

Il fascista modello non fa il duello. Il senso dell'onore dell'uomo nuovo fascista nel cinema del ventennio

Alfonso Venturini

Il presente testo è sensibilmente diverso da quello presentato in occasione del Seminario Internazionale tenutosi a Siena nel marzo 2025. Per l'intervento orale, ho fatto ampio ricorso a estratti video che non posso riprodurre tali e quali in un contributo scritto. Tuttavia, nell'adattare alla diversa forma il lavoro, ho cercato di salvaguardare non solo la sostanza ma anche la relazione fra cinema e storia in tutte le possibili articolazioni.

Per riassumerle in maniera sintetica, in rapporto alla storia, il cinema può essere un mezzo per raccontare e illustrare il passato, quindi con una funzione divulgativa-didascalica; un mezzo di conoscenza del periodo in cui il film viene realizzato, cioè una fonte storica e, in taluni casi, agente di storia, in grado di influire direttamente sui comportamenti dell'opinione pubblica¹. Citerò film e descriverò alcune scene sperando che la dinamica fra cinema e storia sia proficua per fornire una prospettiva interessante e fruttuosa sul tema.

Il saggio si articola in tre parti e un poco convenzionale epilogo. Nella prima, tratterò del rapporto fra il fascismo e il duello; nella seconda, proporrò un bilancio certamente non esaustivo della presenza del duello nella cinematografia del Ventennio stabilendo anche un confronto con la cinematografia americana, la più popolare all'epoca in Italia. Infine, cercherò di individuare alcuni aspetti, alcune forme in cui è declinato il senso dell'onore nella cinematografia fascista. Nell'epilogo presenterò alcuni documenti di archivio curiosi e, spero, interessanti.

¹ GIOVANNI DE LUNA, *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Torino, Utet, 2021, p. 60. Per il rapporto fra cinema e storia, sono fondamentali le opere di SIEGFRIED KRACAUER, *Cinema tedesco. Dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler*, Milano, Mondadori, 1977 [Prima edizione 1947]; MARC FERRO, *Cinéma et histoire*, Parigi, Gallimard, 1977; PIERRE SORLIN, *Sociologie du cinéma*, Parigi, Aubier Montaigne, 1992.

I. IL FASCISTA MODELLO NON FA IL DUELLO

Prologo filmico: anni Venti, campagna siciliana, due uomini (uno è interpretato da Alberto Sordi) stanno per affrontarsi in duello alla sciabola, circondati dai padrini. Sordi inizia ad accampare scuse per ritardare l'inizio fino a che arriva un'auto con alcuni uomini in divisa da milizia fascista. Uno di essi scende gridando: «Fermi tutti! Non sapete che il nuovo regime proibisce i duelli. Fatemi una cortesia, datemi le armi» e prende le sciabole dalle mani dei due contendenti² (il resto della scena nell'Epilogo).

La scena trascritta è di un film di finzione del 1954 che, pur non avendo direttamente alcun valore documentario, mostra non solo che il fascismo ha vietato il duello (il film peraltro anticipa i tempi del provvedimento) ma anche che tale divieto è ben conosciuto negli anni Cinquanta quando il film viene realizzato e presentato. Il codice penale Rocco, promulgato nel 1930³ e ancora in vigore, vieta espressamente il duello a cui dedica ben otto articoli per differenziare le responsabilità penali fra i partecipanti: duellanti, padrini e portatori dei cartelli di sfida. Una tale attenzione testimonia in maniera inequivocabile la persistenza del fenomeno del duello anche se declinante. La legislazione fascista, infatti, interviene quando la società e i tempi non sono più quelli nei quali il duello è fiorito.

Nell'Ottocento in Italia il duello conosce il suo periodo d'oro, come dimostrano le numerose pubblicazioni di codici e manuali⁴, una vera e propria «duellomania», come viene definita all'epoca. I numeri raccolti, anche se inevitabilmente approssimativi, lo confermano: nel decennio 1890-1900 vengono registrate 116 sfide all'anno⁵. A praticarlo in misura maggiore sono certamente i militari, anche se a differenza di altri gruppi sociali «i loro scontri arrivavano ad essere di pubblico dominio solo in circostanze particolari, per lo più tragiche»⁶. Militari a parte, fra i più assidui duellanti figurano giornalisti e uomini politici e di governo. Il duello, secondo Sandro Bellassai, è un «teatro della virilità»⁷, un prodotto e un'occasione di manifestazione della virilità, che ha una declinazione non solo nella sfera privata ma anche in quella pubblica, intersecandosi con il nazionalismo. Il concetto di virilità si

² *L'arte di arrangiarsi*, [1954, Luigi Zampa].

³ Regio Decreto 19 ottobre 1930, n.1398. Alfredo Rocco è il ministro della Giustizia che lo ha firmato. Alla sua promulgazione il codice comprende sia quello penale che di procedura penale. Dopo le sostanziali modifiche intervenute negli anni Settanta e Ottanta, il codice Rocco è ora limitato alla normativa penale.

⁴ Per una bibliografia completa rimando al sito <https://www.questionidonore.it/fonti/codici>. Per quanto riguarda l'Italia, l'autore principe della codificazione e della manualistica sul duello è Jacopo Gelli, un ufficiale dell'esercito, che pubblica una quindicina di volumi dal 1886 al 1923.

⁵ JACOPO GELLI, *Duelli celebri*, Milano, Hoepli, 1928, p. 17.

⁶ GABRIELE PAOLINI, *Il duello, una peculiare «istituzione» fra Risorgimento e Italia unita*, in IRENE GAMBACORTI, GABRIELE PAOLINI, *Scontri di carta. Il duello nell'Italia unita fra storia e letteratura*, Pisa, Pacini, 2019, p. 42.

⁷ SANDRO BELLASSAI, *L'invenzione della virilità*, Roma, Carocci, 2011, p. 55.

diffonde nell'Ottocento come reazione al processo di modernizzazione etico-politico inaugurato dalla Rivoluzione francese, che tende a trasformare la società in senso universalistico e democratico, quasi un modo per riaffermare e perpetuare il potere del genere maschile⁸; un substrato culturale e sociale, quello del XIX secolo, perfetto per la proliferazione del duello che entra in crisi con il Novecento e soprattutto dopo la Prima guerra mondiale. L'avvento della società di massa, seguente al grande conflitto, sancisce il declino della pratica del duello che ha in sé tratti distintivi di classe: «non si erano mai visti borghesi, per quanto di idee avanzate, sfidare dei proletari»⁹. Proprio per il carattere eminentemente borghese e individualista del fenomeno, i socialisti lo hanno sempre avversato¹⁰.

All'avvento del fascismo, quindi, il duello è già considerato come un retaggio del passato. Ma a contribuire al suo rapido declino non è solo lo spirito del tempo ma anche l'incompatibilità con il fascismo stesso. Questa ultima affermazione può sembrare controintuitiva: in fondo onore, coraggio, lotta sono tutte parole e concetti associabili al duello così come ricorrenti nella pubblicitaria e in generale nella retorica del fascismo, la cui origine e la cui ideologia nasce nelle trincee della Prima guerra mondiale ed è forgiata nel combattentismo. Non solo, si è definito il duello come una manifestazione della virilità e «il culto della giovinezza, del dovere, del sacrificio e delle virtù eroiche, della forza e del vigore, dell'obbedienza, dell'autorità e della potenza fisica e sessuale, che [...] sono tutte declinazioni di quel termine principale, virilità»¹¹. E allora, detto ciò, perché parlare di incompatibilità?

Innanzitutto, il taglio con il passato. Il duello ha trovato terreno fertile nell'Italia liberale: le polemiche giornalistiche e gli aspri scontri politici, talvolta avvenuti in parlamento, hanno provocato sfide finite a colpi di sciabola. Stampa critica e politici dissenzienti sono connessi al mondo liberal-democratico non certo alla nuova Italia propugnata dal fascismo. In fondo il fascismo vuole cambiare quanto più possibile della società preesistente che rifiuta in toto. Inoltre, come già notato dai socialisti, il duello è una pratica eminentemente individualistica che mal si concilia con la visione statolatrica del fascismo¹². C'è anche un altro aspetto da sottolineare che rende il duello non conforme all'atteggiamento fascista.

Per illustrarlo cito una scena di *Vecchia guardia* (1934, Alessandro Blasetti). A differenza del film di Luigi Zampa, citato all'inizio, il film di Blasetti, quasi coevo della vicenda narrata, può essere considerato una fonte diretta sull'auto-

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ GABRIELE PAOLINI, *Il duello, una peculiare «istituzione» fra Risorgimento e Italia unita*, cit., p. 172.

¹⁰ Ivi, p. 166.

¹¹ SANDRO BELLASSAI, *L'invenzione della virilità*, cit., p. 65.

¹² GABRIELE PAOLINI, *Il duello, una peculiare «istituzione» fra Risorgimento e Italia unita*, cit., p. 176.

rappresentazione del fascismo, ancora più prezioso perché è praticamente il solo film del periodo fascista che rievoca e tratta lo squadristismo¹³.

La scena: 1922, negozio di barbiere in una cittadina umbra o toscana. Uno squadrista, vedendo che sta per entrare un deputato socialista venuto per tenere un comizio, si finge barbiere e gli fa credere di essere pure lui socialista per farlo parlare liberamente. Il socialista negozia un compenso per il discorso che andrà a fare e, soprattutto, dice al finto barbiere/compagno di prepararsi eventualmente a sparare contro i fascisti nel caso contestassero il suo discorso. A questo punto, lo squadrista si toglie il camice mostrando la camicia nera e, dopo averlo bloccato, impugna le forbici. Un rapido stacco di montaggio ci porta alla scena seguente dove si vede il risultato dell'uso delle forbici: il deputato socialista, dal palco, grida la sua indignazione per il sopruso subito con la lunga barba rasata a metà.

La scena è girata su un tono da commedia e vuole essere divertente. Il macchiettistico socialista è dileggiato e ridicolizzato. Il taglio della barba è una delle pratiche realmente attuate dagli squadristi nelle loro azioni, certamente meno violenta che le bastonature o la somministrazione dell'olio di ricino (Blasetti non avrebbe potuto utilizzarla perché cinematograficamente sarebbe stata indecente) ma dettata dalla stessa logica di quest'ultima, umiliare il nemico. I fascisti, dunque, ricorrono alla violenza politica e anzi la legittimano, ma la sua attuazione non prevede una sfida fra pari. Come esemplifica una scena de *Il delitto Matteotti* (1973, Florestano Vancini)¹⁴, Piero Gobetti, mentre si sta preparando per uscire di casa, scherza con la moglie leggendo dei passi di un codice sul duello di Jacopo Gelli e, mimando con un bastone da passeggio dei gesti schermistici, le dice di essere pronto a duellare con chi lo minaccia. Uscito di casa, viene affrontato da una decina di uomini che, sinceratisi della sua identità, lo massakra con pugni, calci e bastonate.

Non ci sono duelli con la scelta delle armi nella visione fascista, perché l'oppositore è solo da disprezzare, è un nemico da abbattere o comunque da punire¹⁵ e non gli è riconosciuta alcuna dignità, presupposto per un duello. Presentare un cartello di sfida è un atto per chiedere riparazione di un gesto, di un torto o di una offesa che si ritiene di aver subito ma sottintende la considerazione dell'avversario come degno di essere trattato come una persona. In

¹³ Sul cinema fascista: VITO ZAGARRIO, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004; DANIELA MANETTI, «Un'arma poderosissima». *Industria e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Roma, FrancoAngeli, 2012; ALFONSO VENTURINI, *La politica cinematografica del fascismo*, Roma, Carocci, 2015. C'è un altro film sullo squadristismo realizzato in epoca fascista, *Redenzione* (1942, Marcello Albani), voluto espressamente da Roberto Farinacci. *Redenzione*, che ha avuto già all'epoca poca distribuzione e quindi è stato poco visto, è andato perduto.

¹⁴ In questo caso la citazione del film ha solo carattere esemplificativo e didascalico.

¹⁵ È superfluo e inutile menzionare casi di violenza squadristica o riferimenti bibliografici, tanto sono noti i primi e sterminati i secondi. Mi limito a indicare MIMMO FRANZINELLI, *Squadristi. Protagonisti e tecniche della violenza fascista. 1919-1922*, Milano, Mondadori, 2003, che ordina cronologicamente i principali atti di violenza.

fondo, quindi, dello stesso livello. I fascisti non vogliono ottenere riparazioni ma infliggere punizioni e il concetto di punizione è legato alla pedagogia, è un castigo che si infligge «a chi ha commesso una trasgressione o dimostrato cattiva condotta, allo scopo di correggerlo»¹⁶ e prevede in sé che il punitore sia su un piano, pratico-legale-morale, superiore a quello del punito.

In definitiva, a partire dagli anni Venti il duello in Italia è fuori moda per motivi che attengono certamente ai cambiamenti sociali, comuni a tutte le società progredite, divenute ormai di massa, ma anche a ragioni specifiche legate alla natura ideologica del fascismo: il duello è troppo individualista per una società statolatrica e conferisce una dignità al rivale politico, un'idea che non ha più posto nell'Italia mussoliniana.

2. IL DUELLO NEL CINEMA FASCISTA. UNO SGUARDO COMPARATO

Non stupisce, anzi conferma a pieno quanto scritto, che scene di duello siano poco frequenti nel cinema fascista. Non solo non possono esserci nei film ambientati nel periodo coevo, ma sono di fatto rare anche nei film in costume, quelli cioè ambientati in epoche precedenti. La censura statale del regime fascista è occhiuta e puntuale su tutte le forme di comunicazione, specie per quanto riguarda la cinematografia¹⁷ ed è scontato che faccia rispettare le direttive e le leggi.

Qualche eccezione c'è, ma nella forma e non nella sostanza. In *Ho perduto mio marito* (1937, Enrico Guazzoni), il protagonista del film, un conte interpretato da Nino Besozzi, riceve un cartello di sfida da parte di un uomo che si ritiene insultato. La vicenda non ha seguito perché il conte si limita a scrollare le spalle e a strappare il cartello, appena i due padrini, che glielo hanno consegnato secondo le modalità codificate, voltano le spalle. Il film è una pochade tipica dei «telefoni bianchi»¹⁸ o, per utilizzare la definizione americana del genere, delle *sophisticated comedies*, che non ha ovviamente alcunché di reale. Forse la presentazione della sfida ha il ruolo narrativo di rendere ancora più straniante e farsesca tutta la vicenda, tale da renderla inoffensiva per la censura.

¹⁶ <https://www.treccani.it/vocabolario/punizione/>

¹⁷ Sulla censura cinematografica fascista cfr. MINO ARGENTIERI, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974; DOMENICO LIGGERI, *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*, Alessandria, Falsopiano, 1997; CARLA MEREU KEATING, *The politics of dubbing. Film censorship and State intervention in the translation of foreign cinema in Fascist Italy*, Oxford, Peter Lang, 2016; ALFONSO VENTURINI, *La censura cinematografica e la Chiesa durante la Seconda guerra mondiale*, in «Schermi. Storie culture del cinema e dei media in Italia» n. 1, 2017, pp. 53-66.

¹⁸ Nell'ampia bibliografia sul tema, segnalo *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, a cura di Gianfranco Casadio, Ernesto G. Laura, Filippo Cristiano, Ravenna, Longo, 1991; *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, a cura di Alessandro Faccioli, Venezia, Marsilio, 2010; DAVIDE BRUNI, *Commedia degli anni Trenta*, Milano, Il Castoro, 2013; ENNIO BISPURI, *Il cinema dei telefoni bianchi*, Roma, Bulzoni, 2020.

Purtroppo, non è possibile fare un confronto con la rappresentazione del duello nella produzione italiana precedente e in quella posteriore, essendoci troppi film e troppi andati perduti o difficilmente reperibili per stabilire se le sfide a duello nella cinematografia del Ventennio siano state quantitativamente superiori o inferiori sulla base di dati oggettivi. Non potendoci affidare a dati empirici oggettivi ci si baserà solo su considerazioni di massima e sull'esempio di alcuni film.

Delle vere e proprie sfide compaiono in poco più di una decina di film, versioni di opere liriche, come *Manon Lescaut* (1940, Carmine Gallone) e *Ca-valleria rusticana* (1939, Amleto Palermi), o adattamenti da opere letterarie, come *Un colpo di pistola* (1942, Renato Castellani) e *I mariti* (1941, Camillo Mastrocinque), in ogni caso tutti film in costume, ovverosia storie di finzione ambientate in epoche non contemporanee, come anche *Don Cesare di Bazan* (1942, di Riccardo Freda).

Ettore Fieramosca (1938, Alessandro Blasetti) differisce, invece, da questa casistica, quantomeno per le finalità. Anch'esso è ambientato in un periodo storico precedente e liberamente adattato dal romanzo omonimo di Massimo d'Azeglio del 1833, ma racconta una sfida, anzi una disfida, quella di Barletta realmente avvenuta nel 1503. In questo caso, il duello non ha un carattere individualistico, volto a difendere l'onore di un cavaliere o di una dama, ma bensì l'onore nazionale. Come è noto alcuni cavalieri italiani sfidano dei francesi che li hanno insultati, avanzando dubbi sul loro coraggio. Rievocare lo scontro con i francesi è in perfetta sintonia con il momento politico, fortemente segnato dalla propaganda antifrancese e antinglese del regime. Il film, uscito a fine 1938, ha quindi programmaticamente intenti propagandistici, e non per disposizioni ministeriali ma per la sincera fede del regista. Per realizzare il film Blasetti costituisce una società di produzione denominata Nembo film, un nome non scelto a caso. Il regista, infatti, scrive: «il nome della casa è stato preso da una unità navale della nostra flotta; ciò non vuole essere senza significato perché da una solida flotta di solidi film solidamente italiani il regime potrà diffondere il senso, il livello e la forza e quindi incutere il rispetto del nostro paese»¹⁹. Il film dai contenuti fortemente antifrancesi riceve dal ministero della Cultura Popolare un premio speciale di 1 milione di lire²⁰, una cifra colossale in un'epoca in cui l'85% dei film ha un costo di produzione inferiore a due milioni²¹. Inoltre, contributo economico a parte, il ministero sostiene il film garantendogli una favorevole accoglienza dalla stampa, sollecitata in tal senso da più direttive, le famose "veline"²².

¹⁹ Cineteca di Bologna, Archivio Blasetti, Corrispondenza, fascicolo 6, 1936-37, appunto senza data.

²⁰ «Cinegiornale», 15 marzo 1939.

²¹ Ivi, 25 agosto 1939.

²² NICOLA TRANFAGLIA, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 182 e 216.

Così come non è possibile confrontare la presenza del duello in diverse fasi temporali della produzione italiana, tantomeno lo è avanzare delle comparazioni con altre cinematografie nazionali coeve, perché, a una ricognizione bibliografica, non risultano studi specifici sul duello e sulla sua ricorrenza.

Un peccato perché sarebbe stato interessante in particolar modo un confronto con il cinema americano, la più importante cinematografia al mondo e quella di gran lunga più vista in Italia²³ che, quindi, ha contribuito in massima parte a forgiare l'immaginario degli italiani. Si possono, comunque, avanzare delle considerazioni di carattere generale. È intuitivo che i duelli, sia nei film di cappa e spada sia nei western, siano diffusissimi nella cinematografia statunitense. Non si tratta generalmente di sfide che avvengono secondo i codici scritti che ne disciplinano strettamente le modalità: dalla presentazione dei cartelli di sfida alla nomina dei testimoni, alle disposizioni sullo scontro. I duelli, però, nei film western hanno nella finzione una ritualità che è assimilabile a una codificazione. È opportuno sottolineare nella finzione, perché nella realtà sembra che gli scontri avvenissero in maniera molto più casuale²⁴. Si potrebbe quindi parlare, almeno per le rappresentazioni cinematografiche, di una ritualità e di un insieme di regole dettate dall'uso e comunemente accettate, seppure non codificate, che comporta un suggestivo parallelismo con la diversa natura fra i sistemi giuridici: l'anglosassone *common law*, fondato sui precedenti giurisprudenziali, e il latino *civil law*, fondato su codici e leggi scritte. Fatte queste premesse, il duello ha nel cinema americano una presenza quantitativa superiore a quella del cinema italiano e un significato ben diverso. Se la maggiore presenza è intuitiva anche in assenza di dati oggettivi, occorre fare qualche considerazione, quantomeno ipotetica, sul significato.

I duelli non solo hanno una presenza molto rarefatta nel cinema fascista anni Trenta e Quaranta, ma non hanno neppure un carattere positivo, nel senso che il protagonista è costretto a battersi, a imporre il duello è in genere "il cattivo" del film. Un esempio di ciò è in *La corona di ferro* (1941, Alessandro Blasetti), e non è il momento topico della storia, fatte salve un paio di eccezioni, come appunto quella già citata di *Ettore Fieramosca*. Il duello, nei western statunitensi, è invece un elemento iconico, spesso rappresenta l'apice della narrazione e può assumere più significati per il protagonista: ottenimento della giustizia o vendetta che ha perseguito durante tutto il film oppure dimostrazione di valore e coraggio. Esempio del primo è il celeberrimo *Ombre rosse*

²³ Dal 1930 al 1938 (nel 1939 entra in vigore la legge sul monopolio delle importazioni dei film), i film americani rappresentano il 56% di quelli complessivamente distribuiti e si può ragionevolmente pensare che l'incidenza percentuale sui biglietti venduti sia ancora più elevata. Dati della SIAE, cit. in LORENZO QUAGLIETTI, *Storia economico-politica del cinema italiano. 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 245.

²⁴ Cfr. ROBERT V. HINE, JOHN M. FARAGHER, *The American West: a new interpretative history*, New Haven, Yale University, 2000; MICHAEL WALLIS, *Billy the Kid: the endless ride*, New York, W.W. Norton company, 2007.

(*Stagecoach*, 1939, John Ford), del secondo caso *Partita d'azzardo* (*Destry rides again*, 1939, George Marshall).

La giustizia ottenuta con il duello è logicamente personale, perseguita e compiuta in un contesto, quello del mondo western, dove manca o è appena in formazione la società, e la legge non può che essere individuale. Da ciò deriva anche la valenza positiva del farsi giustizia da soli.

I valori individualistici della società americana, che hanno le loro radici nella *wilderness*²⁵, non possono che essere antitetici a quelli fascisti. In un regime in cui uno dei motti ricorrenti è «Tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato»²⁶ non c'è spazio per la giustizia individuale e, come appendice, neppure per il duello.

3. IL SENSO DELL'ONORE DELL'UOMO NUOVO NEL CINEMA DEL VENTENNIO

Dopo aver constatato che di duelli ce ne sono pochissimi, la domanda di ricerca che mi pongo è come vengono rappresentati e sublimati nella cinematografia fascista dal 1930 al 1945 quei valori come la difesa dell'onore, il coraggio e l'affermazione della virilità, intimamente connessi al duello ma anche legati alla visione di vita fascista. In definitiva, venendo al titolo del presente saggio, si pone la questione se nel cinema italiano di finzione dell'epoca si possa individuare un precipuo senso dell'onore dell'uomo fascista anzi, più esattamente, dell'uomo nuovo fascista corrispondente alle caratteristiche ideologiche individuate da Emilio Gentile²⁷. Seguendo l'approccio e le tesi avanzate negli studi seminali di Gentile che hanno avuto una grande eco nella storiografia recente²⁸, uno degli elementi caratterizzanti dell'ideologia fascista è, infatti, l'idea palinogenetica di un uomo nuovo, «un uomo attivo e impegnato nell'azione, con tutte le sue energie [...] virilmente consapevole delle difficoltà», secondo la definizione data da Mussolini stesso²⁹. Il fascismo persegue una rivoluzione antropologica che, nella seconda metà degli anni Trenta, assume «una forte connotazione antiborghese e anticapitalistica»³⁰. Angelo Ventrone, in un saggio recente, preferisce definirlo uomo «rinnovato», in quanto non ravvisa ca-

²⁵ Cfr. HENRY DAVID THOREAU, *Walden ovvero Vita nei boschi*, Milano, Rizzoli, 1988 [1854].

²⁶ BENITO MUSSOLINI, *Opera Omnia. Dal Delitto Matteotti all'attentato Zaniboni (14 giugno 1924-4 novembre 1925)*. Vol. XXI, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, Firenze, La Fenice, 1956, p. 88.

²⁷ EMILIO GENTILE, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

²⁸ Della vasta bibliografia sull'argomento mi limito a citare due titoli, uno internazionale e uno italiano: *L'homme nouveau dans L'Europe fasciste (1922-1945). Entre dictature et totalitarisme*, a cura di Marie-Anne Matard-Bonucci e Pierre Milza, Paris, Fayard, 2004; *L'uomo nuovo del fascismo. La costruzione di un progetto totalitario*, a cura di Patrick Bernhard e Lutz Klinkhammer, Roma, Viella, 2017.

²⁹ BENITO MUSSOLINI, *La dottrina del fascismo*, Milano, Hoepli, 1936, p. 16. In questo volume Mussolini riprende quanto scritto, insieme con Giovanni Gentile, nella voce «Fascismo» dell'Enciclopedia Italiana Treccani del 1932.

³⁰ ALESSANDRA TARQUINI, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 136.

ratteri innovativi e rivoluzionari nella visione fascista ma solo l'idea di un uomo del passato, un uomo romanico, sottratto alla degenerazione del presente e liberato dalle scorie accumulate nel corso del tempo³¹. La differenza, invero notevole da un punto di vista ideologico, è sostanzialmente ininfluyente per l'approccio del presente studio che si prefigge di rintracciare elementi inerenti all'ideologia antropologica fascista nei film, una sorta quindi di autorappresentazione del fascismo.

Scena da *Quelli della montagna* (1943, Aldo Vergano)³²: 1941, fronte greco-albanese. Un ufficiale, interpretato da Amedeo Nazzari, si lamenta dei suoi problemi personali con il comandante, il quale sbotta: «Io, io, io [...] gli alpini non dicono mai io ma noi».

Il significato è chiaro: non c'è spazio per l'individualismo e tantomeno per i problemi personali (leggasi sentimentali, su cui ritornerò in seguito) ma si deve far parte di un'entità collettiva. La maggior parte dei film di guerra fascisti sono corali, a emergere non è tanto un protagonista eroico ma la comunità, e il cameratismo è il vero valore positivo, come in *I trecento della settimana* (1943, Mario Baffico) e in *Giarabub* (1942, Goffredo Alessandrini). Non a caso, più che indomiti combattenti, i protagonisti delle pellicole di propaganda sono crocerossine, addetti alla sanità e feriti, come in *La nave bianca* (1941, Roberto Rossellini) e *Treno crociato* (1943, Carlo Campogalliani), oppure un cappellano militare, come in *L'Uomo dalla croce* (1943, Roberto Rossellini).

Nei film in cui si impone un protagonista, l'eroismo ha comunque una sua particolare declinazione per non cadere in un eccesso di individualismo. In una scena del già citato *Quelli della montagna*, il superiore stigmatizza l'azione militare compiuta poco prima dal personaggio interpretato da Nazzari: «Anche questa mania bambinesca di menare le mani non è per fare il tuo dovere. Vuoi tornartene con il petto fregiato per vantartene». Pure un atto di eroismo militare è potenzialmente sospetto, in quanto può essere motivato da pulsioni individualistiche ed egoistiche. E anche Amedeo Nazzari che non può non interpretare un militare coraggioso e forte, data la sua prestantza fisica comparabile a quella delle stelle hollywoodiane come Errol Flynn o Gary Cooper, e il suo status cinematografico, in quanto divo italiano per eccellenza del periodo, deve soggiacere alle limitazioni poste all'eroismo individuale. Confrontando il film di Vergano col quasi coevo *Sergente York* (1941, Howard Hawks), si può valutare la grande differenza fra la visione cinematografica della guerra fascista e quella americana. Nel *Sergente York*, infatti, il personaggio eponimo, realmente esistito, interpretato da Gary Cooper, è celebrato perché riesce da solo a catturare un plotone di soldati tedeschi durante la Prima guerra mondiale.

³¹ ANGELO VENTRONE, *Perché il fascismo si sentiva moderno: alla ricerca dell'«uomo nuovo»*, in *Il fascismo nella storia italiana*, a cura di Salvatore Lupo e Angelo Ventrone, Roma, Donzelli, 2022.

³² Il film è fra le pellicole approvate e promosse dal Comitato per il cinema di guerra e politico, costituito nel 1941 per incrementare la produzione di film di propaganda. Sul Comitato cfr. ALFONSO VENTURINI, *La politica cinematografica del fascismo*, cit., pp. 204-207.

Il punto 3 del *Decalogo del milite fascista* (1928) e del *Decalogo del Balilla* riporta: «La Patria si serve anche facendo la guardia a un bidone di benzina»³³, a conferma che all'uomo fascista si richiede prima di tutto senso del dovere e del sacrificio. È in questi termini che si declina e sublima il coraggio. Proprio il sacrificio è al centro del già citato *Giarabub*³⁴, uno dei film di guerra più popolari del periodo, che celebra la resistenza del presidio italiano nell'oasi di Giarabub in Libia fra febbraio e marzo 1941, quando cade nelle mani inglesi, una sconfitta quindi anche se ammantata dall'aura eroica e martirologica della «strenua difesa», come recita il Bollettino del Comando supremo³⁵.

Riprendendo la definizione data da Mussolini (forse in collaborazione con Giovanni Gentile), l'uomo fascista si realizza «attraverso l'abnegazione di sé, il sacrificio dei suoi interessi particolari»³⁶. Quindi senso del dovere e del sacrificio, con esplicita menzione anche agli interessi particolari, ovverosia della sfera privata. Il fascismo fin dagli albori ha chiamato alla militanza totalizzante al servizio della comunità: Sergio Panunzio, nel 1924, scrive che in una comunità nazionale moderna, non più solo i militari, ma «tutti i cittadini, dai più bassi ai più alti devono essere soldati e combattenti»³⁷.

La militanza totalizzante al servizio della comunità nazionale non può non entrare in conflitto con i desideri e le passioni individuali, e una delle più forti passioni è certamente l'amore. La donna, capace di accendere un desiderio illimitato nell'uomo, è dunque pericolosa per la coesione della società. Perciò, inevitabilmente, l'uomo nuovo fascista deve essere impermeabile a questo desiderio. Uno studioso tedesco, analizzando gli scritti di esponenti di estrema destra tedesca, trae la conclusione che «l'amore per le donne e quello per la patria sono contrapposti». I veri uomini non hanno bisogno delle donne³⁸.

Fatte queste considerazioni, non stupisce che le donne siano poco presenti nei film di propaganda e marcatamente fascisti oppure, se ci sono, hanno un ruolo marginale quando non espressamente negativo, ostacolando con la loro presenza il protagonista nel compiere il suo dovere. Ne *Il Grande appello* (1936, Mario Camerini), che fa parte di un nutrito gruppo di film ambientati nelle colonie africane³⁹, un italiano cinquantenne che vive a Gibuti e ha rinnegato l'Italia si redime quando muore la sua compagna, «una straniera», che fa contrabbando di armi contro gli italiani. Anche in altro film coloniale, *Sotto la*

³³ *Il caposquadra Balilla*, a cura della Presidenza centrale dell'Opera Balilla, Firenze, Bemporad, 1934.

³⁴ La vicenda bellica della guarnigione di Giarabub, cui viene dedicata anche una famosa canzone, ha ben diciassette citazioni nei Bollettini del Comando supremo. GIORGIO ROCHAT, *Le guerre italiane 1935-1943. Dall'impero d'Etiopia alla disfatta*, Torino, Einaudi, 2005, p. 60.

³⁵ Bollettino del Comando Supremo, n. 288, 22 marzo 1941.

³⁶ BENITO MUSSOLINI, *La dottrina del fascismo*, cit. p. 16.

³⁷ SERGIO PANUNZIO, *Che cos'è il fascismo*, Milano, Alpes, 1924, p. 57.

³⁸ KLAUS THEWELEIT, *Fantasie virili*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 47.

³⁹ Sui film coloniali, rimando a GIAN PIERO BRUNETTA, JEAN A. GILI, *L'ora d'Africa del cinema italiano 1911-1989*, Trento, Materiali di Lavoro, 1990.

croce del sud (1938, Guido Brignone), la protagonista, interpretata dalla diva Doris Duranti, è una “cattiva” che inizialmente ostacola il lavoro di due coloni italiani. Riscattatasi nel finale, se ne va dicendo: «qui c'è gente che deve lavorare e la mia presenza è come un veleno»⁴⁰. In un altro grande successo, *Luciano Serra pilota* (1938, Goffredo Alessandrini), la moglie abbandona il protagonista, portando con sé il figlioletto, perché è contraria alla sua volontà di continuare a fare il pilota d'aereo.

Come già accennato, in *Quelli della montagna*, un film quasi paradigmatico per la propaganda fascista, la ragione del tormento del protagonista è l'amore contrastato per una donna. E solo quando convintamente lo mette da parte, diviene a pieno titolo un ufficiale degli alpini, come nel finale del film gli riconosce il superiore.

Un altro esempio di come la donna e la sessualità siano malviste è in *L'Uomo dalla croce* (1943, Roberto Rossellini): durante l'interrogatorio del canonico italiano caduto prigioniero, si vede chiaramente dietro il commissario politico comunista un disegno osceno di una donna nuda su una lavagna, un modo per caratterizzare in maniera negativa i sovietici.

Bengasi (1942 Augusto Genina) sembra fare eccezione. Un cartello all'inizio del film riporta: «Il film è dedicato alle donne che della guerra sopportano i sacrifici più profondi con la fede più silenziosa». La dedica alle donne è, però, motivata dalla capacità di sacrificio e dalla fede, qualità che caratterizzano i personaggi femminili del film che, peraltro, sono secondari rispetto ai due attori principali (Amedeo Nazzari e Fosco Giachetti). La donna acquista una dignità, quindi, solo se rispecchia quelle virtù attribuite anche agli uomini. In ogni caso, l'amore non è previsto.

Emblematico è il finale di *Lo squadrone bianco* (1936, di Augusto Genina). Il giovane ufficiale, arruolatosi inizialmente per una pena d'amore, dice alla sua ex fidanzata, pentita di averlo lasciato, che l'uomo che conosceva non esiste più: non c'è più spazio per l'amore nella sua nuova vita da soldato. La donna non può fare altro che andarsene sola. George Mosse ha notato come il fascismo ha minacciato «di far affiorare quell'omoerotismo che era stato, fin dagli inizi, una componente del moderno nazionalismo»⁴¹.

In definitiva, riassumendo, nella cinematografia fascista non ci sono eroi “all'americana”, uomini impavidi e forti capaci di sbaragliare da soli o quasi interi eserciti nemici. Così come ci sono pochi duelli, anche le grandi azioni individuali sono poco presenti. L'eroe fascista è una persona comune le cui gesta non sono e non devono essere spettacolari e consistono in attività umili e ordinarie, come assistere i feriti o «far la guardia a un bidone di benzina» ma non deflette mai dal senso del dovere ed è sempre pronto a sacrificarsi per il bene superiore dello Stato fascista.

⁴⁰ Dal dialogo del film.

⁴¹ GEORGE L. MOSSE, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza 1984, p. 202.

EPILOGO

Quello che segue non altera le considerazioni sul duello sia nel cinema fascista, sia nel suo rapporto con il regime ma penso che le carte di archivio ritrovate, che hanno pienamente a che vedere con l'argomento trattato, rappresentino comunque delle interessanti curiosità. Le introduco riprendendo la citazione tratta da *L'arte di arrangiarsi*, menzionata all'inizio. Ho trascritto la scena nel momento in cui il miliziano fascista intima lo stop al duello facendosi consegnare le armi perché, dichiara, il duello è proibito dal regime. La scena sembrerebbe finita ma inaspettatamente continua. L'avversario di Sordi dice: «un momento, qui ci stiamo battendo per causa d'onore [...] io rispetto le leggi ma questo duello si deve fare». Alle obiezioni del fascista che le regole devono essere rispettate, il duellante replica: «Prima di essere fascisti siamo siciliani e per i siciliani c'è una sola legge, che è quella dell'onore, del resto anche il fascismo è basato sull'onore». Di fronte a una tale argomentazione, il miliziano non riesce a replicare e consegna nuovamente le armi agli sfidanti per far svolgere il duello. Ovviamente Sordi, a quel punto, si dà alla fuga.

Il film è una commedia del 1954 e, dunque, come già scritto, non ha alcun valore di testimonianza storica. Alcuni documenti di archivio, però, dimostrano come la pratica secolare del duello resista anche alla nuova temperie culturale e alle stringenti leggi penali del codice Rocco.

Fra le carte del regista Alessandro Blasetti, depositate all'archivio della Cineteca di Bologna, ho rinvenuto tracce di due sfide a duello lanciate dal focoso regista, una nel 1927 e una addirittura nel 1938.

Nella prima, nel 1927, Blasetti chiede a Giovan Battista Folliero⁴² «soddisfazione e riparazione per le armi in seguito all'incidente avvenuto la sera del 17 novembre 1927»⁴³. Il cartello di sfida è dettagliato, menziona la nomina dei padrini, la scelta delle armi e le modalità del combattimento. Quale sia l'incidente occorso, il casus belli, non viene mai menzionato e resta sconosciuto. Al cartello di sfida, segue un verbale di un tentativo di accomodamento, risultato vano⁴⁴ e, infine, un verbale finale. Nel verbale i quattro padrini danno conto di un tentativo di scendere sul campo, impedito dall'intervento delle autorità, e successivamente di un accordo fra le parti che convengono di avere trasceso e di ritenersi entrambi soddisfatti del chiarimento, avendo dimostrato, tuttavia, «la loro piena e precisa volontà di risolvere la vertenza per la via delle armi»⁴⁵. Come dire, entrambi hanno fatto prova di coraggio e tanto basta.

⁴² Giovan Battista Folliero è un giornalista di cinema che figura nel comitato di redazione della rivista «Sullo schermo» insieme a Blasetti.

⁴³ Cineteca di Bologna, Archivio Blasetti, Corrispondenza, 19 novembre 1927.

⁴⁴ Ivi, verbale datato 22 novembre 1927.

⁴⁵ Ivi, verbale datato 8 dicembre 1927.

Della seconda sfida rimane solo il verbale finale di accordo con la risoluzione amichevole, datato settembre 1938⁴⁶. Il contenzioso è fra Blasetti e Mario Baffico⁴⁷, peraltro a lungo suo amico, e anche in questo caso non si conosce la causa scatenante del dissidio.

Ho riportato questi casi non solo perché riguardano Alessandro Blasetti, uno dei principali registi del periodo fascista e non solo, ma anche perché documentano come le regole codificate nei manuali (cartelli di sfida, nomina dei padrini, scelta delle armi e modalità del duello, tentativi di risoluzione, verbali finali) siano ancora rispettate e seguite. In anni nei quali il duello non avrebbe più avuto ragion d'essere, queste carte dimostrano più ancora che la sopravvivenza, ridotta senz'altro a pochi casi, la forza e la diffusione della pratica del duello nella società italiana dei decenni precedenti.

RIASSUNTO

Il duello, molto diffuso fino agli inizi del XX secolo, viene proibito severamente in era fascista dal nuovo Codice penale del 1930 e, anche per i cambiamenti sociali seguiti alla Prima guerra mondiale, diviene sempre più desueto. Una rassegna sistematica dei film realizzati durante il Ventennio conferma che il duello è poco o nulla rappresentato. Constatato ciò, anche attraverso uno studio comparativo con la cinematografia americana, il presente lavoro analizza come i concetti legati alla difesa dell'onore, che sono alla base del duello ma anche fondamentali nell'immaginario ideologico fascista, siano rappresentati nella produzione filmica del periodo. Dall'analisi dei film concepiti con intenti di propaganda, o comunque più marcatamente fascisti, emergono i caratteri salienti dell'uomo nuovo fascista, così come delineati dalla storiografia più recente.

ABSTRACT

The duel, which was widespread until the early 20th century, was strictly prohibited in the Fascist era by the new Criminal Code of 1930 and, partly due to social changes following World War I, became increasingly obsolete. A systematic review of films made during the Ventennio confirms that there is little or no representation of dueling. Having ascertained this, including through a comparative study with American cinematography, this paper analyzes how concepts related to the defense of honor, which are the basis of the duel but also fundamental in the fascist ideological imagination, are represented in the film production of the period. From the analysis of the films conceived with propaganda intent, or otherwise more markedly fascist, the salient characteristics of the fascist new man emerge, as outlined by the recent historiography.

⁴⁶ Ivi, verbale 6 settembre 1938. Fra i padrini figurano il regista Faraldo e l'attore Osvaldo Valenti.

⁴⁷ Mario Baffico è un regista cinematografico, autore del citato film di propaganda di guerra *I trecento della settima*.

