

STILI DI RAPPRESENTAZIONE NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI TRENTA: LA PRODUZIONE CINES DAL 1930 AL 1934

Vincenzo Buccheri / PhD Thesis Abstract
Università Cattolica - Milano

La tesi affronta con metodologia mista (all'incrocio tra storiografia e semiotica) il caso della Cines, la celebre società di produzione che tra il 1930 e il 1934 svolse un ruolo egemone nel panorama cinematografico italiano. L'obiettivo è di individuare le tendenze stilistiche dominanti nella produzione Cines, non solo interpretandole in chiave estetica, ma in connessione con le strutture tecnico-produttive e con il contesto culturale dell'Italia dell'epoca. Il problema al centro dello studio, infatti, è quello delle forme estetiche di massa nella cultura dell'Italia fascista, e del loro rapporto con la costruzione dell'identità italiana.

La prima parte è di taglio teorico: dopo una sezione dedicata al concetto di stile nelle teorie del cinema, si tenta di proporre un diverso approccio al problema. Dalla storiografia neoformalista (Bordwell, Burch) si recupera l'idea di stile come *sistema di rappresentazione* peculiare di un contesto storico-sociale: ma poiché tale nozione appare troppo generica ed empirica, si suggerisce il ricorso a strumenti teorici più elaborati (che mescolano semiotica, narratologia e categorie bachtiniane). Ne deriva un'idea di stile come *sistema semiotico complesso*, che coinvolge più testi e più livelli testuali (l'enunciazione, la rappresentazione, la narrazione, la comunicazione) e che va indagato nei suoi presupposti culturali e ideologici (poiché anche la cultura e l'ideologia sono sistemi semiotici, quindi interpretabili secondo categorie formali omogenee a quelle dello stile). Perché ciò sia possibile, è necessario che le analisi testuali siano *integrate*, cioè condotte in parallelo con la ricostruzione documentaria dei contesti (i modi di produzione e di ricezione, la tecnologia di ripresa, i discorsi sociali, lo sfondo intertestuale). Inteso in questo senso, lo stile può essere letto plausibilmente come *sintomo* di una cultura, cioè come riflesso e rielaborazione di modelli di pensiero e di conoscenza socialmente diffusi.

La seconda parte è di taglio storiografico: attraverso la ricerca d'archivio, si ricostruisce il modo di produzione Cines tra il '30 e il '34 (contratti, equipaggiamento tecnico, planimetrie, personale artistico e tecnico, immagine esterna, "filosofia" aziendale, ecc.). La terza parte, invece, è interpretativa: l'approccio messo a punto nella parte teorica viene applicato all'analisi di nove film della Cines, fino a individuare tre modelli rappresentativi: lo *stile plurale*, lo *stile teatrale* e il *classicismo realista*. Tali modelli vengono interpretati anche in relazione al modo di produzione Cines (senza tuttavia stabilire equivalenze dirette fra la macchina economico-tecnologica e quella del simbolico). Ma i tre modelli sono interpretati soprattutto in rapporto al tema della *modernità*, e appaiono come gli esiti di un lungo processo di "negoziato" che la cultura fascista conduce nei confronti della cultura di massa. Si tratta infatti di forme visive a dominante restaurativa, che propongono una mediazione tra i modelli culturali in lotta nella società del-

l'epoca, cercando anzi una sorta di compromesso fra tradizione e novità, sperimentazione e codificazione, propaganda e mercato. Spesso, in questo tentativo, la cultura fascista e la cultura di massa non sempre si sovrappongono, ma possono anche entrare in frizione.

Ad esempio, le analisi di *La canzone dell'amore* (G. Righelli, 1930), *Resurrectio* (A. Blasetti, 1931) e *Acciaio* (W. Ruttmann, 1933) dimostrano l'esistenza di una sintesi dialettica tra stili diversi che rimanda allo sforzo di conciliare due opposte visioni della modernità (quella delle élites e quella della cultura di massa). Invece, le analisi di "commedie ungheresi" come *La segretaria privata* (G. Alessandrini, 1931), *La telefonista* (N. Malasomma, 1932) e *Rubacuori* (G. Brignone, 1931) confermano il tentativo di costruire un'estetica da studio sul modello hollywoodiano, ma con una declinazione "teatrale" che nasconde una volontà di organizzazione del consenso politico. Infine, le analisi di *Gli uomini... che mascalzoni* (M. Camerini, 1932) e *1860* (A. Blasetti, 1933) rivelano la presenza di un nuovo stile (il *classicismo realista*) capace di congiungere contenuti di realtà e forma pienamente classica (una ricetta originale rispetto al cinema statunitense ed europeo, come dimostra il dibattito critico dell'epoca sulla possibilità di una via italiana al cinema).

L'ipotesi generale, insomma, è che il cinema italiano dei primi anni '30 abbia intrapreso un'opera di codificazione stilistica e ideologica, alla ricerca di un'identità che lo differenziasse tanto dall'*international style* quanto dal modello americano. Questi aspetti vengono approfonditi nell'ultimo capitolo, dove si ricostruisce il dibattito tra intellettuali e regime sul "realismo" e lo "stile italiano", e si ipotizza l'esistenza di uno *stile Cines*, all'inizio caratterizzato dall'*autoriflessività*, poi stabilizzatosi nella formula del *realismo standardizzato*, cioè di un'estetica peculiarmente cinematografica, nuova rispetto al realismo letterario e pittorico (come ben capì Emilio Cecchi, che rispetto ad altri intellettuali italiani si spinse molto avanti nella comprensione del cinema come medium capace di fondere registrazione della realtà ed elaborazione formale). Sono proprio queste conclusioni che ci inducono a ridimensionare alcune interpretazioni storiografiche consolidate (ad esempio l'idea della Cines come porto franco ideologico o l'immagine di un Pittaluga "commerciale" contrapposto a un Cecchi "sperimentale"), portandoci a sfiorare per un attimo questioni complesse come il rapporto tra modernità, mass media e totalitarismi.