dell’arte”. Ovvero, legati ai meccanismi del racconto e della finzione. Qui entra in gioco il discorso dell’italianità rappresentata al cinema. Scrive Cogni:

«Non è vero che l’italiano ideale sia quel tipo che una retorica menefreghista e italianoide ha formato sui modelli per l’appunto dei peggiori italiani, modelli che sono prima di tutto piaciuti tanto agli stranieri, quando trovavano gli italiani così divertenti. Sono i modelli dell’italiano brunetto e bassotto, semplicione e canoro, mangiator di maccheroni, gabbator del prossimo, lacrimogeno, violento e infine qualche volta eroe sul serio in modo romanticamente commovente»<sup>6</sup>

Questo modello di italianità, già ampiamente combattuto dal fascismo, è percepito come un grande ostacolo alla costruzione di un racconto cinematografico capace di diffondere e costruire una consapevolezza razziale presso il popolo italiano. Un tipo italiano che invece dovrebbe essere raccontato nel suo profondo legame, in termini spirituali e biologici, al bacino dell’Europa centrale, perfetta «sintesi tra il mediterraneo e le Alpi». Ora, sostiene Cogni, «non si può negare che da noi non si sia tentato di fondare il film sui nostri valori puramente nazionali, ma si è caduti in uno sbaglio fondamentale dovuto alla mancanza della consapevolezza razziale degli italiani, è mancato cioè l’occhio ai modelli superiori del proprio sangue»<sup>7</sup>. La prevalenza del modello bruno, con gli occhi scuri, legato all’italianità meridionale, secondo Cogni, si richiama a un modello teatrale, posticcio, folkloristico, che tradisce la vera spinta europea della stirpe italiana. Ci rappresentiamo, insomma, secondo i pregiudizi con cui ci hanno sempre guardato gli stranieri. Cogni quindi ha a cuore un’italianità mediterraneo-nordica, gli «italici che scesero dal nord»; è su questo che può e deve costruirsi un cinema nazionale che «scavi a fondo nella nostra letteratura di tutti i tempi e non la falsi con personaggi convenzionali»<sup>8</sup>. Se questo progetto appare tutt’altro che semplice è perché «il mercato cinematografico è prevalentemente in mano agli ebrei» e «il cinema più diffuso, quello americano, avendo carattere non nazionale ma assolutamente internazionale, non ha alcun senso per i valori della razza»; gli uomini rappresentati da questo cinema sono «esseri sradicati, cosmopoliti»; e questi «film mediocri, diffondono tra gli ingenui un senso perfettamente neutro dell’uomo»<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> G. Landra, *Gli studi antropologici in Italia, negli anni XIV, XV e XVI in Atti della Sips* [Società italiana per il progresso delle scienze], XXVII riunione, vol. II, 1939; cit. in G. Israel, P. Nastasi, *Scienza e razza nell’Italia razzista*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 259.

<sup>6</sup> G. Cogni, *Preliminari sul cinema in difesa della razza*, “Bianco e nero”, n. 3, 1938, p. 66

<sup>7</sup> Ivi, p. 73

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> G. Cogni, *Preliminari sul cinema in difesa della razza*, “Bianco e nero”, cit, p. 68.

Nel primo numero del 1939, si trovano vari interventi di grande interesse. Anzitutto, campeggia in bella mostra nell'indice un lungo articolo dal titolo *Gli ebrei nel cinema*, firmato dal regista Domenico Paolella. Questo intervento si offre come una sorta di breve storia del cinema riscritta utilizzando il prisma di lettura dell'antisemitismo. Il discorso parte dal passaggio dal cinematografo (invenzione scientifica e tecnologica) all'industria del cinema. I pionieri del cinema come i fratelli Lumière o Méliès, nota Paolella, non erano ebrei. Sperimentavano il cinema in chiave scientifica, documentale e artistica. Sono stati gli ebrei ad averlo convertito in una macchina per fare soldi, ovvero in un'industria: «non le possibilità artistiche che si rivelano di giorno in giorno sempre più promettenti li attiravano, ma l'odore dell'affare»<sup>10</sup>. Le esigenze commerciali che umiliano l'arte e «l'istituzione della donna fatale ad opera degli ebrei» (Paolella cita Theda Bara), sono i cardini su cui si è costruita la cinematografia internazionale. D'altro canto, anche la fotogenia, «lo sforzo della bellezza formale», le «menzogne delle ciprie, delle matite colorate, del cerone» sono opera degli ebrei. Il discorso su Greta Garbo è in tal senso esemplare. Garbo è la pura incarnazione dell'arte più sublime, finché non viene chiamata ad Hollywood, dagli ebrei. Qui, sul suo volto, Paolella riconosce il conflitto, l'eterna lotta tra le ragioni del denaro realizzato con il commercio della sensualità e quelle dell'arte: «Forse il fascino di quest'attrice dipende proprio dall'ambigua posizione in cui è costretta, di dover tendere sempre verso il sensuale (per colpa degli ebrei), mentre dal suo volto traspirano le sublimazioni più alte»<sup>11</sup>. Poi è il turno di Chaplin, «tipico rappresentante della mentalità ebraica (...) la cui influenza è stata più perniciosa perché giunta per vie insospettabili, come il riso»<sup>12</sup>, e dell'invasione degli ebrei nel cinema espressionista tedesco degli anni Venti, così come del disprezzo per l'opera di Lubitsch, soprattutto, va da sé, il Lubitsch emigrato a Hollywood, con le sue «operette perniciose». Gli ebrei come Lubitsch hanno portato al cinema la frivolezza che Paolella ovviamente condanna come un'offesa all'arte cinematografica, un modo vile, meschino di raccogliere il consenso del pubblico, utilizzando il tema dell'adulterio.

Le posizioni idealistiche che vedono nell'assetto industriale del cinema un'umiliazione delle ragioni dell'arte sono largamente condivise nel mondo culturale italiano, anzitutto dal responsabile di "Bianco e Nero", Luigi Chiarini. Il ruolo dello Stato in tal senso è decisivo. Spetta allo Stato infatti il compito di garantire la tenuta "spirituale" dell'arte cinematografica attraverso una sapiente mediazione tra le ragioni del pubblico e quelle dall'arte, evitando di appiattare i film sulle pure dinamiche del profitto, come succede a Hollywood. Il vasto programma avviato dal capo della Direzione Generale della Cinematografia, Luigi Freddi, che certo gioca la carta della modernizzazione della nostra industria, diventa così anche l'orizzonte comune in cui confluiscono idealismo, centralità dello Stato e difesa dei valori dell'italianità. Un numero speciale di "Bianco e nero" del 1939, curato da Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, raccoglie attorno a queste idee gli interventi dei rappresentanti di spicco della cultura italiana (Gentile, Cecchi, Longanesi, Bontempelli, Marinetti) e ospita un discorso di "Giuseppe" Goebbels sui rapporti tra il cinema, la difesa dell'identità culturale e lo Stato. Nei loro interventi sia Freddi che Chiarini ribadiscono che la cinematografica è un'«attività spirituale» e come tale deve essere sganciata dalla «smania del commercio». In tal senso, «sono i paesi autoritari», sostiene Chiarini, «quelli che più di altri possono condurre attraverso il cinema una vera e propria missione di civiltà», ovvero «disintossicare il pubblico dal veleno del cinema hollywoodiano»; ribadendo che «bisogna agire sullo spirito e non sul portafogli se si vuole elevare il cinema alla sua vera funzione»<sup>13</sup>. In tal senso appare del tutto sintomatico che Chiarini affidi proprio a Telesio Interlandi un intervento sulle forme che dovrà assumere il cinema politico in Italia<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> D. Paolella, *Gli ebrei nel cinema*, "Bianco e nero", n. 5, 1939, p.45.

<sup>11</sup> Ivi, p. 49.

<sup>12</sup> Ivi, p. 50.

<sup>13</sup> L. Chiarini, *Prefazione*, in "Bianco e Nero", n. 2, 1939, p. 5.

<sup>14</sup> T. Interlandi, *Chi ha paura del cinema politico*, Ivi, pp. 26-28.

## Il “tipo italiano” nel cinema

Come si vede, quindi, le posizioni di Domenico Paolella non possono considerarsi culturalmente isolate. Non sono un'improvvisa irruzione dell'“antisemitismo” nel dibattito sul cinema italiano. Al contrario, sono gli ideali inseguiti dal cinema italiano che potevano trovare nell'antisemitismo una spinta inedita, un valido sostegno, anzitutto nelle forme di un'opposizione culturale alle ragioni del cinema americano. L'idea di un cinema schiacciato sull'inseguimento del profitto per colpa degli ebrei, come scrive in modo più esplicito Paolella, emerge quindi dentro un terreno culturale ideale, non riducibile alle sole logiche della propaganda fascista. Sono posizioni che egli riprende e ribadisce anche in vari interventi nella rivista “Film”, nel contesto quindi di una testata più popolare, attenta soprattutto agli elementi divistici, spettacolari e di cronaca mondiale, come i concorsi di bellezza e la ricerca di volti nuovi per il cinema.

«Sono anni che ci si batte perché il cinema che si fa in Italia diventi veramente italiano», leggiamo in editoriale del 20 agosto 1938 dal titolo *La razza e il cinema italiano*, «ma non basta che i capitali con cui si realizza siano italiani, è necessario che lo diventi nello spirito, cioè nella rappresentazione fedele dell'Italia e degli italiani»<sup>15</sup>. Secondo Paolella, il cinema italiano, in questo carente e ancora poco incisivo, dovrebbe prendere esempio dal cinema americano e dalla sua capacità di «incarnare nel tipo fisico la razza», come nel caso di Clarke Gable, «barbaro-bambino-bastardo-ricco, come è la civiltà americana». Paolella passa in rassegna però qualche timido tentativo in tal senso, come *La fossa degli angeli*, film sui suoi lavoratori del marmo di Carrara, diretto da Carlo Ludovico Bragaglia, con Amedeo Nazzari. Secondo Paolella, proprio Amedeo Nazzari può rappresentare e incarnare un tipo di “italiano ideale”. «Amedeo Nazzari rappresenta l'ideale fisico della nostra razza», come riportava un articolo dello stesso anno sulla rivista “Cinema illustrazione”<sup>16</sup>. Ci sono quindi due modi per raffigurare l'italiano al cinema, sostiene in chiusura l'articolo, due strade differenti che prevedono da un lato la ricerca di attori preparati attraverso gli studi dell'accademia, dall'altro l'elevazione a protagonista di «gente scelta tra il popolo, tipi veramente italiani e fotogenici di cui è piena la penisola dalle Alpi alla Sicilia»<sup>17</sup>. Come si vede, siamo già dalle parti della tipizzazione che verrà costruita nel dopoguerra, attraverso il neorealismo. Nello stesso numero di “Film”, si annuncia l'avvio di una rubrica (anonima) che si occuperà di analizzare l'opera di cineasti ebrei: «più che sugli aspetti meramente negativi, questa serie di articoli insisterà sulla intima fisionomia non europea dell'arte ebraica»<sup>18</sup>. Tra i nomi annunciati, Charlot, Pabst, i fratelli Marx, Josef Von Sternberg. Quest'ultimo, ad esempio, è visto come il capostipite cinematografico del “sex appeal”, vale a dire un intreccio di «materialismo e sensualismo ebraico», una particolare visione della sensualità, tipicamente ebraica, decadente, immorale e costruita esclusivamente a fini commerciali: «una visione pessimistica e insieme sensuale della vita che è caratteristica dell'anima ebraica, anzi di un certo ebraismo squisitamente intellettuale (...) ecco perché nelle loro concezioni scientifiche o artistiche il sesso assume così profonda, così tragica importanza»<sup>19</sup>. Questi articoli verranno presentati come il fiore all'occhiello della politica culturale della rivista, così come si può leggere nell'editoriale di accompagnamento del primo intervento (su Chaplin):

---

<sup>15</sup> D. Paolella, *La razza e il cinema italiano*, “Film”, n. 30, 1938, p. 1. Si veda anche *Spettacolo e razza*, “Film”, n. 31, 1938.

<sup>16</sup> *Il tipo italiano nel cinema*, “Cinema illustrazione”, n. 41, 1938, p. 6.

<sup>17</sup> D. Paolella, *La razza e il cinema italiano*, cit., p. 1.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Cineasti ebrei: Josef Von Sternberg*, “Film”, n. 33, 1938, p. 2

«“Film” può vantarsi di essere stato il primo e l’unico giornale di spettacolo italiano che mentre gli altri si perdevano dietro ai pettegolezzi di varietà miranti a turlupinare i lettori, si è occupato dei rapporti tra il cinema e la razza e continuerà la serie di articoli sugli ebrei al cinema e segnalerà tutte quelle iniziative cinematografiche che intendevano esaltare e difendere i valori della nostra razza»<sup>20</sup>

Nelle idee di Domenico Paolella, la mobilitazione del cinema italiano a difesa della razza doveva quindi coinvolgere il documentario didattico, e in modo particolare l’attività del LUCE, ma insistere soprattutto sul cinema di finzione. Come aveva già ribadito in altri interventi, è al cinema popolare e spettacolare che spetta il compito di raccontare l’italianità facendo leva sulla consapevolezza razziale. In tal senso, richiama più volte il patrimonio e la tradizione del film storico italiano, spronando il cinema italiano a raccontare le gesta di grandi italiani nella chiave dell’identità razziale. La missione artistica del cinema poteva pertanto trovare nella difesa, nel racconto e nell’esaltazione della razza, una dei suoi serbatoi narrativi di riferimento. La politica antisemita dell’Italia fascista avrebbe così permesso, nel ragionamento di Paolella, una automatica difesa delle ragioni dell’arte e della spiritualità del cinema italiano.

Dopo questa intensa e appassionata difesa della vocazione artistica del cinema italiano, Domenico Paolella, passato indenne dal fascismo all’Italia repubblicana, diventerà sin dai primi anni cinquanta e fino alla fine degli anni settanta l’infaticabile autore di pellicole indimenticabili, quali *I Teddy boys della canzone*, *I pirati della costa*, *Il raggio infernale*, *Gardenia il giustiziere della mala*, *Maciste contro lo sceicco* e molte altre ancora.

## Conclusioni

Si può certo obiettare che la maggior parte di questi discorsi non influenzarono direttamente la produzione cinematografica italiana a cavallo tra la fine degli anni Trenta e Quaranta, ma sarebbe sbagliato oltre che riduttivo liquidare per questo il contributo che alcune riviste di cinema pensarono di dovere dare alla causa antisemita.

Nelle sezioni dell’esposizione E42 consacrate alla politica razziale, mai completate a causa della guerra, ma che pure avrebbero dovuto trasformarsi in una struttura permanente per raccontare la politica demografica, razziale e sanitaria del regime, c’era spazio anche per il cinema. Il progetto per l’Istituto di ortogenesi e bonifica della stirpe, curato da Nicola Pende, già a capo dell’Istituto di Biotipologia individuale e ortogenesi, si divideva in cinque parti: «Il reparto “dottrina” dedicato alla “illustrazione dottrinale” della scienza biotipologica, poi dei reparti sui metodi d’indagine, la documentazione, i mezzi e le cure ortogenetiche, e un reparto “film sonoro”»<sup>21</sup>. D’altro canto, sempre alla fine degli anni Trenta si sperimentavano le applicazioni della scienza biotipologica alla costruzione degli attori, una sorta di fondazione su basi scientifiche della fotogenia, come nel caso dei lavori di Raffaello Maggi sul “biotipo” nel cinema, pubblicati anch’essi sulla rivista “Bianco e nero”<sup>22</sup>.

In tal senso, sarebbe interessante iniziare a rileggere alcuni film di quel periodo nel quadro della ricerca di una italianità chiamata a operare una sintesi tra il mediterraneo e le Alpi, come vagheggiato da Cogni nella ricerca del suo «tipo italiano» nel cinema. È il caso, ad esempio, di *La corona di ferro*, di Alessandro Blasetti (1941), definito da Brunetta, «vero e proprio centone di miti e racconti popolari e fantastici di epica mediterranea e saghe nordiche, di richiami alla leggenda del

---

<sup>20</sup> In “Film”, n. 33, 1938, p. 2.

<sup>21</sup> G. Israel, P. Nastasi, *Scienza e razza nell’Italia fascista*, cit., p. 289.

<sup>22</sup> R. Maggi, *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti*, in “Bianco e nero”, n. 1, 1939, pp. 15-30.

Santo Graal, a Marco Polo, alla favola di Andersen, a Tarzan, a Edipo Re e alla tragedia greca»<sup>23</sup>. Un lavoro di ricerca in tal senso deve essere ancora avviato. Un lavoro vale a dire che prenda in considerazione le tracce del discorso razziale e antisemita nel contesto della cultura cinematografica dell'epoca, analizzando gli scopi che esso intercettava e le strategie retoriche che utilizzava. Il punto non ci sembra tanto verificare o meno l'adesione all'antisemitismo delle personalità più in vista del cinema italiano, come nel caso emblematico di Luigi Chiarini, quanto mostrare la disseminazione dell'antisemitismo in una serie eterogenea di discorsi. Dalla ricerca di una italianità cinematografica alla difesa del monopolio statale contro l'ideologia del profitto, dall'inseguimento dei valori artistici del film alla chiusura del mercato nazionale, fino al rafforzamento della prospettiva idealistico-spirituale dentro un orizzonte industriale segnato dalla tecnica, qual è quello cinematografico, l'antisemitismo offriva a ben vedere un orizzonte ideologico-culturale utile a molti scopi (oltre a quelli più ovvi di favorire eventuali carriere istituzionali). Non a caso, gran parte delle critiche al cinema hollywoodiano e ai cosiddetti film commerciali passeranno immutate nel loro impianto teorico di base dalla cultura fascista a quella marxista e cattolica del dopoguerra. Potremmo dire che se in quell'epoca il razzismo non poteva che tentare di giustificarsi su basi scientifiche, il cinema italiano tentò pur se per un breve periodo di fondare la sua missione culturale e artistica sulle basi idealistico-spirituali del razzismo e dell'antisemitismo. Questi d'altronde furono i tratti specifici del razzismo italiano, un razzismo cioè più attento alle risonanze spirituali che a problematici fondamenti biologici, e come tale non riducibile a quel "fenomeno d'importazione" legato all'alleanza con la Germania a lungo raccontato dalla nostra tradizione storiografica. Come scrivevano alla fine degli anni Novanta, Giorgio e Pietro Nastasi nel loro fondamentale studio, *Scienza e razza nell'Italia fascista*, «fintantoché non si farà pienamente i conti con questo razzismo romano-italico-spiritualista – quello che fu davvero egemone – la storiografia del razzismo nell'Italia fascista deve considerarsi solo agli inizi»<sup>24</sup>. Per esempio, nel campo della storia del cinema italiano, è ancora largamente prevalente l'idea di un Centro Sperimentale che in quegli anni funzionò soprattutto nei termini di una «scuola di antifascismo, oltre che di autentica formazione professionale»<sup>25</sup>, come scrive sempre Brunetta. Una posizione costruita in gran parte sulla presenza di Umberto Barbaro, intellettuale marxista e grande divulgatore del cinema sovietico nelle aule del Centro, la cui biblioteca, vale la pena ricordarlo, è ancora oggi intitolata a Luigi Chiarini. Senza pretendere di ribaltare tale posizione, indubbiamente in parte fondata, ci sembra difficile liquidare una così vasta pubblicistica antisemita nella logica di una propaganda subito o imposta dall'alto.

Un lavoro di ricognizione sulle riviste, i dibattiti e i discorsi che incontrarono in varie occasioni l'antisemitismo può invece mostrare la continuità tra alcune ansie specifiche della cultura italiana degli anni Trenta e i suoi sviluppi nel dopoguerra. Si pensi alla ricerca di un'italianità spontanea, non contaminata dalle logiche hollywoodiane, perseguita dal cinema neorealista; si pensi alla difesa del cinema di Stato contro l'ideologia del profitto specifica di Hollywood (o degli ebrei, come si scriveva in quegli anni); si pensi all'antiamericanismo trasversale alla cultura marxista e cattolica, alla ricerca di una dimensione spirituale dell'arte cinematografica contro le ragioni del cinema commerciale. Il coinvolgimento diretto delle personalità artistiche con le politiche antisemite, pur importante, è in tal senso solo il primo passaggio per un discorso più vasto capace di inquadrare le funzioni culturali del consenso alle politiche razziali fasciste.

---

<sup>23</sup> G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Bari 1995 (1991), p. 194. Corsivo mio.

<sup>24</sup> G. Israel, P. Nastasi, *Scienza e razza nell'Italia fascista*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 12.

<sup>25</sup> G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, cit., p. 190.