

## Zweites Kapitel

### Faschistische Kulturpolitik

Italienische Künstler, die den Neorealismus gestalten, ebenso wie italienische Publizisten, die ihn seit 1948 unter diesem Begriff deuten, wie an der Rezeption in *Fiera letteraria*, *Cinema Nuova serie* und *Cinema nuovo* ersichtlich, sind bereits während der Diktatur mehr oder weniger erfolgreich beruflich tätig, haben einen Karrieresprung hinter sich oder setzen zu diesem an, drängen entweder ins kulturelle Establishment oder gehören zu dessen mehr oder weniger prominenten, arrivierten Vertretern. Was nachfolgend an einzelnen Persönlichkeiten noch deutlicher wird, darunter Emilio Cecchi, Cesare Pavese, Massimo Bontempelli, Alberto Consiglio, Giacomo Debenedetti, Mario Soldati, ist verallgemeinerbar: Zum einen sind Schriftsteller und Literaturpublizisten als Sujetautoren, Szenaristen und Filmpublizisten aktiv, zum anderen arbeiten Filmjournalisten parallel als Drehbuchautoren wie Massimo Mida, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli, Michelangelo Antonioni. Bei Giuseppe De Santis etwa überschneiden sich zwischen 1940 und 1943 journalistische und künstlerische Tätigkeit. Seit Dezember 1940 gelegentlich für *Cinema* Artikel schreibend, ist er von Januar 1942 bis Herbst 1943 Chefkritiker dieser Zeitschrift. De Santis assistiert Luchino Visconti bei der Regie von *Ossessione* und wirkt am Drehbuch mit. Die selbe Doppelfunktion übernimmt De Santis bei *Desiderio* unter der Regie von Roberto Rossellini.

Vittorini verfasst 1932 für *Il Bargello* mehrere Kritiken zu deutschen, französischen, britischen und amerikanischen Filmen.<sup>1</sup> Für die Bebilderung der 7. Auflage von *Conversazione in Sicilia* 1950 gibt er einem Fotografen sowohl Motive als auch Kameraperspektiven vor.<sup>2</sup> Gleichwohl konzentriert sich Vittorinis Interesse auf die Literatur: Er schreibt Romane, Erzählungen, Rezensionen, Essays, übersetzt ab Anfang der dreißiger Jahre englischsprachige Prosa und bereitet von 1940 bis 1942 die Herausgabe der Anthologie *Americana* vor, publiziert von dem Mailänder Verleger Valentino Bompiani.

Pavese widmet ab 1930 vorrangig der amerikanischen Gegenwartsliteratur zahlreiche Artikel, übersetzt amerikanische und britische Prosa ins Italienische und debütiert als Schriftsteller

---

<sup>1</sup> Zu den rezensierten Filmen, vorgeführt im Cine Club von Florenz, gehören etwa *Melodie der Welt* (Walter Ruttmann 1929-30), *Ronny* (Reinhold Schünzel 1931) und *Kameradschaft* (Georg Wilhelm Pabst 1931), vgl. Vittorini 1997, 585-586; 589-595; 597-598.

<sup>2</sup> Vgl. Elio Vittorini, La foto strizza l'occhio alla pagina, *Cinema nuovo*, Nr. 33, 15. April 1954, 200-202.

1936 mit der Gedichtsammlung *Lavorare stanca*. 1941 erscheint sein neorealistischer Roman *Paesi tuoi*. Nach zwei postum veröffentlichten Aufsätzen zum Film Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre entwickelt Pavese im Vorfeld seines Selbstmords im August 1950 mehrere unrealisierte Filmsujets, darunter Adaptionen eigener literarischer Vorlagen.

Roberto Rossellini, geboren 1906, Cesare Pavese und Elio Vittorini, jeweils geboren 1908, stehen stellvertretend für Filmemacher und Schriftsteller einer Generation, die als Jugendliche in die seit 1925 errichtete und bis 1943 unerschütterte faschistische Diktatur hineinwachsen, gegebenenfalls nach einem Studium ihre berufliche Laufbahn beginnen. Sie arbeiten freiberuflich oder unter festem Vertrag teils für Verlage, teils für Filmproduktionsfirmen, schreiben sowohl für regimekonforme als auch für apolitische Kulturzeitschriften.

Die nationale Filmwirtschaft wird seit Mitte der dreißiger Jahre erheblich mehr als zuvor gefördert. Eine erweiterte Gesetzgebung regelt Produktion, Verleih, Abspiel. Infolge des Monopolgesetzes vom September 1938 zieht sich die bislang marktbeherrschende amerikanische Konkurrenz vom inländischen Markt zurück. Es kommt zu einem Boom der italienischen Filmindustrie.<sup>3</sup> Cinecittà, im April 1937 von Mussolini eröffnet und im folgenden Jahr verstaatlicht, stellt privaten Produzenten eine innerhalb Europas einmalige, hochmoderne technische Infrastruktur und ein qualifiziertes Personal bereit, um Spielfilme zu realisieren. Mit dem 1935 eröffneten Centro sperimentale di cinematografia besitzt Italien nach einer bereits in Moskau bestehenden staatlichen Filmhochschule die zweite europäische Ausbildungsstätte für den Nachwuchs. Im Unterschied zum Radio<sup>4</sup> bleiben Buch-, Zeitschriften- und Zeitungsverlage<sup>5</sup> ebenso wie Filmunternehmen während der Diktatur überwiegend im privatem Eigentum. Presseerzeugnisse, Theaterstücke, Bücher und Filme unterliegen der Zensur. Einzelne renommierte Großverlage wie Bompiani und Mondadori in Mailand unterhalten enge, für sie profitable Geschäftsbeziehungen mit dem Regime.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> „In den vier Jahren von 1932 bis 1935 wurden in Italien insgesamt 103 Filme hergestellt. 1936 stieg die Eigenproduktion auf 40, im Jahre 1937 auf 41, im Jahre 1938 auf 45 mit fünf Auslandsversionen und im Jahre 1939 auf 109 Filme mit 11 Auslandsversionen. Wenn man den jährlichen italienischen Filmbedarf auf 280 Filme beziffert, dann werden jetzt bereits fast 50 Prozent davon durch die einheimische Produktion gedeckt. [...] In der Filmproduktion haben im Jahre 1939 insgesamt 175 Schriftsteller als Manuskriptverfasser und Drehbuchautoren mitgewirkt“, Imponierende Filmzahlen in Italien, *Film-Kurier*, Nr. 20, 24. Januar 1940, 2.

<sup>4</sup> Radiosendungen werden in Italien ab 1924 ausgestrahlt. Im Zuge der Weltwirtschaftskrise nationalisiert und monopolisiert der Staat ab 1933 den Rundfunk über seine Holding Istituto per la ricostruzione industriale (IRI). 1938 sind knapp eine Million, 1943 1.8 Millionen private Haushalte und öffentliche Institutionen bzw. private Unternehmen als Nutzer registriert, vgl. Forgacs 1990, 63-68.

<sup>5</sup> Ebd., 72-76.

<sup>6</sup> Zu Mondadori vgl. Forgacs 1990, 58-59. Über Valentino Bompianis Beziehung zu dem von 1939 bis 1943 amtierenden Minister für Volkskultur, Alessandro Pavolini, vgl. den Abschnitt in dieser Arbeit zu *Americana*.

Schriftsteller, Literaturkritiker, Szenaristen, Regisseure, Hochschuldozenten gehören zu den Kulturschaffenden und Kulturvermittlern. Welches Verhältnis besteht zwischen diesen Intellektuellen<sup>7</sup> und dem faschistischen Staat?

Das wissenschaftliche Interesse an der Beziehung zwischen Faschismus und Kultur richtet sich in den siebziger Jahren auf öffentliche und private Institutionen wie Verlage, Zeitschriften und einzelne Personen.<sup>8</sup> Gabriele Turi konstatiert 1998 als aktuellen Trend der historischen Forschung, einerseits Institutionen faschistischer Kulturpolitik, andererseits die Funktionalisierung sowohl kollektiver Mythen als auch der Alltagskultur auf entweder lokaler oder nationaler Ebene zu untersuchen.<sup>9</sup>

Norberto Bobbio beschäftigt sich zwar 1973 mit der Beziehung zwischen Hochschulen - der „cultura accademica“ - und dem Faschismus, doch in der Annahme, die Universitäten seien ein Pars pro Toto gewesen, kommt er zu dem Ergebnis, „che una cultura facista nel duplice senso di fatta da fascisti dichiarati o a contenuto fascista non è mai realmente esistita, o almeno non riuscì mai, per quanti sforzi fossero compiuti, a prender forma in iniziative o imprese durature e storicamente rilevante“.<sup>10</sup> Seine Aussage bezieht sich vorrangig auf den

---

<sup>7</sup> Unter einem Intellektuellen/*intellettuale* wird verstanden eine „persona colta, amante degli studi e del sapere, che ha il gusto del bello e dell’arte e anche di chi si dedica attivamente alla produzione letteraria e artistica“, *Lessico universale italiana*, Bd. 10, 1972, 480. Zur Geschichte des Begriffs Intellektueller vgl. Asor Rosa 1979.

<sup>8</sup> Vgl. Bobbio 1973, Mangoni 1974, Papa 1978. Isnenghi 1979 und Turi 1980 versammeln in ihren Monografien Artikel, die beinahe ausnahmslos zwischen 1972 und 1979 in italienischen Zeitschriften erstveröffentlicht worden sind. Meder (1993, 19) bemerkt zum Verhältnis zwischen faschistischem Regime und dem Film: „Der ‘Neorealismus’ im Film - der sich erst nach dem Krieg in der Praxis zu dem entwickelte, als der er dann reziprok rezipiert wurde - ist, so meine These, eng mit der kulturpolitischen Entwicklung noch unter dem Faschismus verknüpft und darf von ihr nicht unabhängig behandelt werden, will man sich nicht eine Trennung von Form und Inhalt zu eigen machen. Die Kontinuität der Entwicklung zu skizzieren, die von der Aufnahme einer staatlichen Filmpolitik des Regimes Mussolini über die *Republik von Salò* bis zu den ersten Jahren reichte, in denen der ‘Neorealismus’ dann als solcher auch bezeichnet wurde, ist ein Ziel dieser Arbeit“. Meder erwähnt die 1934 gegründete Direzione generale per la cinematografia, in der die Filmpolitik zentralisiert worden ist (ebd., 21). Ausführlicher geht er auf die 1935 in Rom eröffnete nationale Filmhochschule ein, ergänzt um Porträts von deren Direktor Luigi Chiarini sowie den Dozenten Umberto Barbaro und Francesco Pasinetti. (ebd., 24-36). Die kulturpolitische Entwicklung während des Faschismus bleibt jedoch ausgespart.

<sup>9</sup> Vgl. Turi 1998, 105-106. „Trotz der inzwischen zahlreichen Studien zu einzelnen Institutionen fehlt es aber noch an einer Gesamtinterpretation, die die Bedeutung der Kulturpolitik für den Staat Mussolinis ausreichend würdigt. Die kulturpolitischen Ziele des Faschismus wurden viel weniger über die formale Kontrolle der Ministerialbürokratie oder die Propaganda der Partei realisiert, als dies etwa im nationalsozialistischen Deutschland der Fall war. [...] Es handelt sich hier eher um ein differenziertes, erst nach und nach entwickeltes System verschiedener Kulturinstitutionen, die sich jeweils an unterschiedliche Gruppen der Bevölkerung richteten“, ebd., 95. Vgl. auch Turi 1999.

<sup>10</sup> Bobbio (1973, 214), geboren 1909, ist aus der Perspektive des Zeitzeugen, wie er betont, davon überzeugt, die Universität sei im positiven Sinne ein Elfenbeinturm gewesen: „Non fu necessario il bastone perché bastò l’aggrottamento di ciglia. Di fronte al processo di trasformazione dello Stato, la cultura accademica non eccedette nell’inneggiare né si ribellò: accettò, subì, si uniformò, si conformò, si rannicchiò in uno spazio in cui poteva continuare, più o meno indisturbata, il proprio lavoro“. Wie sich dieses Bild von den ‘rein’ wissenschaftlichen Zwecken dienenden Gelehrten mit dem von ihnen geleisteten, von Bobbio angemerkten Schwur auf den faschistischen Staat und den König zu Beginn des akademischen Jahres 1931-32 vereinbaren

Zeitraum zwischen 1922 und dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940. Danach sei es nicht gelungen, das Ziel zu verwirklichen, die große Mehrheit der Universitätsangehörigen auf Parteilinie zu bringen. Allerdings bleibt offen, ob ein solches Ziel, abgesehen von Einzelpersonen oder Splittergruppen, innerhalb des PNF überhaupt verfolgt worden ist und weshalb knapp zwei Jahrzehnte Diktatur nicht ausreichten, dieses zu erreichen.

Die überwiegende Mehrzahl von italienischen Akademikern habe sich dem Faschismus gegenüber indifferent verhalten, zumal dies von Parteifunktionären geduldet worden sei. Nur in staatsnahen Fächern wie Ökonomie und öffentliches Recht seien Wissenschaftler, teils aus Opportunismus, teils aus Überzeugung, den Machthabern in Lehre und Forschung dienstbar gewesen.<sup>11</sup> Schülern Giovanni Gentiles sei es nicht gelungen, dem Korporativismus als dritten Weg zwischen Liberalismus und Sozialismus dauerhafte politische Geltung zu verschaffen. Ein im Mai 1932 in Ferrara abgehaltener studentischer Kongress zum Korporativismus markiere zugleich den Höhe- und Endpunkt ihrer theoretischen Ambitionen.<sup>12</sup>

Eine dezidierte Gegenposition vertritt 1998 Gabriele Turi. Seiner Ansicht nach „besteht kein Zweifel daran, dass die Kulturpolitik eines der wichtigsten Herrschafts- und Integrationsmittel des Faschismus darstellte“.<sup>13</sup> Dieser habe sowohl die private Sphäre erfasst, als auch das öffentliche Leben durchdrungen. Anstatt ausgedehnte, politisch unkontrollierte Zonen zu dulden, in denen sich Forschung und Lehre relativ frei entfalten konnten, sofern sie nicht als subversiv erschienen, habe eine Faschisierung aller Lebensbereiche stattgefunden. Eine erhebliche Anzahl von Wissenschaftlern und Künstlern hätten sich nicht nur für die Regierungsübernahme Mussolinis 1922 engagiert, sondern sich von 1925 bis 1929 für den systematischen Ausbau der Diktatur eingesetzt:

„Insbesondere wird meist nicht zwischen der Frühphase des Faschismus und der Zeit nach der inneren Konsolidierung des Regimes unterschieden. Überdies gab es auch in den dreißiger Jahren Zwang und Terror, und angesichts der vom Faschismus propagierten Identität von Individuum und Staat kann vom ‘Konsens’ in seinem ursprünglichen Wortgehalt kaum die Rede sein. [...] Dem Staat Mussolinis ging es eher darum, die Massen organisatorisch zu erfassen, und

---

lässt - von 1200 Professoren verweigern den Eid insgesamt dreizehn -, bleibt offen. Die Behauptung von sich weder für noch gegen den Faschismus engagierenden, sondern sich so gut wie möglich in Nischen zurückziehenden Gelehrten hält Bobbio aufrecht, obwohl er die widerstandslose, mitunter billigende Hinnahme der Entlassung jüdischer Kollegen infolge der so genannten Rassengesetze 1938 erwähnt (ebd.). Auf neue Arbeitsgebiete an den Universitäten wie ab 1935 Faschistische Doktrin geht er entweder nur am Rande ein (ebd., 241) oder lässt sie wie im Fall der Rassenforschung unerwähnt. Zum Wortlaut des Schwurs, den Gentile 1931 einführt, sowie den Professoren, welche sich weigern, ihn zu leisten, vgl. Manacorda 1974, 15; zum Zweck des Schwurs vgl. Turi 1998, 103-104.

<sup>11</sup> Vgl. Bobbio 1973, 224-228.

<sup>12</sup> Ebd., 229.

<sup>13</sup> Turi 1998, 99.

in die Machtstrukturen des Regimes einzubinden, als einen wirklichen ‘Konsens’ innerhalb der Bevölkerung zu erhalten. Dies ändert [...] nichts an der Tatsache, daß sich zahlreiche Intellektuelle bereitwillig der faschistischen Bewegung anschlossen und die Machtergreifung durch Mussolini befürworteten. [...] Diese Interpretation unterscheidet sich klar von den bisher vorherrschenden Deutungen, die entweder den Faschismus als Ausdruck von purer Gewalt und Barbarei sahen und daher die Möglichkeit eines breiten Konsenses prinzipiell ausschlossen oder aber das Regime als eine Fortsetzung des liberalen Staates in autoritärem Gewand interpretierten“.<sup>14</sup>

Während Turi warnt, es dürfe „die breite Grauzone der Passivität, des Mitläufertums und des schweigenden Gehorsams [...] nicht darüber hinwegtäuschen, daß es zahlreiche überzeugte Anhänger gab“<sup>15</sup>, vertritt Bobbio die These eines im Großen und Ganzen von den wechselnden politischen Verhältnissen auch nach 1945 unberührt gebliebenen universitären Elfenbeinturms. Dass die Scientific Community einem aus der liberalen konstitutionellen Monarchie herrührenden Ethos wissenschaftlicher Unparteilichkeit verpflichtet geblieben sei, beweise die zwischen 1929 und 1937 publizierte *Enciclopedia italiana*: „L’*Enciclopedia italiana* fu certo la manifestazione più macroscopica [...] della sopravvivenza della cultura accademica prefascista durante il regime, e quindi della linea ininterrotta che corre al di sotto del regime ed oltre il regime dalla cultura prefascista a quella postfascista“.<sup>16</sup>

Anhand von drei kulturpolitischen Fallbeispielen soll dargestellt werden, wie der faschistische Staat Intellektuelle gezielt umwirbt und erfolgreich in ein Regime einbindet, das die Trennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre gezielt missachtet. Im ersten Fall, dem Manifest der faschistischen Intellektuellen von 1925, reagieren liberale und konservative Professoren und Literaten mit einem Gegenmanifest, im zweiten und dritten Fall, der vom Istituto Giovanni Treccani herausgegebenen *Enciclopedia italiana* und dem faschistischen Hochschulverband, engagieren sich Intellektuelle freiwillig in staatlich gelenkten Organisationen.

Giovanni Gentile (1875-1944) verfasst 1925, dem Jahr, in dem eine Kulturpolitik Konturen annimmt<sup>17</sup>, im Namen zahlreicher prominenter Wissenschaftler und einiger Dichter das Manifest der faschistischen Intellektuellen. Es legitimiert die neuen Machtverhältnisse, betont den bereits erfolgten Übergang von der putschistischen, revolutionären Phase der Machteroberung zu einer tiefgreifenden Transformation von Staat und Wirtschaft. Erstmals

---

<sup>14</sup> Ebd., 97-98.

<sup>15</sup> Ebd., 98.

<sup>16</sup> Bobbio 1973, 217.

<sup>17</sup> „È [...] il 1925 l’anno in cui il regime comincia ad impegnarsi con una certa organicità nel campo della cultura“, Manacorda 1974, 10.

bekennen sich öffentlich Wissenschaftler und Künstler als eine Gesinnungsgemeinschaft. Sie erklären sich mit einer Doktrin und politischen Praxis einverstanden, die Gentile als ordnungsstiftend und traditionsbewahrend, kurzum im Einklang mit dem nationalen Interesse stehend charakterisiert. Da sich der Verfasser und die teilweise prominenten Unterzeichner an eine internationale Öffentlichkeit wenden, dient die programmatische Schrift nicht nur der Information über das 'wahre' Anliegen des Faschismus, sondern wirbt sowohl im Ausland um die Anerkennung des faschistischen Regimes als Gralshüter überlieferter Moral, Bewahrer der nationalen Einheit und Garant eines vermehrten Wohlstands für alle, als auch unter inländischem konservativen und liberalen Bürgertum um eine Zusammenarbeit zum gemeinsamen Vorteil. Benedetto Croce (1865-1952) reagiert im selben Jahr mit dem Manifest der antifaschistischen Intellektuellen. Hierin wird zwar im Einklang mit dem Liberalismus auf die zu wahrende Trennung zwischen Staat und Gesellschaft, Politik und Kultur bestanden, aber eine geistige Verwandtschaft zu Gentile und seinen Anhängern ist offensichtlich, wenn Croce eine den konkurrierenden Einzelinteressen übergeordnete starke, zentralisierte Exekutivgewalt gutheißt, Ideale des *Risorgimento* beschwört und den Kommunismus als Hauptgegner verbal angreift.

Das Ansehen des Regimes im Inland und Ausland soll die mittelfristig angelegte, zwischen 1929 und 1937 publizierte *Enciclopedia italiana* in 35 Bänden steigern. An der Ausgabe arbeiten landesweit tausende Universitätsdozenten zahlreicher Fachrichtungen mit.

Rekrutierungsfeld für eine faschistische akademische Elite, die als Künstler, Journalisten, Dozenten, Parteifunktionäre ausersehen sind, sowohl in der privaten Wirtschaft als auch im öffentlichen Dienst Führungspositionen zu übernehmen, bilden die seit den zwanziger Jahren landesweit bestehenden Studentenorganisationen, die GUF (Gruppi universitari fascisti). Während der dreißiger Jahre bis zum Kriegseintritt Italiens im Juni 1940 drehen Mitglieder in den so genannten CineGUF ihre ersten Schmalfilme und sehen Klassiker der siebenten Kunst. Zeitlich parallel schreiben studentische Redakteure ihre ersten Artikel über den Film für die landesweit an universitären Zentren erscheinenden Kulturzeitschriften der GUF, die, je nach Periodikum unterschiedlich gewichtet, literarische und politische Themen behandeln. Carlo Lizzani, Fernaldo Di Giammatteo, Guido Aristarco, Massimo Mida, Ugo Casiraghi, Renzo Renzi und Francesco Pasinetti beginnen oder verstetigen mit Beiträgen für diese Periodika ihre journalistische Laufbahn. Die faschistische Hochschulorganisation veranstaltet außerdem zwischen 1934 bis 1940 alljährlich ausgetragene Littoriali della cultura e dell'arte. Die

Wettbewerbsdisziplinen sind breit gefächert: Sie reichen von selbst verfassten Erzählungen und Gedichten über Kurzfilme bis zu Vorträgen über aktuelle politische Themen.<sup>18</sup>

## 1 Manifest der faschistischen Intellektuellen

Bei den Wahlen für die Kammer vom 6. April 1924 erzielt der PNF mit einer nationalen Einheitsliste, auf der neben Parteigängern auch einzelne Liberale, Mitglieder des katholischen Partito Popolare Italiano und Parteilose kandidieren, eine überwältigende Mehrheit. Diese Einheitsliste stellt fortan 375 Abgeordnete, die Opposition, darunter Kommunisten, Sozialisten, Vertreter des Partito Popolare Italiano und Republikaner, 106 Mandatsträger.<sup>19</sup> Dem Sieg an den Urnen helfen faschistische Milizen nach, indem sie vor und während des Wahlkampfes den politischen Gegner terrorisieren oder töten. Insbesondere auf dem Land kontrollieren schwarze Schwadronen die Stimmenabgabe der Bürger in den Wahlkabinen. Nachdem der sozialistische Parteisekretär Giacomo Matteotti am 30. Mai 1924 die brutalen Übergriffe auf oppositionelle Politiker in einer Parlamentsrede angeprangert und Neuwahlen gefordert hat<sup>20</sup>, verschwindet er am 10. Juni in Rom spurlos. Die Autopsie seines am 16. August 1924 gefundenen Leichnams ergibt, dass er vor seinem Tod gefoltert worden ist. Der sowohl in der Presse als auch bei den unterlegenen Parlamentsparteien sofort nach der Entführung aufkommende Verdacht, wer das Verbrechen begangen hat, fällt auf die Faschisten. Ministerpräsident Benito Mussolini bestätigt diese sich zur Gewissheit erhaltende Vermutung, da er auf Druck der Öffentlichkeit Tatverdächtige entlässt, den Chef seines Pressebüros, Cesare Rossi, und den die Ermittlungen führenden Polizeichef Emilio De Bono. Die fünf Faschisten, die Matteotti misshandelt und am Tag seiner Entführung umgebracht haben, werden zwischen dem 12. und 28. Juni 1924 verhaftet, darunter der Hauptangeklagte

---

<sup>18</sup> Wenngleich laut Zangrandi (1962, 122) die Littoriali della cultura e dell'arte erstmals 1934 in Florenz stattgefunden haben, werden schon zuvor sportliche und offenbar auch kulturelle Wettkämpfe veranstaltet, vgl. die Rede von Benito Mussolini *Libro e moschetto*, gehalten am 10. Mai 1932 auf dem Balkon des Palazzo di Venezia vor Mitgliedern der römischen GUF, in: Mussolini 1958a, 99. Am 20. Mai 1933 vergibt der Duce im Palazzo Venezia die Preise an die Sieger der diesjährigen Littoriali della cultura und der Littoriali dello sport. Bei dieser Gelegenheit kündigt der Regierungschef in einer Ansprache „Ai Littori“ an, die Littoriali würden institutionalisiert und im kommenden Jahr in Mailand abgehalten, ebd., 228-229. Der Vorsitzende des Gran Consiglio übergibt ebenfalls im Mai 1934 den Siegern der Wettkämpfe ihre Auszeichnungen, verbunden mit einigen Grußworten „Ai littori per l'anno XII“, vgl. Mussolini 1958b, 222, vgl. auch „Littoriali“ in Italien. Auch Filmfragen werden behandelt, *Film-Kurier*, Nr. 84, 12. April 1937, 1-2.

<sup>19</sup> Zur sukzessiven Machterweiterung der Regierung Mussolini seit Oktober 1922, die sich 1925 durch zahlreiche Gesetze im Gefolge der überwundenen Matteotti-Krise beschleunigt und zum Umschlag von einem parlamentarischen Regime in die Diktatur führt, vgl. Galasso 1998; zu den Wahlen 1924 und der Ermordung Matteottis vgl. ebd., 29-35; Zangrandi 1962, 329-330; Mantelli 1998, 67-68.

<sup>20</sup> Zur Rede Matteottis vgl. Salvatorelli/Mira 1964, 323-324.

Amerigo Dumini.<sup>21</sup> Bereits am 24. Juni 1924 stellt Ministerpräsident Mussolini im Senat, dominiert von Liberalen und Konservativen, die Vertrauensfrage. Er beklagt den zu diesem Zeitpunkt längst gewissen gewaltsamen Tod Matteottis und verspricht, Recht und Gesetz wieder Geltung zu verschaffen. Neuwahlen lehnt er mit dem Argument ab, sie würden das Land ohne Not in den Bürgerkrieg stürzen. Seine Regierung sei der beste Garant innenpolitischer Stabilität. 225 Senatoren, unter ihnen der liberale Unterrichtsminister von 1920 bis 1921, Benedetto Croce, sprechen Mussolini ihr Vertrauen aus, 21 votieren gegen ihn, sechs enthalten sich.<sup>22</sup> Der im Amt und in seinen Taten Bestätigte zeigt sich bei den Konservativen und Liberalen erkenntlich. Am 30. Juni 1924 entlässt er Gentile, Carnazza und Corbino und beruft als deren Nachfolger den Liberalen Alessandro Casati als Unterrichtsminister, Gino Sarrocchi als Minister für öffentliche Arbeiten und den Katholiken Cesare Nova als Minister für nationale Ökonomie.

Der Rückzug von Kommunisten, Sozialisten und Mitgliedern des Partito Popolare Italiano aus dem Parlament am 18. Juni 1924 auf den Aventin bewirkt keineswegs den Sturz der Regierung Mussolini, denn die Opposition kann sich nicht auf ein gemeinsames Vorgehen verständigen. Während die Kommunisten bereit sind, mit ihrer Forderung nach einem Gegenparlament und einer Massenmobilisierung einen Bürgerkrieg zu riskieren, lehnen dies Sozialisten und die meisten Mitglieder des Partito Popolare Italiano ab. Die Uneinigkeit der antifaschistischen Parteien nutzt die Regierung zum Gegenschlag. Im Juli wird die Pressefreiheit aufgehoben. Obwohl ein halbes Jahr später, am 3. Januar 1925, der Ministerpräsident in einer Parlamentsansprache die politische Verantwortung für den Tod Matteottis übernimmt<sup>23</sup>, bleiben die Faschisten an der Macht: „Mussolini stürzte nicht, weil König und Papst, Senat und Industrie ihn stützten, die Furcht vor der neuen Konfrontierung mit Sozialisten und Kommunisten hatten“.<sup>24</sup>

Nachdem die Faschisten gestärkt aus der innenpolitischen Krise hervorgegangen sind, halten die zwei Jahre zuvor gegründeten Istituti fascisti di cultura<sup>25</sup> vom 29. bis zum 30. März 1925

---

<sup>21</sup> Vgl. Candeloro 1979, 66-72. Die Täter Albino Volpi, Giuseppe Viola, Amleto Poveromo, Augusto Malacria und ihr Anführer Amerigo Dumini erhalten geringe Haftstrafen und werden amnestiert. Nach 1945 wird Dumini noch einmal der Prozess gemacht. Er bleibt längere Zeit inhaftiert.

<sup>22</sup> Vgl. Zangrandi 1962, 331.

<sup>23</sup> Vgl. Mantelli 1998, 67-71.

<sup>24</sup> Nolte 1984, 278.

<sup>25</sup> Ab März 1927 unterstehen die einzelnen Institute einer zentralen Instanz. Anlässlich des zweiten Kongresses am 21. November 1931 zählen 80 Institute mit über 100.000 Mitgliedern (*soci*) zum Verbund. Die Institute unterhalten Bibliotheken, veranstalten Vortragsreihen, Bildungsreisen im Inland und ins Ausland, geben die



ihren ersten Kongress in Bologna ab.<sup>26</sup> Neben dem Präsidenten dieser Institute, Giovanni Gentile, nehmen 250 Wissenschaftler, Maler und Literaten teil. Zu ihnen gehören Luigi Pirandello (1867-1936), Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) und von ihm angeführte Futuristen. Einer unter ihnen, Mario Carli, denunziert Gentiles schriftliche Deklaration als Professoren-Manifest.<sup>27</sup>

Gentiles Staatskonzeption, „lo stato etico“, wurzelt wie diejenige Croces in der Staats- und Rechtsphilosophie Georg Friedrich Wilhelm Hegels. Croce und Gentile sind als Neoidealisten oder Neohegelianer in Italien dessen herausragende Interpreten.<sup>28</sup> Seit der Jahrhundertwende lehrt Gentile als Professor an verschiedenen Universitäten des Landes Philosophie. Während seiner Amtszeit als Unterrichtsminister (1922-24) setzt er 1923 eine Schulreform durch.<sup>29</sup> Sie führt unter anderem den Religionsunterricht als Pflichtfach an den Elementarschulen ein und fördert durch erhöhte Schulgebühren die soziale Auslese. Neben seiner Mitgliedschaft im Großen Faschistischen Rat - dem Gran Consiglio 1923-1924 und 1925-1929 - übernimmt er ab Mitte der zwanziger Jahre die Federführung bei der Edition der *Enciclopedia italiana*.<sup>30</sup> Von ihm stammt im Auftrag der Kongressteilnehmer das Manifest der faschistischen Intellektuellen.<sup>31</sup> Es wird am 21. April 1925 in mehreren nationalen Tageszeitungen veröffentlicht. 250 Intellektuelle erklären sich durch ihre Unterschrift mit den Aussagen der öffentlichen Verlautbarung einverstanden. Zu den Unterzeichnern, oftmals identisch mit den Veranstaltungsbesuchern, zählen neben Luigi Pirandello etwa Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Salvatore Di Giacomo<sup>32</sup> (1860-1934), Alfredo Panzini (1863-1939) und Curzio

---

Zeitschrift *Educazione fascista* heraus, 1934 umbenannt in *Civiltà fascista*, und publizieren vier Buchreihen, vgl. Manacorda 1974, 12-13.

<sup>26</sup> Der alternative Kongresstitel lautet: 1. Convegno per le istituzioni fasciste di cultura. Zu den Vortragsthemen, Referenten, sonstigen namentlich ausgewiesenen Teilnehmern des Kongresses und der massiven Präsenz der Futuristen vgl. Papa 1978, 139-153. Nach den aufgelisteten Themen der Referate zu urteilen, kommen weder Film noch Literatur zur Sprache. Der 2. Kongress findet am 21. November 1931 in Rom, der 3. Kongress 1933 in Mailand statt.

<sup>27</sup> Die Futuristen, einschließlich Marinetti, treten 1929 aus den *fasci* aus, als die Regierung Mussolini mit der katholischen Kirche die Lateranverträge schliesst.

<sup>28</sup> Ebd., 178-186. Zum *Neoidealismo* vgl. den Eintrag von Maria Bartoletti Poggi, in: Ghidetti/Luti 1997, 542-546.

<sup>29</sup> Vgl. Papa 1978, 158-166.

<sup>30</sup> Zu Giovanni Gentile vgl. Turi 1998, 99-104.

<sup>31</sup> Das Manifest untergliedert sich in die Kapitel: Die Ursprünge, die faschistische Regierung, Staat und Gewerkschaft, Opposition zum Faschismus.

<sup>32</sup> Von Salvatore Di Giacomo stammt das Drama *Assunta Spina*, erschienen 1910 und verfilmt 1915 unter der Regie von Gustavo Serena und Francesca Bertini. Die Diva Bertini interpretiert zudem die Titelrolle in diesem, was Außenaufnahmen betrifft, an natürlichen Schauplätzen Neapels, darunter Straßenzügen und am Ufer, gedrehten Melodram.

Malaparte. Das Manifest wendet sich, wie es im letzten Absatz heißt, an diejenigen im In- und Ausland, die sich sowohl über die Lehre als auch die Praxis des PNF informieren wollen.

Gentile entwirft eine Ursprungslegende der faschistischen als einer politischen und zugleich moralischen Bewegung. Der faschistische Staat erhält religiöse Züge. Er erfüllt eine transzendente Mission und scharft opferwillige Gläubige um sich. Auf die jüngste innenpolitische Krise, die fortdauernde Aventinische Sezession, geht Gentile nur beiläufig und polemisch ein, insofern eine ohnehin schwache Opposition sich durch den Rückzug aus dem Parlament selbst diskreditiere, da sie dem legalen den illegalen Kampf vorziehe. Sein zentrales Anliegen besteht jedoch darin, das Bild einer patriotischen, um das Gemeinwohl besorgten und sich um dieses vielfach verdient gemachten Partei zu zeichnen.

Kaum den Schützengräben des Ersten Weltkrieges entstiegen, „da cui il popolo italiano era uscito vittorioso ma spossato“<sup>33</sup>, sind Offiziere und Soldaten, seit 1919 geführt von Benito Mussolini, mit einem rapiden Verfall traditioneller Werte konfrontiert. Bislang vom Volk verehrte, uneingeschränkt anerkannte nationale Institutionen, König sowie Armee, geraten in Misskredit und verlieren stetig an sozialintegrativer Bindungskraft. Zwei damals dominierende Weltanschauungen macht Gentile für den fortschreitenden Zerfall nationaler Einheit verantwortlich: eine unheilige Allianz aus Liberalismus und Sozialismus - „la politica demosozialista“.<sup>34</sup> Der *Biennio rosso* 1919-1920, gekennzeichnet von Fabrikbesetzungen und im Juli 1922 in einem Generalstreik gipfelnden Arbeitsniederlegungen, habe gedroht, das öffentliche Leben lahmzulegen. Der von den *squadri* unternommene Marsch auf Rom am 28. Oktober 1922, bei dem Todesopfer in den eigenen Reihen zu beklagen gewesen seien, habe die Nation vor ihrem Untergang bewahrt. Um die politische Macht zu erobern, musste notgedrungen Gewalt angewendet werden.

Gentile zufolge entzieht der Faschismus seinen konkurrierenden Ideologien, Sozialismus und Liberalismus, ihre Existenzberichtigung, indem er deren Programme absorbiert und modifiziert verwirklicht. Die vom Liberalismus propagierte individuelle Freiheit findet in Benito Mussolini und seinen Getreuen ihren besten Anwalt. Dem widerspricht nicht, einzelne Zeitungen und Zeitschriften vorübergehend oder dauerhaft zu verbieten, denn die Unterdrückung der Pressefreiheit im Einzelfall dient dem allgemeinen Interesse, den sozialen Frieden zu bewahren:

---

<sup>33</sup> Zitiert wird nachfolgend aus dem Manifest der faschistischen Intellektuellen, in: Papa 1978, 166-174; hier 167.

„Tutte le libertà costituzionali negli Stati più liberali, sono state sospese quando particolari ragioni ne abbiano dimostrata la necessità e tutti i teorici e difensori del liberalismo hanno sempre riconosciuto la legittimità di simili sospensioni. Si tratta di vedere quando il Governo ha fatto uso di queste misure di polizia, se è vero o non è vero che certa stampa [...] facesse correre alla Nazione il rischio dei più gravi turbamenti dell'ordine pubblico, se perciò il Governo non abbia ben meritato dal Paese e dalla libertà, che quei turbamenti avrebbero compromesso, operando come ha operato. [...] chi lavora oggi in Italia, per la libertà della Nazione nel mondo, non è l'antifascismo, ma il Fascismo, il quale faticosamente attende a costruire sopra solide fondamenta l'edificio nel quale possono infatti esplicarsi le libere attività dei cittadini, garantiti da una legge che sia veramente l'espressione della loro reale, organica, concreta volontà“.<sup>35</sup>

Sozialistische Ziele erfüllen sich in der Beziehung zwischen Staat und Syndikat („sindicato“). Während die öffentliche Gewalt als Rechtsperson die Nation vertrete, repräsentiere die Rechtsperson Syndikat den einzelnen Arbeitnehmer. Im Sinne eines totalitären, organistisches Staatsverständnisses stellen die Syndikate oder Korporationen keine autonomen, sich selbst verwaltenden, nur ihren einzelnen Mitgliedern verantwortlichen Organisationen dar, sondern dienen als etatistische Instrumente dazu, den Widerspruch Kapital-Lohnarbeit institutionell-sozialpartnerschaftlich zu regulieren.<sup>36</sup> Unabhängig davon, ob antifaschistische, liberale und sozialistische Parteien es noch begreifen werden oder nicht, fest stehe, „che il residuo di vita e di verità dei loro programmi è compreso nel programma fascista, ma in una forma balda, più complessa, più rispondente alla realtà storica e ai bisogni dello spirito umano“.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., 172.

<sup>36</sup> Gentile bemerkt 1928 zum faschistischen korporativen Staat, dieser ersetze sukzessive auf gesetzlich-reformistischem Wege die ordoliberalen Marktwirtschaft: „Er [der Faschismus] hat in der Tat vom Syndikalismus die Idee der erzieherischen und moralisierenden Funktion der Syndikate übernommen, mußte aber den Gegensatz zwischen Staat und Syndikaten überwinden und hat sich so bemüht, diese Funktion einem System von Syndikaten zuzuschreiben, die sich harmonisch in Korporationen vereinigen und sich einer staatlichen Disziplin unterwerfen, ja von sich selbst aus eigentlicher Ausdruck des Staatsorganismus sind. [...] Diese große Reform ist im Gang. In ihr laufen Nationalismus, Syndikalismus und selbst Liberalismus zusammen. [...] Der korporative Staat geht darauf aus, sich jener Immanenz des Staates im Individuum anzunähern, die Bedingung für die Macht und damit für das innerste Wesen des Staates und für die Freiheit der Individuen ist; und die fernhin seinen ethischen und religiösen Wert darstellt, den der Faschismus tief empfunden und durch den Mund des Duce bei jeder Gelegenheit, theoretisch und praktisch, in feierlichster Form verkündet hat“, Gentile 1936, 45-46. Und im Mai 1930 anlässlich des vom Senat angenommenen Gesetzes über den Nationalrat der Korporationen führt er aus: „Der korporative Staat löst durch diesen Nationalrat gleichfalls den Klassengegensatz, mit dem sich der Sozialismus abmühte und in welchem er sich verlor, weil er das Moment des Kampfes betonte und sich dessen Wurzel entgehen ließ, die in der Gleichheit des Grundes liegt, auf dem die Opposition erwächst: nämlich die nationale Wirtschaft in ihrer unteilbaren Einheit. Und er löst gleichfalls den für ebenso unversöhnbar gehaltenen Dualismus, vor dem der alte Syndikalismus haltmachte: den Dualismus zwischen Staat und Syndikaten“, ebd., 86. Der Consiglio Nazionale delle Corporazioni setzt sich im Jahr seiner Gründung 1930 aus den sieben Sektionen zusammen: Handel, Industrie, Landwirtschaft, Banken, Binnenverkehr, Auslandsverkehr, freie Berufe, darunter Künstler. Die Leitung der Korporationen ist paritätisch mit Arbeitnehmern und Arbeitgebern besetzt. Im folgenden Jahrzehnt erweitert sich die Zahl der Korporationen.

<sup>37</sup> Papa 1978, 173.

Das italienische Volk befinde sich gegenwärtig in einer ungeheuren Aufbruchsstimmung wie zuletzt am Vorabend des Kriegseintritts 1915. Nach dem Übergang zur Legalität, insoweit die revolutionäre, squadristische Phase beendet sei, stünden nunmehr folgende Ziele auf der Tagesordnung: Reform der Verwaltungen sowie der Armee, Sanierung des Haushalts, um den wirtschaftlichen Wiederaufbau einzuleiten, Organisierung der Bevölkerung.

Die Jugend erscheint Gentile wie schon im *Risorgimento* prädestiniert, die nationalstaatliche Einheit zu vollenden, da sie gewillt sei, an Lebenssinn stiftende Ideale nicht nur zu glauben, sondern für sie auch zu sterben. In seinem Kampf gegen den Liberalismus, soweit er Staat und Individuum als Gegensätze auffasse, wirke der Faschismus, wie jede religiöse, opferwillige Gläubige voraussetzende Idee, auf eine wachsende Anzahl Jugendlicher anziehend

Zwar benennt das Manifest somit, wogegen sich der Faschismus in seiner Phase des Squadrismus 1919 bis 1922 gerichtet hat, wobei Gentile den Verstoß gegen das Gesetz zur Etablierung eines neuen Gesetzes ausdrücklich billigt, doch die angedeuteten Zukunftsvisionen verweisen in die Vergangenheit. Vorstellungen von einem alle Bürger verbindenden Patriotismus, einem hierarchischen Gemeinwesen, untergeordnet dem zur sakralen Idee erhobenen, die innere Einheit garantierenden Staat, bleiben für konservative und liberale Intellektuelle anschlussfähig.

Auf das Interesse dieser Klientel zugeschnitten, beschwört Gentile eine nach dem Ersten Weltkrieg drohende und erst mit dem Marsch auf Rom abgewendete Gefahr, die italienische Nation könne in den fortdauernden sozialen Unruhen während des *Biennio rosso* zerfallen. Vorwärtsweisende Ziele stellen sich als rückwärtsgewandt heraus. Der Begriff „restaurazione“, sei es in moralischer, sei es in finanzieller, haushaltspolitischer Hinsicht, verheißt, einen status quo ante herzustellen. Der Philosoph präsentiert den Faschismus als zweites, zunächst von Schlägertrupps getragenes *Risorgimento*. Der Duce tritt somit die ehrwürdige Nachfolge von Garibaldi und Mazzini an. Nicht mehr gegen ausländische Besatzer, die Franzosen, Habsburger und Spanier, sondern gegen innere Feinde muss die nationale Einheit durchgesetzt werden. In dem Maße, wie der Faschismus als eine eklektische Bewegung erscheint, die sich schützend vor altbewährte Traditionen und Institutionen wie die Monarchie und die Armee stellt, liberale ebenso wie sozialistische Ideale vereinnahmt und in die politische Praxis umsetzt, verblasst der ideologische Eigenwert der moralischen und politischen Bewegung, wie Gentile sie nennt.

Die sich aufdrängende Frage, weshalb es sich um ein Manifest *faschistischer* Intellektueller handelt, lässt sich aufgrund seines Inhalts anscheinend nur tautologisch beantworten: Es erkennt die 'Mission' des Duce, eine neue Staatsform als Synthese aus liberalen und sozialistischen Elementen gewaltsam durchzusetzen, uneingeschränkt an.

Ein kulturpolitischer Zielkatalog, was die Regierung auf den Gebieten Wissenschaft und Forschung, Schule, Film, Literatur, Radio, Theater plant, ist dem Manifest nicht zu entnehmen. Und dennoch markiert es einen Einschnitt: Gentile stellt den Faschismus als eine nicht vorübergehende, sondern langfristig angelegte, Wirtschaft, Staat, Gesellschaft grundlegend verändernde, konservative und zugleich moderne Herrschaftsform dar. Sie stützt sich nicht auf eine terroristische, sektiererische Minderheit, sondern bildet mittlerweile für unbescholtene Professoren und Schriftsteller von Rang wie Pirandello und Ungaretti den einzigen Hoffnungsträger innerhalb des Parteienspektrums - ein halbes Jahr nach der Ermordung Matteottis. Innen- und außenpolitisch dient das Manifest dem Zweck, das ramponierte, blutbefleckte Ansehen der Regierung Mussolini aufzupolieren.

## 2 Manifest der antifaschistischen Intellektuellen

Auf einen Widerspruch, den Faschismus zwar als nationale Einheit stiftende Religion zu propagieren, aber tatsächlich Hass und Zwietracht unter den Italienern zu säen, verweist das von Benedetto Croce verfasste Manifest antifaschistischer Intellektueller, erschienen in *Il Mondo* am 1. Mai 1925.<sup>38</sup> Die Replik unterzeichnen etwa hundert Wissenschaftler und Künstler, darunter der Dichter und künftige Drehbuchautor Corrado Alvaro (1895-1956), der Lyriker, Journalist und Übersetzer Eugenio Montale (1896-1981), der zu diesem Zeitpunkt als Dichter und Literaturkritiker bekannte Emilio Cecchi, Giulio Einaudi, der 1933 in Turin den Verlag Einaudi gründen wird, die Journalistin und Schriftstellerin Matilde Serao (1856-1927), der Philosoph, Kritiker, Pirandellopezialist und Theaterpublizist Adriano Tilgher (1887-1941).<sup>39</sup> Croce beruft sich wie Gentile auf den *Risorgimento*. Nicht Mussolini und seine

---

<sup>38</sup> Wiederabgedruckt, in: Papa 1978, 191-194. In der Sekundärliteratur Manifest der antifaschistischen Intellektuellen genannt, lautet der genaue Titel: *Una risposta di scrittori, professori e pubblicisti italiani al manifesto degli intellettuali fascisti*, ebd., 191.

<sup>39</sup> Zu den Erstunterzeichnern sowie nachfolgenden Unterstützern, die in den Ausgaben von *Il Mondo* vom 10. und 22. Mai 1925 aufgelistet sind, vgl. Papa 1978, 194-197. Zu Stellungnahmen ehemaliger Unterzeichner des Gegenmanifests Mitte der fünfziger Jahre, ebd., 198-218.

Anhänger, sondern die Liberalen sind Croces Verständnis nach die Erben der noch unvollendeten nationalen Einheit.<sup>40</sup>

„Per questa caotica e inafferrabile ‘religione’ noi ci sentiamo, dunque, di abbandonare la nostra vecchia fede: la fede che da due secoli e mezzo è stata l’anima dell’Italia che risorgeva, dell’Italia moderna; quella fede che si compose di amore alla verità, di aspirazione alla giustizia, di generoso senso umano e civile, di zelo per l’educazione intellettuale e morale, di sollecitudine per la libertà, forza e garanzia di ogni avanzamento. Noi rivolgiamo gli occhi alle immagini degli uomini del Risorgimento, di coloro che per l’Italia operarono, patirono e morirono“.<sup>41</sup>

Die angeführten, positiv besetzten Schlagwörter „patria/nazione“, „fede“, „religione“, „libertà“, „morale“ überschneiden sich mit denen Gentiles, erhalten jedoch eine andere Semantik. Grundlegende, gegensätzliche Ansichten manifestieren sich im Verständnis, wie das Verhältnis zwischen Staat und Individuum geregelt sein soll, was wiederum aus einem divergierenden Begriff von Freiheit resultiert. Im Gegensatz zu Gentiles angekündigter forcierter Etatisierung und Faschisierung aller gesellschaftlichen Lebensbereiche verlangt Croce, die Trennung von Staat und bürgerlicher Gesellschaft, öffentlicher und privater Sphäre, Politik und Kultur aufrechtzuerhalten. Dabei unterscheidet er zwischen Pflichten und Rechten des Bürgers und denen des Intellektuellen, definiert als „i cultori della scienza e dell’arte“.<sup>42</sup> Als Bürger stehe es jedem frei, einer Partei seiner Wahl beizutreten und sich für deren Ziele einzusetzen. Als Intellektueller hingegen, dessen Aufgabe darin bestehe, die Menschheit moralisch zu veredeln, müsse er sich eines weltanschaulichen Bekenntnisses und Engagements enthalten: „come intellettuali hanno il solo dovere di attendere, con l’opera dell’indagine e della critica e le creazioni dell’arte, a innalzare parimenti tutti gli uomini e tutti i partiti a più alta sfera spirituale affinché, con effetti sempre più benefici, combattono le lotte necessarie“.<sup>43</sup>

Ein kohärentes, argumentativ überzeugendes Programm ihrer Ziele oder eine plausible Erläuterung ihrer bisherigen politischen Praxis würden die faschistischen Intellektuellen nicht vorlegen. Worin der neuartige säkuläre und religiöse Glaube bestehe, den die Unterzeichner verbreiten wollen, sei aus deren Manifest nicht zu entnehmen. Zwar kennt Croce den Autor, denn er korrespondierte zuvor mit ihm, doch Gentiles Name fällt an keiner Stelle des Gegenmanifests. Croce schweigt den politischen Feind Gentile tot.

---

<sup>40</sup> Zwei Monate zuvor, in einem Artikel vom 12. März 1925, behauptet Croce, weder Faschismus noch Sozialismus seien mit der Kultur vereinbar. Deren einzig legitimer Treuhänder sei der Liberalismus, vgl. Turi 1980, 18.

<sup>41</sup> Papa 1978, 193.

<sup>42</sup> Ebd., 192.

<sup>43</sup> Ebd.

Unbeschadet abweichender, mitunter gegensätzlicher Positionen besteht ein als solcher auch angemerkt Grundkonsens. So räumt Croce ein, zahlreiche Liberale hätten sich von der faschistischen Bewegung eine dauerhafte Lösung politischer ebenso wie wirtschaftlicher Probleme erhofft, ohne die bestehende Eigentumsordnung und die parlamentarische Monarchie anzutasten: „Perfino il favore col quale venne accolto da molti liberali, nei primi tempi, il movimento fascista, ebbe tra i suoi sottintesi la speranza che, mercé di esso, nuove e fresche forze sarebbero entrate nella vita politica, forze di rinnovamento e (perché no?) anche forze conservatrice“.<sup>44</sup>

Es erfolgt zudem eine Distanzierung gegenüber einem ordoliberalen Gesellschaftsmodell. Dieses gilt für überholt. Strittig sei nicht, dass das Individuum sich dem Staat als Repräsentant des allgemeinen Interesses unterzuordnen habe, sondern wie die Instanz des Gewaltmonopols die Sittlichkeit jedes Einzelnen und des Gemeinwesens fördern und befestigen könne:

„come dove si prende in scambio l'atomismo di certe costruzioni della scienza politica del secolo decimottavo col liberalismo del secolo decimonono, cioè l'antistorico e astratto e matematico democratismo con la concezione sommamente storica della libera gara e dell'avvicinarsi dei partiti al potere, onde, mercé l'opposizione, si attua quasi graduandolo, il progresso; - o come dove, con facile riscaldamento retorico, si celebra la doverosa sottomissione degli individui al Tutto, quasi che sia in questione ciò, e non invece la capacità delle forme autoritarie a garantire il più efficace elevamento morale“.<sup>45</sup>

Croce kritisiert an dem Manifest der faschistischen Intellektuellen, es vermenge bolschewistische Hetze mit devoten Ergebenheitsbekundungen gegenüber der katholischen Kirche, Abscheu vor der Kultur („abborrimenti della cultura“)<sup>46</sup> mit demagogischer Propaganda für die Diktatur. Auffällig ist, dass Croce und die Unterzeichner nicht einmal ansatzweise zu erkennen geben, wie sie gegen eine Staatsmacht vorzugehen gedenken, die ihrem Verständnis nach die Gesetze missachtet und die Zwietracht unter Italienern in aller Öffentlichkeit sät. Grundlos werde ehrbaren Staatsbürgern ihr Patriotismus abgesprochen. Die angemahnte unpolitische Haltung der Intellektuellen, das Bestehen auf einer autonomen künstlerischen Sphäre des interesselosen Wohlgefallens und einer überparteilichen, weltanschaulich neutralen Wissenschaft, kapituliert vor einem totalitären Staat. Dass die Gesellschaft etatisiert werden muss, stellt Mussolini im Abschnitt *dottrina* des Eintrages *Fascismo* in der *Enciclopedia italiana* 1932 klar: „per il fascista, tutto è nello stato, e nulla di

---

<sup>44</sup> Ebd., 194.

<sup>45</sup> Ebd., 192-193.

<sup>46</sup> Ebd., 193.

umano o spirituale esiste, e tanto meno ha valore, fuori dello stato. In tal senso il fascismo è totalitario, e lo stato fascista, sintesi e unità di ogni valore, interpreta, sviluppa e potenzia tutta la vita del popolo. Né individui fuori dello stato, né gruppi (partiti politici, associazioni, sindacati, classi)“.<sup>47</sup>

Anstelle zu erwartender Aussagen, wie eine autonome, staatsferne Kultur<sup>48</sup> nach dem politischen Verbrechen an Matteotti bewahrt werden kann, erklärt Croce sich und seine Verbündeten vorab zum historisch moralischen Sieger. Wenngleich Gentile weiterreichende Intentionen aus guten Gründen verschweigt, obwohl sie in der Einschränkung anklingen, der Verfassungsstaat bleibe erhalten, müsse jedoch angemessener als bisher den wirklichen Volkswillen *effizienter* repräsentieren, deutet die Rede von einem faschistischen Italien<sup>49</sup> unmissverständlich darauf hin, welchen Stellenwert die Regierung Mussolini den Grundrechten und der Gewaltenteilung noch beimisst.

Unter Berufung auf die moralische Überlegenheit der eigenen Position und in der Hoffnung, mittelfristig würden die Selbstheilungskräfte der Gesellschaft wirksam werden, da der Souverän, das Wahlvolk, den Liberalismus umso mehr schätzen lerne, wie ihn seine Gegner bekämpften, vertraut Croce darauf, dass der Faschismus eine unerlässliche, befristete Prüfung darstellt, die Italien bestehen muss, um eine selbstbewusste Nation zu werden:

„Anche oggi, né quell’asserita indifferenza e inerzia, né gl’inadempimenti che si frappongono alla libertà, c’inducono a disperare o a rassegnarci. Quel che importa è che si sappia ciò che si vuole e che si voglia cosa d’intrinseca bontà. La presente lotta politica in Italia varrà, per ragione di contrasto, a ravvivare e a fare intendere in modo più profondo e più concreto al nostro popolo il pregio degli ordinamenti e dei metodi liberali, e a farli amare con più consapevole affetto. E forse un giorno, guardando serenamente al passato, si giudicherà che la prova che ora sosteniamo, aspra e dolorosa a noi, era uno stadio che l’Italia doveva percorrere per rinviare la sua vita nazionale, per compiere la sua educazione politica, per sentire in modo più sincero i suoi doveri di popolo civile“.<sup>50</sup>

In den Diskussionen unter Intellektuellen nach Kriegsende bis in die fünfziger Jahre hinein, darunter in der *Fiera letteraria*, über die eigene Verantwortung für die zwanzigjährige Existenz des Faschismus findet Croces Position Wiederhall. Der Filmhistoriker Giuseppe Ferrara zeigt sich noch 1957 überzeugt: „La cultura era come se ignorasse il regime, e certamente lo avversava, proseguendo una strada sua, anche se riparata e un

---

<sup>47</sup> *Enciclopedia italiana*, Bd. 14, 1932, 848.

<sup>48</sup> Vgl. Turi 1980, 9-10.

<sup>49</sup> Vgl. Papa 1978, 173.

<sup>50</sup> Ebd., 194.



po'catacombale“.<sup>51</sup> Croce, Luigi Russo, Ruggero De Ruggiero und andere Liberale hätten während der Diktatur ihre moralische Integrität gewahrt und seien zu anerkannten Leitfiguren des antifaschistischen Widerstands avanciert.

### 3 *Enciclopedia italiana*

Vor 1929 verfügt Italien über kein Gegenstück zur *Encyclopédie*, herausgegeben von Denis Diderot und D'Alembert zwischen 1751 und 1765, dem *Larousse*<sup>52</sup>, der *Encyclopaedia Britannica*<sup>53</sup> oder der Sowjetischen Enzyklopädie<sup>54</sup>. Als nur bedingt geeigneter Ersatz dienen französische, britische und deutsche Universallexika. Es sind für den Kriegseintritt Italiens eintretende, so genannte interventionistische Liberale, die ab 1919 diesen als schmachvoll empfundenen Rückstand einer, wenn nicht *der* europäischen Kulturnation aufholen wollen.<sup>55</sup>

Unter der Federführung Giovanni Gentiles wird ab Mitte der zwanziger Jahre das seit 1919 von ihnen zwar geplante, aber unrealisierte Vorhaben<sup>56</sup> in die Tat umgesetzt, eine nationale Enzyklopädie zu publizieren.<sup>57</sup> Gentile wendet sich Ende 1924 an den als Mäzen in faschistischen Kreisen geschätzten Industriellen und Senator Giovanni Treccani (1877-

---

<sup>51</sup> Ferrara 1957, 12.

<sup>52</sup> Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle. Français, Historiques, Géographique, Mythologique, Bibliographique, Littéraire, Artistique, Scientifique, etc.* Das Werk erscheint zwischen 1866 und 1879 in 15 Bänden, 1878 und 1888 folgt jeweils ein Ergänzungsband.

<sup>53</sup> Veröffentlicht in sechs Bänden zwischen 1910 und 1911.

<sup>54</sup> *Bol'shaia sovetskaia enciclopedia*. Der erste Band wird 1926 publiziert, Band 52 und Band 55 schließen die Reihe 1947 ab.

<sup>55</sup> 1919 planen zunächst Ferdinando Martini sowie der Historiker und Herausgeber Mario Menghini, ab 1922 erweitert um den Verleger Angelo Fortunato Formiggini (1878-1938), eine Enzyklopädie zu veröffentlichen. Sie erhoffen sich von dem Opus magnum, „combattere i contrasti interni costruendo, come strumento unificante di egemonia, una cultura nazionale“, Turi 1980, 21.

<sup>56</sup> Menghini und Martini teilen Anfang 1923 nicht den Plan Formigginis, eine italienische Version des Larousse zu veröffentlichen. Beide streben eine „enciclopedia scientifica“ an. Menghini beabsichtigt in diesem Zeitraum, Gentile über ihr Projekt zu berichten, und hofft, die Regierung werde es unterstützen, vgl. Turi 1980, 30, Fußnote 57: Auszug aus einem Brief von Menghini an Martini vom 26. Februar 1923.

<sup>57</sup> Wenn Manacorda (1974, 13) die Istituti fascisti di cultura als das Umfeld bezeichnet, in dem die Enzyklopädie vorbereitet und abgeschlossen worden sei, trifft das insoweit zu, als diesen Institutionen 1925 der Istituto Leonardo als eigentliche Geburtsstätte der Edition eingegliedert wird. Der Istituto Leonardo, gegründet im März 1921 von dem Großverleger Angelo Fortunato Formiggini und zunächst geleitet von Ferdinando Martini, ist für die kulturelle Propaganda im Ausland zuständig. Gentile gehört dem Leitungsrat zwischen 1922 und 1924 als Unterrichtsminister an. Weil die zuerst von Martini als Sponsoren geworbenen Bankiers Ende 1922 zögern, ihre Zusagen einzulösen, und er daraufhin Formiggini und dessen Istituto Leonardo um finanzielle Unterstützung des Editionsprojekts bittet, „fu questa la via per la quale l'idea passa a Gentile“, Turi 1980, 26. Entgegen Manacordas Ansicht entwickelt sich die Idee jedoch erst im Institut Treccani von 1925 bis 1929 zu einem konkreten Projekt, das in den ab 1929 veröffentlichten Bänden Gestalt annimmt. Der in Modena ansässige jüdische Verleger Formiggini begeht 1938 wegen der Rassengesetze Selbstmord, vgl. Forgacs 1990, 60-61.

1961).<sup>58</sup> Dieser gründet am 18. Februar 1925 in Mailand ein nach ihm benanntes Institut, das die einzelnen Bände herausgibt. In seiner neuen Funktion als Präsident wirbt Treccani erfolgreich um Sponsorengelder von Industriellen und Banken. Da Gentile neben Calogero Tumminelli einen der beiden Direktorenposten besetzt, und als treibende Kraft hinter der *Enciclopedia italiana* steht, während die Finanzierung aus privaten Quellen stammt, handelt es sich bis Anfang der dreißiger Jahre um ein halbstaatlich-halbprivates Projekt.<sup>59</sup> Die Eröffnung des privaten Instituts Treccani fügt sich in eine Reihe zeitlich parallel gegründeter staatlicher kultureller Einrichtungen ein: 1925 wird der Istituto di studi romani und 1926 die Accademia D'Italia eingeweiht.

Der personelle Aufwand für die insgesamt 35 zwischen 1929 und 1937 publizierten Bände<sup>60</sup> lässt sich an der Zahl der Autoren ermesen: 3266 vorwiegend italienische sowie einzelne ausländische Wissenschaftler schreiben die Einträge. Von denen, die um eine Mitarbeit gebeten werden, lehnen nur Benedetto Croce und Pietro Silva, ein Historiker mit dem Schwerpunkt *Risorgimento*, ab.<sup>61</sup>

Die übergreifende Planung der einzelnen Bände und Koordination des Gesamtvorhabens liegt in den Händen einer leitenden Kommission („Comitato direttivo“), dem neben dem Präsidenten Treccani zwei Direktoren, darunter Gentile, und 14 weitere Mitglieder (Stand 1929) angehören. Hierzu zählen etwa Gaetano De Sanctis (1870-1957), Professor für altertümliche Geschichte, und Alberto De Stefani.<sup>62</sup> Ein zweites Gremium („Comitato tecnico“) wählt hingegen die Verfasser der Einträge aus und redigiert sie. Das Gremium

---

<sup>58</sup> Treccani ist vorrangig als Textilfabrikant tätig, engagiert sich jedoch ebenfalls in der chemischen Industrie, in der Agrarwirtschaft und im Verlagswesen. Ab 1911 leitet er die Cotonificio Valle Ticino. Während eines Deutschlandaufenthalts erwirbt er Kenntnisse in der Stoffkunde. Als schwerreicher Mäzen kauft Treccani 1923 in Paris für 5 Millionen Lire die *Bibbia di Borso D'Este* und schenkt sie dem Staat. Im folgenden Jahr erhält er für seine patriotische Tat einen Senatorenposten. Sein nach ihm benanntes, bis heute bestehendes Institut gibt ebenfalls den *Dizionario biografico degli Italiani* heraus, vgl. *Enciclopedia italiana*, Bd. 34, 1937, 247; Turi 1980, 33.

<sup>59</sup> 1931 verwandelt sich der Istituto Treccani in die Società Treves-Treccani-Tumminelli. 1933 konstituiert sich die Ente Nazionale Istituto dell'Enciclopedia, geleitet vom Präsidenten der Accademia d'Italia, Guglielmo Marconi. Sowohl die Verlagsfusion 1931 als auch die faktische Verstaatlichung der Enzyklopädie 1933 sind dem Bemühen geschuldet, die finanziellen Schwierigkeiten des personell und verlagstechnisch aufwändigen Unternehmens während der Weltwirtschaftskrise zu meistern. Die Kosten für die Publikation der 35 Bände belaufen sich auf ca. 100 Millionen Lire. Ab 1933 übernehmen halbstaatliche Banken die Finanzierung der Enzyklopädie, vgl. Manacorda 1974, 12; Turi 1980, 76.

<sup>60</sup> 1938 kommt zur Aktualisierung ein *Appendice* mit einem von Gentile signierten Vorwort heraus.

<sup>61</sup> Vgl. Turi 1980, 56-57.

<sup>62</sup> Am Beginn der einzelnen Bände sind die Mitarbeiter aufgelistet. De Stefani gehört dem am 30. Oktober 1922 gebildeten Kabinett Mussolinis als faschistischer Finanzminister an. Im folgenden Dezember übernimmt er zudem das Amt des Schatzkanzlers. In dieser Funktion trägt er Verantwortung für die unternehmerfreundliche Wirtschaftspolitik, vgl. Mantelli 1998, 66.

unterteilt sich in verschiedene Sektionen. So leitet - laut den Angaben im Vorwort des ersten Bands - Gentile die Disziplinen Geschichte der Philosophie und des Christentums, Gaetano De Sanctis das Ressort klassische Antike, Alberto De Stefani die Finanzwissenschaft. Bis einschließlich Band 35 betreut Vittorio Rossi die Artikel zur italienischen, Arturo Farinelli diejenigen zur deutschen Literatur. Angesichts der massiven Einflussnahme der katholischen Kirche auf die Enzyklopädie, deren Vertreter einzelne Sektionen leiten und zahlreiche Einträge verfassen, spricht Gabriele Turi von einer „offensiva ecclesiastica“ oder einem „assalto cattolico“.<sup>63</sup>

Im anonymen Vorwort<sup>64</sup> des ersten, 1929 veröffentlichten Bandes<sup>65</sup> wird zwar darauf aufmerksam gemacht, das Opus magnum sei erst dank der neuen Machtverhältnisse möglich geworden, doch anknüpfend an die Intentionen der liberalen Urheber steht die parteiübergreifende Zusammenarbeit von Wissenschaftlern unterschiedlicher Lehrmeinungen und weltanschaulicher Überzeugungen im Vordergrund. Hieraus folgt, wie unumwunden zugegeben wird, dass kein Werk aus einem ideologischen Guss entstanden ist:

„E il fatto che tanti e si può quasi dire quasi tutti gli studiosi d’ogni scuola e indirizzo, letterati, scienziati ed artisti, si siano per la prima volta accordati non in un’idea da vagheggiare, ma in un lavoro da eseguire, e che a tutti chiedeva disinteresse e sacrificio, per lo meno d’altri lavori di maggior soddisfazione personale, questa grande morale concordia degli scrittori italiani è il primo e non meno importante frutto che in vantaggio dell’alta educazione nazionale l’*Enciclopedia* potesse produrre. [...] Affinché fosse possibile tale concordia [...] fin da principio la Direzione dell’*Enciclopedia* riconobbe l’opportunità di un ragionevole eclettismo e di una scrupolosa imparzialità“.<sup>66</sup>

Eklektizismus und Unparteilichkeit sind jedoch nicht mit ideologischer Beliebigkeit zu verwechseln, ebenso wie die erwünschte Eintracht nicht bedeutet, selbst den bekennenden Antifaschisten für eine Mitarbeit zu gewinnen. Gleichwohl verzichtet Gentile darauf, sämtliche Autoren, die das Manifest der faschistischen Intellektuellen 1925 mit einem Gegenmanifest beantworteten, von ihrer Tätigkeit für die Enzyklopädie zu entbinden.<sup>67</sup> Um,

---

<sup>63</sup> Turi 1980, 68. Am 26. Juni 1925 vereinbart Treccani vertraglich mit der Katholischen Kirche, da die Enzyklopädie auch dem traditionellen religiösen Empfinden der Italiener entgegenkommen solle, sei der Jesuit Pietro Tacchi Venturi Gesù für die Sektion ekklesiastischer Einträge zuständig. Venturi fungiert im Vorfeld der Lateranverträge als Mittelsmann zwischen Vatikan und Mussolini, vgl. ebd., 65.

<sup>64</sup> Turi (ebd., 51) vermutet, der Autor des Vorwortes sei Giovanni Gentile.

<sup>65</sup> Der vollständige, allerdings in der Sekundärliteratur und im Vorwort des ersten Bandes nicht verwendete Werkstitel lautet *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. König Vittorio Emanuele III firmiert auf den Titelblättern der einzelnen Bände als Schirmherr der Edition („pubblicata sotto l’alto patronato di S. M. il Re d’Italia“).

<sup>66</sup> *Enciclopedia italiana*, Bd. 1, 1929, XIII.

<sup>67</sup> Von den 85 Autoren der Enzyklopädie, die das Manifest der antifaschistischen Intellektuellen unterzeichnen, werden 23 ihrer Aufgabe entbunden, darunter Luigi Einaudi und Francesco Ruffini. Hingegen bleiben etwa die

wie es im Vorwort heißt, die „grande morale concordia“ unter etwa 3300 Autoren herzustellen, also dafür Sorge zu tragen, dass Professoren von Rang und Namen, darunter solche mehrheitlich liberaler und konservativ-katholischer Gesinnung, an dem Werk mitarbeiten, nimmt der Direktor und Leiter einer Sektion einen einmaligen demonstrativen Akt der Illoyalität bei der Mehrheit der Betroffenen stillschweigend in Kauf. Um Einträge zu Bänden zu verfassen oder/und in die Kommissionen aufgenommen zu werden, ist eine Mitgliedschaft in dem PNF nicht erforderlich.<sup>68</sup> Ohnehin bietet der Besitz des Parteibuchs keine sichere Gewähr für eine über jeden Zweifel erhabene Gesinnungstreue. Gegen die inhaltlichen Kompromisse als notwendige Konsequenz, die traditionelle geistige Elite in das Vorhaben einzubinden, erheben zwar Faschisten Widerspruch, doch Gentile hält bis zum letzten Band an dem einmal eingeschlagenen Kurs unbeirrt fest.<sup>69</sup>

Da es sich im In- und Ausland um ein Exponat des italienischen Genies<sup>70</sup> handelt, kommen als Autoren von Einträgen nur ausgewiesene Fachleute in Betracht. Laut dem Vorwort des ersten Bandes 1929 manifestiert sich in der Enzyklopädie die vom faschistischen Regime neben der so genannten volkstümlichen ebenso geförderte *elitäre* Kultur:

„Poiché la cultura che, secondo il criterio adottato, dovrà poter essere attinta nell’*Enciclopedia*, non è la cultura dei dotti nelle materie stesse di loro speciale competenza, né la cultura del popolo, che per ogni ramo del sapere ha bisogno dei primi rudimenti; ma quella appunto delle persone colte, che, pur avendo speciali cognizioni scientifiche, sanno che tante materie rimangono fuori del campo dei loro studî [...]. E sono tutte le persone che costituiscono la classe elevata e dirigente, la quale s’incontra e s’intende, in un dato tempo, sullo stesso terreno, in una comune vita intellettuale e morale“.<sup>71</sup>

Bis auf wenige tendenziöse politische Einträge, wie zum Faschismus, Bolschewismus, Imperium oder zu Benito Mussolini, gilt Norberto Bobbio die Enzyklopädie als ein überparteiliches, pluralistisch angelegtes, wissenschaftlichen Ansprüchen voll gerecht werdendes Standardwerk, ein Klassiker von zeitloser Relevanz:

---

Professoren Gaetano De Sanctis und der 1938 in die USA emigrierende Orientalist Giorgio Levi Della Vida unsanktioniert, selbst als sie 1931 den von Universitätsprofessoren geforderten Eid nicht leisten, vgl. Turi 1980, 63; ders., 1998, 103.

<sup>68</sup> Zwischen 1926 und 1932 können ohnehin nur Mitglieder aus den Jugendorganisationen des PNF dieser Partei beitreten, vgl. Mantelli 1998, 97.

<sup>69</sup> Zu Telesio Interlandis Kritik an Gentile, dem angestrebten faschistischen Charakter der Enzyklopädie seien bestimmte Autoren und Mitglieder der beiden Gremien abträglich, vgl. Turi 1980, 59-63.

<sup>70</sup> „Certo, negli anni stessi del languore succeduti alla guerra che era costata la vita a seicentomila giovani e pareva avesse infranto la potenza economica della nazione, tra i mille vaghi disegni di nuove imprese e di programmi per l’avvenire, a molti scrittori ed editori s’affacciò l’idea di una enciclopedia universale italiana, che radunasse in un lavoro comune tutte le forze intellettuali e disponesse in una sintesi armonica tutto il patrimonio spirituale della moderna civiltà, a fine di rivendicare nella luce generale del vastissimo quadro tutti i particolari in cui si manifestò in forma più cospicua il genio italiano“, *Enciclopedia italiana*, Bd. 1, 1929, XII.

„La più grande impresa culturale di quegli anni, e indiscutibilmente la più grande rassegna che sia mai stata tentata sino ad oggi della cultura accademica del nostro paese, l'*Enciclopedia italiana*, che uscì puntualmente quattro volumi all'anno per otto anni dal 1929 al 1937, sotto l'egida di Gentile, coadiuvato da un comitato direttivo di cui fece parte sino all'ultimo Gaetano De Sanctis, uno degli undici che non avevano giurato, non è, se non in qualche frangia marginale, un'opera fascista“.<sup>72</sup>

Bobbios Urteil ist insoweit zuzustimmen, als es sich nicht nur dem Anspruch, sondern auch dem Ergebnis nach um eine universale Vielfalt von Beiträgen handelt, die das Spektrum menschlichen Wissens zu systematisieren und annäherungsweise in knapper Form darzulegen sucht. Gentile und die Leitungskommission setzen die Ausgangsidee von nationalbewussten Liberalen in die Praxis um, nach dem Ersten Weltkrieg Intellektuelle unterschiedlicher politischer und konfessioneller Richtungen durch ihre Mitarbeit an einer interdisziplinären, international prestigeträchtigen Edition zusammenzuführen. Was Bobbio jedoch außer Acht lässt, ist die im In- und Ausland erzielte Reputation und Legitimation, welche die renommierten Professoren aller Fachrichtungen der faschistischen Diktatur durch ihre Mitarbeit an der Enzyklopädie verschaffen.

Infolge der Uneinigkeit der politischen Gegner geht die Regierung Mussolini gestärkt aus der Matteotti-Krise 1924/25 hervor. Zwischen 1925 und 1929 setzt eine Faschisierung der Institutionen ein. Benito Mussolini, zunächst Ministerpräsident, erhält durch ein Gesetz vom Dezember 1925 fast unbegrenzte exekutive Vollmachten. Fortan ernennt er die ihm allein rechenschaftspflichtigen und seinen Anweisungen folgenden Minister ohne parlamentarische Zustimmung. Am 11. November 1926 werden per Dekret regimEFEINDLICHE Parteien und Vereinigungen verboten. Sozialistische, liberaldemokratische und kommunistische Parlamentarier, die sich an der Aventinischen Sezession beteiligt haben, verlieren ihr Abgeordnetenmandat. Damit existiert keine die Regierung kontrollierende legale Opposition mehr. Der Vorsitzende der Kommunistischen Partei, Antonio Gramsci, wird im selben Jahr verhaftet und stirbt, im Gefängnis schwer erkrankt, wenige Tage nach seiner Entlassung 1937. Politisch unliebsame Anwälte und Journalisten verlieren ihre Stellungen. Im Staatsdienst, den Ministerien, Verwaltungen, Botschaften, öffentlichen Unternehmen, übernehmen Faschisten die Führungspositionen. Ab 1926 untersteht die Polizei und der sonstige öffentliche Dienst innerhalb einer Provinz dem faschistischen Präfekten. Seit 1928 verfolgt eine neu aufgebaute Geheimpolizei, die Opera Vigilanza Repressione Antifascista, angebliche und tatsächliche RegimEFEINDE. Die Confederazione fascista ist die einzige Arbeitnehmerorganisation, welche

---

<sup>71</sup> Ebd., XV.

von dem sich ab Dezember 1925 als *Confindustria fascista* bezeichnenden Unternehmerverband als Verhandlungspartner anerkannt wird. Im April 1926 rückt die faschistische Gewerkschaft in den Rang eines Staatsorgans auf und besitzt in den Betrieben das Alleinvertretungsrecht für abhängig Beschäftigte. Obwohl nie verboten, lösen sich konkurrierende Richtungsgewerkschaften, darunter die sozialistische *Confederazione Generale del Lavoro* und die katholische *Confederazione del Lavoro*, aufgrund staatlicher Repressionen und entzogener Anerkennung des Unternehmerverbands auf.<sup>73</sup> Der intellektuelle Glanz, den die *Enciclopedia italiana* ausstrahlt, nobilitiert ein Regime, das sich anschickt, von Liberalen üblicherweise für unverzichtbar gehaltene und verteidigte Rechtsstaatlichkeit, Gewaltenteilung und individuelle Grundrechte dauerhaft zu missachten.

1948, als eine neue republikanische, auf dem antifaschistischen Konsens der *Resistenza* basierende Verfassung in Kraft tritt, wird die *Enciclopedia italiana* unter der Federführung von Gaetano De Sanctis unverändert wiederaufgelegt.<sup>74</sup> Die ab 1948 herausgegebenen Ergänzungsbände - *Appendice* - enthalten neue Einträge. Erst seit einem 1992 veröffentlichten Band liegt ein grundlegend überarbeiteter Eintrag zum Faschismus vor, verfasst von Emilio Gentile.<sup>75</sup> Somit erfüllt sich eine 1938 geäußerte Hoffnung Giovanni Gentiles, das Werk möge seine Schöpfer unsterblich machen, indem es sowohl von Italienern als auch von Ausländern konsultiert und gewürdigt werde.<sup>76</sup>

#### 4 Gruppi universitari fascisti

Gioacchino Volpe erklärt 1932 im Eintrag in der *Enciclopedia italiana* zum *fascismo* im Abschnitt *realizzazioni del fascismo*, Kinder und Heranwachsende seien dessen Zukunft. Ihre ungebändigte Lebenskraft sei Sinnbild faschistischer Weltanschauung und Praxis:

„Alla gioventù si è subito e soprattutto rivolto il fascismo, sia per l'intensico suo carattere energetico e valorizzatore della giovinezza, sia per la sua natura rivoluzionaria. Lo stato fascista

---

<sup>72</sup> Bobbio 1973, 215.

<sup>73</sup> Vgl. Mantelli 1998, 72-77.

<sup>74</sup> „La vecchia redazione, nel suo nucleo essenziale, è tornata con gioia al suo posto, anche se i compensi materiali non possono essere adeguati all'impegno [...]; forze nuove la coadiuvano e integrano“, Umberto Bosco, *Rinascita* la *Enciclopedia italiana*, *Fiera letteraria*, Nr. 4, 30. Januar 1948, 3. Professor Umberto Bosco gehört 1929 zu den Mitarbeitern am ersten Band. Laut Impressum von Band 35 ist er Chefredakteur und Redakteur für italienische Literatur. Gaetano De Sanctis übernimmt die Präsidentschaft des Istituto Treccani zwischen 1947 und 1954. 1948 erscheint Band 1, 1949 Band 2 eines *Appendices* mit Aktualisierungen. Bei der Neuausgabe und den *Appendices* steht De Sanctis Bosco als wissenschaftlicher Vizedirektor zur Seite.

<sup>75</sup> Vgl. *Appendice* 1979-1992, Bd. 5, 1992, 196-199.

<sup>76</sup> Vgl. Turi 1980, 75-76.

considera, infatti, la missione educativa come fondamentale tra le sue funzioni, e ne ha assunto lo svolgimento con un ardore e un'organicità di azione finora ignoti [...]. Alla gioventù esso affida il compito di perpetuare la fede e di continuare l'opera fascista“.<sup>77</sup>

Um Kinder, Jugendliche, junge Erwachsene regimekonform zu indoktrinieren, ihren Glauben („la fede“) an die faschistische 'Idee' frühzeitig zu befestigen, werden sie in nach Alter, Geschlecht und Bildungsgrad getrennten Verbänden organisiert. Von Anfang der zwanziger bis Mitte der dreißiger Jahre erfassen sukzessiv neu entstehende Organisationen beinahe alle Altersstufen lückenlos. Mit der Aufnahme von Jungen zwischen acht und 14 Jahren in die *Balilla* bzw. von Mädchen zwischen neun und 14 Jahren in die *Piccole Italiane* setzt die von Volpe verharmlosend Erziehung<sup>78</sup> genannte Bewusstseinsformung im Einklang mit faschistischer Ideologie ein. Sie setzt sich von 15 bis 18 Jahren parallel zur Schule in den *Avanguardisti* bzw. *Giovani Italiane* fort. Im April 1926 werden die verschiedenen männlichen Kinder- und Jugendgruppen der Partei in der *Opera Nazionale Balilla* unter der Führung Renato Riccis zentralisiert. 1929 werden diesem Dachverband ebenfalls die vier Jahre zuvor konstituierten *Giovani Italiane* und *Piccole Italiane* untergeordnet, bislang geleitet von den weiblichen *fasci*. Jungen und Mädchen erfüllen geschlechtsspezifische Aufgaben. Erstere werden in sportlichen Übungen zum Kämpfer gedrillt, letztere verrichten karitative Tätigkeiten und erlernen, wie man Kinder betreut.<sup>79</sup>

Bis 1937 ist die Mitgliedschaft zwar freiwillig<sup>80</sup>, aber es handelt sich um eine ungeschriebene Regel, organisiert zu sein, wenn man der Partei beitreten will, sobald die Volljährigkeit

---

<sup>77</sup> *Enciclopedia italiana*, Bd. 14, 1932, 878-879.

<sup>78</sup> Giovanni Gentile bemerkt in dem Beitrag *The Philosophy of the Modern State* für *The Spectator* vom 3. November 1928, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung 1936 unter dem Titel *Die Philosophie des Faschismus*, zu den in der Schule der Jugend vermittelten Idealen eines sakralisierten Faschismus und ihres militärischen Nutzens für spätere, zunächst in Nordafrika und Spanien tatkräftig verfolgte Großmachtambitionen: „Die ideale Nation ist in dem Bewußtsein ihres Seins, [...], ist wirklicher als die tatsächliche Nation, wie sie eine gewisse Zeit in der Gesamtheit ihrer unwissenden und unbewußten Masse existieren kann. Deshalb ist der Faschismus idealistisch; er beruft sich auf den Glauben; er erhebt die geistigen Werte (Familie, Vaterland, Kultur, Menschengestalt) über jeden zufälligen Wert. Und er proklamiert eine Moral des Opfers und des Kriegsdienstes, nach der das Individuum stets bereit sein muß, auch den Tod für eine über ihm stehende Wirklichkeit hinzunehmen. Der Faschismus ist deshalb durch seine eigene Logik dazu gebracht worden, das Wiedererwachen des religiösen Bewußtseins der Italiener zu fördern; und er verwendet seine lebhafteste Sorge auf die Jugenderziehung in den Schulen und vormilitärischen Institutionen, die er gegründet hat und in einem System geordnet hat, das vom frühesten Alter bis zu den Jahren des Militärdienstes geht“, Gentile 1936, 61.

<sup>79</sup> Vgl. De Grazia 1992, 158.

<sup>80</sup> De Grazia, in: Cannistraro 1982, 570. Tannenbaum (1972, 119-120) erklärt hingegen: „By the early 1930s, membership in the ONB [Opera Nazionale Balilla] was required of all schoolchildren, but since the majority did not go to school beyond age eleven, the percentage of the total number of children beyond that age who were members were very small. Although membership was required after late 1931 in the Catholic schools as well, this requirement was not enforced for several years in either the state or private secondary schools“. Balilla,

erreicht ist. Um die berufliche Karriere zumeist der Söhne zu befördern, entscheiden sich viele Eltern für deren Beitritt, zumal Lehrer teilweise Druck ausüben und ein Gruppenzwang herrscht. Dennoch: „An estimated 30 to 40 percent of the population between ages eight and eighteen never joined at all, the vast majority of whom were probably working-class youth and young women, especially those who left school before age fourteen“.<sup>81</sup>

Eine Sonderstellung in mehrfacher Hinsicht nehmen die GUF ein. Sie vereinen überwiegend Studenten, kaum Studentinnen, an den 26 Universitäten des Landes im Alter von 18 bis 28 Jahren.<sup>82</sup> Weisungsbefugt gegenüber den GUF ist allein das Sekretariat des PNF<sup>83</sup>, nicht etwa die Hochschulleitung.<sup>84</sup> Carlo Scorza übernimmt die Führung der GUF.<sup>85</sup> Im Dezember 1931 gehören ihnen landesweit ca. 55.000<sup>86</sup>, im Juni 1939 knapp 100.000 eingeschriebene Mitglieder an.<sup>87</sup> Von ihnen engagiert sich jedoch nur eine Minderheit kontinuierlich.<sup>88</sup> Der an sie gerichtete Parteiappell lautet „Discutere in fede“<sup>89</sup> und bringt damit treffend das ambivalente, von repressiver Toleranz geprägte Gesprächsklima zum Ausdruck.

Begabte Mitglieder sind ausersehen, leitende Funktionen im privaten und staatlichen kulturellen Sektor zu übernehmen. In begrenztem Rahmen gewährt das Regime die Möglichkeit, immanente Kritik an sozialen und politischen Missständen zu leisten:

---

Piccole Italiene, Avanguardisti und Giovani Italiane verzeichnen 1931 insgesamt ca. 2.5 Millionen Mitglieder. Vgl auch *Enciclopedia italiana*, Bd. 14, 1932, 890.

<sup>81</sup> De Grazia, in: Cannistraro 1982, 572.

<sup>82</sup> Vgl. Tannenbaum 1972, 119; De Grazia 1992, 161-162.

<sup>83</sup> Vgl. Manacorda 1974, 36, Tannenbaum 1972, 119.

<sup>84</sup> Gefolgt wird hier den Angaben zu den GUF im *Lessico universale italiana*, Bd. 9, 1972, 515. Abweichend hiervon sind die Angaben bei Salvatorelli/Mira (1964, 525).

<sup>85</sup> Vgl. Tannenbaum 1972, 120; De Grazia 1982, 570. Cannistraro (1975, 38) schreibt irrtümlicherweise Renato Ricci die Leitung der GUF zu. Dieser dirigiert vielmehr zwischen 1926 und 1937 die Opera Nazionale Balilla. Scorza steht im Ruf äußerster Brutalität, bevor er mit seiner Schwadron aus Lucca während des Marsches auf Rom im Oktober 1922 Civitavecchia besetzt. Seit 1924 Abgeordneter übernimmt Scorza 1930 die Leitung der *Gioventù Fascista*, die Zeitschrift der im selben Jahr gegründeten gleichnamigen Organisation für jugendliche Arbeiter. 1932 entbindet ihn der damalige Parteisekretär Achille Starace seiner Aufgaben in den faschistischen Jugendorganisationen. Hintergrund sind Machtkämpfe Scorzas mit Ricci. Meder (1993, 39) behauptet, Luciano De Feo habe die GUF dezentralisiert. In den ausgewerteten Primärquellen und der Sekundärliteratur zu den GUF fällt jedoch nie sein Name.

<sup>86</sup> Vgl. *Enciclopedia italiana*, Bd. 14, 1932, 878.

<sup>87</sup> Vgl. Tannenbaum 1972, 121.

<sup>88</sup> Vgl. ebd., 128.

<sup>89</sup> Addis Saba 1973, 73. In einem Telegramm Benito Mussolinis vom 6. März 1934 an die GUF-Turin bezeugt der Duce, wie aufmerksam er die kulturellen Aktivitäten, in diesem Fall eine Radiosendung, der künftigen faschistischen Elite verfolgt: „La vostra ora radiofonica che ho ascoltato ieri sera è stata bellissima sotto ogni punto di vista e degna del Guf di Torino, glorioso di quelle tradizioni che avete ricordato dal 1821 al 1922. Mando un elogio ed un saluto a tutti“, Mussolini 1958b, 420.



„It was through the ‘cultural activities’ of the Guf more than in any other way that the regime tried not merely to socialize the nation’s future leaders but also to mobilize their energy and enthusiasm into an active political consciousness. In order to do this successfully, the regime allowed considerable scope for youthful spontaneity and creativity at the risk of having to deal with deviation, heresy, and possible rebellion“.<sup>90</sup>

Unter der „generazione gufina“,<sup>91</sup> umfassend die Jahrgänge zwischen 1910 und 1920, befinden sich künftige Journalisten, Kritiker, Schriftsteller, Szenaristen und Regisseure, die den Neorealismus kreativ gestalten, in publizistischer Form interpretieren und popularisieren.

Historische Vorläufer der GUF sind die zeitlich parallel zu dem Mailänder Gründungskongress der *fasci* im März 1919 konstituierten *Avanguardie studentesche*. Es handelt sich um junge Universitätsangehörige, die im Bürgerkrieg paramilitärisch gemeinsam mit den *squadri* Kommunisten, Gewerkschaftsmitglieder, Liberale bekämpfen.<sup>92</sup> Aus diesen rechtsradikalen Schlägertrupps gehen 1920 die GUF hervor.<sup>93</sup> Sie konzentrieren sich auf folgende Aufgaben: erstens die politische Erziehung im Sinne des Faschismus, zweitens sportlich-militärisches Training, drittens berufsvorbereitende technische Ausbildung und viertens finanzielle Unterstützung von Studenten aus ärmeren Familien.<sup>94</sup> Allerdings prägen unter dem Aspekt ihrer sozialen Herkunft nach Studenten aus bürgerlichem Elternhaus die GUF,<sup>95</sup> während Söhne und Töchter von Arbeitern und Bauern, die bestenfalls die Elementarschule abschliessen, weder die formalen noch die finanziellen Voraussetzungen für ein Universitätsstudium erfüllen. Eine fünfte, inoffizielle Aufgabe besteht darin, an den Universitäten ausländische Studenten zu bespitzeln.<sup>96</sup> Daneben veranstalten die GUF ab 1934 alljährlich sowohl die *Littoriali della cultura e dell’arte* als auch die *Littoriali dello sport*.

Seit Mitte der zwanziger Jahre führen in Großstädten Filmklubs internationale Stumm- und Tonfilme vor und veranstalten Vorträge und Konferenzen etwa zu einzelnen Regisseuren. In Mailand gründen 1926 Redakteure der Literaturzeitschrift *Il Convegno* einen Filmclub.<sup>97</sup> Das Periodikum leitet Enzo Ferrieri unter Mitarbeit von Autoren wie Vitaliano Brancati (1907-1954) und Guido Piovene (1907-1974). Zur Aufführung kommen Filme beispielsweise von

---

<sup>90</sup> Tannenbaum 1972, 129.

<sup>91</sup> Brunetta 1976, 278.

<sup>92</sup> Vgl. Addis Saba 1973, 66-67.

<sup>93</sup> Vgl. den Eintrag zu den GUF, in: *Enciclopedia dell’antifascismo e della Resistenza*, Bd. 2, 1971, 703-707. Laut dem *Lessico universale italiano* (Bd. 9, 1972, 515) ist das Gründungsjahr hingegen 1927.

<sup>94</sup> Die sozialpolitischen Aufgaben sind denen eines Studentenwerks ähnlich. So betreiben die GUF etwa Mensen, Wohnheime und Gesundheitsstationen. Vgl. Addis Saba 1973, 70-71.

<sup>95</sup> Vgl. De Grazia, in: Cannistraro 1982, 571.

<sup>96</sup> Vgl. Zangrandi 1962, 478-479.

René Clair (*Entr'acte* 1924), Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures* 1926, *En rade* 1928) und Fernand Léger (*Le ballet mécanique* 1924).<sup>98</sup> Elio Vittorini hält Mitte 1932 im kurz zuvor eröffneten Cine Club Florenz einen Vortrag über René Clair.<sup>99</sup> Um diese bislang privaten Organisationen von Cineasten staatlich zu kontrollieren, treten 1934 an ihre Stelle die CineGUF.<sup>100</sup> Der *Film-Kurier* meldet im Dezember 1934:

„Der Untersekretär für Presse und Propaganda, Graf Galeazzo Ciano<sup>101</sup>, hat mit dem Sekretär der faschistischen Partei vereinbart, daß alle Amateurfilm-Organisationen ebenso wie die Film-Klubs, dem Guf (Gruppo Universitario Fascista) unterstellt werden müssen; in Zukunft werden vom Guf unabhängige Verbände oder Organisationen dieser Art nicht mehr genehmigt. Bei der Generaldirektion für den Film ist ein besonderes Beratungs-Büro eingerichtet worden, das die Aufgabe hat, dem Guf in jeder Weise mit Rat und Tat zur Seite zu stehen. Dieses Büro wird außerdem halbmonatlich ein Nachrichtenblatt herausgeben, in dem über die Tätigkeit der verschiedenen, dem Guf angehörigen Organisationen in ganz Italien berichtet wird. Der Faschismus erwartet von dieser neuen Initiative einen großen Nutzen für die zukünftige italienische Kinematographie, indem die im Guf erprobten und bewährten jungen Leute später ihre Kenntnisse und Erfahrungen innerhalb der Filmindustrie auswerten werden“.<sup>102</sup>

Landesweit in universitären Zentren angesiedelt, veranstalten sie nicht nur Vorführungen und Diskussionen, sondern bieten auch den Mitgliedern die Gelegenheit, ihre ersten Kurzfilme zu realisieren. Gedreht wird in der Regel im 16 mm, nur ausnahmsweise im 35 mm Format. Alberto Lattuada, geboren 1914 und in Mailand Architektur studierend, schreibt in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre für die lokale GUF-Zeitschrift *Libro e moschetto*. Als ehemaliges Mitglied des Mailänder CineGUF gewährt er in einem Interview 1972 Einblick in die Aktivitäten seiner Gruppe:

„Les Cinegufs avaient des sections cinématographiques dans lesquelles on faisait des expériences en 16 mm. Il y avait là une tentative pour rénover la cinématographie à travers ces

---

<sup>97</sup> Vgl. Caldiron 1980, 65.

<sup>98</sup> Vgl. Brunetta 1972, 81.

<sup>99</sup> Vgl. Vittorini 1997, 592-595. Der Titel lautet Film di Clair, erstveröffentlicht, in: *Il Bargello*, Nr. 23, 5. Juni 1932, 3, wiederabgedruckt zusammen mit dem in der selben Ausgabe von *Il Bargello* erstveröffentlichten Vortrag La censura unter dem Titel Nella poetica di Clair una lezione di linguaggio, in: *Cinema nuovo*, Nr. 2, März-April 1986, 32-36.

<sup>100</sup> Cannistraro (1975, 301) behauptet, Roberto Rossellini habe ebenso wie Michelangelo Antonioni „durante i loro anni universitari“ an den CineGUF teilgenommen. Im Fall von Rossellini trifft diese Aussage nicht zu, da er 1923 den *liceo* vor dem *diploma* verläßt und zeitlebens keine Hochschulreife besitzt. Vgl. Gallagher 1998, 20. „Roberto's reputation as a brilliant conversationalist never disguised his lack of academic discipline and formal education. [...] He read omnivorously but superficially; any sort of deep, comparative analysis was beyond his patience. He grasped people and things wholly, but uncritically. He prided himself for his receptivity and openness - justly - but even his closest friends judged him lacking in principles, religion, or ideals consciously his own“, ebd., 40.

<sup>101</sup> Während Cannistraro (1975, 301) zurecht den im September 1934 zum Chef des Ufficio stampa e propaganda berufenen Galeazzo Ciano für die Entscheidung, CineGUF zu konstituieren, verantwortlich macht, identifiziert Brunetta (1993, 15) irrtümlicherweise Luigi Freddi als den spiritus rector.

<sup>102</sup> Bs., Amateure als Nachwuchs, *Film-Kurier*, Nr. 297, 19. Dezember 1934, 1. Es handelt sich um den Bericht eines Korrespondenten aus Rom, datiert auf den 11. Dezember 1934.

expériences de jeunes. Je ne dis pas ‘caméra-stylo’, cependant chacun tournait des petits films: Castellani a commencé comme ça, Comencini, Emmer...Nous avons constitué un groupe avec Alberto Mondadori, le fils de l’éditeur Mondadori, Cesare Cività, Mario Monicelli, et nous avons réalisés des petits films. Un c’était *Il cuore rivelatore*, d’après [*The Tell-Tale Heart* 1837 von] Edgar [Allan] Poe. Puis Mondadori et Monicelli, toujours avec Cività comme opérateur, ont tourné *I ragazzi della Via Paal*, d’après le roman de Ferenc Molnar. Pour ce film, ils ont utilisé des disques synchronisés qui faisaient une espèce de commentaire musical. Il s’agissait de courts-métrages et aussi de films un peu plus longs“.<sup>103</sup>

Zum Programm, das Mailänder Studenten an der Universität sehen können, gehören Lattuadas Aussage nach auch im Kino verbotene Filme wie Fritz Langs *M* (1930-31):

„Nous avons fait beaucoup de projections de films inédits, toujours sous la couverture du Cineguf. Le Cineguf était un groupe culturel qui avait la permission de projeter des films sans billet d’entrée et hors de la censure. Par exemple, nous avons eu la copie de *M le maudit* de Fritz Lang que nous avait envoyée Langlois<sup>104</sup>. Nous avons projeté le film un seul soir; la salle explosait, les spectateurs étaient juchés sur le mur. [...] Dans tous les régimes autoritaires, il y a des espaces que l’on peut exploiter“.<sup>105</sup>

1935 laufen einige Kurzfilme auf der Mostra di Venezia in einer gesonderten Sektion. Für die Beiträge zu den Littoriali della cultura e dell’arte 1936 lautet das vorgegebene Thema: das facettenreiche Leben in der neuen faschistischen Ära. Im Sinne der 1931 in Neapel ausgegebenen Losung Benito Mussolinis *Andare verso il popolo!* sollen Amateure das Alltagsleben von Angehörigen unterer sozialer Schichten mit der Kamera erkunden:

„Il concorrente dovrà innanzitutto dimostrare di aver compreso lo spirito che anima il popolo italiano in questi giorni e ritrarne alcune manifestazioni più salienti, *ricavandole dalla realtà quotidiana* [eigene Hervorhebung], senza ricorrere ad inutili ed intempistivi zibaldoni, piena di retorica e vuoti di significato. Ciò potrà essere ottenuto con relativa facilità, qualora non manchino due elementi: la comprensione in senso lato dell’attuale momento storico unitamente allo spirito di eroismo e di sacrificio che anima specialmente *gli strati più umile del nostro popolo* [eigene Hervorhebung]; e la capacità di vedere e rendere artisticamente questi concetti attraverso le immagini“.<sup>106</sup>

Talenten steht ein Wechsel an die 1935 eröffnete römische Filmhochschule offen.<sup>107</sup> Dessen Leiter, Luigi Chiarini<sup>108</sup>, überlässt 1937 einmalig - im Einverständnis mit dem Ministerium

<sup>103</sup> Gili 1990, 111.

<sup>104</sup> Henri Langlois (1914-1977) gründet 1936 in Paris die Cinémathèque Française. Alberto Lattuada, Marco Ferrari und Luigi Comencini legen seit Ende der dreißiger Jahre das Fundament für die künftige Cineteca Italiana in Mailand, insofern sie Kopien von Stumm- und Tonfilmen sammeln. 1941 oder 1942 besucht Lattuada Langlois in Paris, vgl. ebd., 107-108.

<sup>105</sup> Ebd., 109.

<sup>106</sup> Vgl. Gian Luigi Dorigo, Littoriali e cine sperimentale, *Il Ventuno*, Nr. 12, Dezember 1935, zit. nach Brunetta 1976, 305-307, hier 305. Zur Organisation und zu exemplarischen Aktivitäten der Schmalfilmamateure vgl. auch *Il Ridottista*, Formato ridotto, *Cinema*, Nr., 34, 25. November 1937, 352. Zu den Prüfungsgebieten der vom 1. bis zum 7. Juli 1941 in Neapel geplanten, aber kriegsbedingt offenbar ausgefallenen Littoriali del cinema vgl. [Rubrik Cinema gira.] *Cinema*, Nr. 111, 10. Februar 1941, 77-78.

<sup>107</sup> Laut Meder (1993, 24) befindet sich der Sitz zunächst im Keller eines Gebäudes in der Via Foligno (nahe bei der Kirche San Giovanni in Laterano). 1939 erfolgt der Umzug an den bis heute bestehenden Sitz beinahe

für Volkskultur - den CineGUF die Vorauswahl, wer am Centro sperimentale di cinematografia studieren darf.<sup>109</sup> Zudem erteilt er Francesco Pasinetti (1911-1949), dem Leiter der GUF-Zeitschrift *Il Ventuno* aus Venedig, ab 1937 einen Lehrauftrag für Filmgeschichte.<sup>110</sup>

Carlo Lizzani, der seit 1941 die allwöchentlichen Vorführungen im CineGUF Rom organisiert<sup>111</sup>, fügt hinzu, dass viele linksfaschistische Studenten wie er selbst die sozialrevolutionäre, antibürgerliche Rhetorik der *gerarchi* zunächst wörtlich genommen, aber sich in der allmählichen Erkenntnis ihres Irrtums dem Marxismus zugewendet hätten. 1938 habe der illegale PCI seine Anhänger aufgefordert, den faschistischen Gewerkschaften beizutreten und mit gleichgesinnten Linksfaschisten konspirative Zellen aufzubauen. Zudem macht Lizzani auf die, verglichen zu anderen autoritären politischen Systemen, relative Liberalität der italienischen faschistischen Diktatur aufmerksam und erhellt die vielfältigen kulturellen Aktivitäten der GUF:

„Sotto il fascismo esistevano delle organizzazioni per la gioventù universitaria, il Cineguf, il Teatroguf e la Radioguf. [...] Vi si proponevano lavori per il teatro, il cinema, la letteratura [...] e tutto questo mirava naturalmente a creare il consenso. [...] Bisogna ricordarsi che il fascismo è stato un fenomeno molto diverso da una dittatura militare puramente reazionaria, come quelle dei colonnelli greci, di Franco o dell'America Latina. Quale era la differenza tra questi tipi di fascismo e il fascismo originario? Quello di Mussolini non era un'invenzione stupida, si appoggiava su una sorta di demagogia di massa. Si parlava molto della lotta alla borghesia e della rivoluzione, ed erano parole che affascinarono enormemente i giovani, tanto che molti di quelli che inizialmente credettero al fascismo, attirati appunto da queste grandi parole, arrivano poi al marxismo e al socialismo quando capirono che la rivoluzione fascista non era che una rappresentazione ingannevole e demagogica. Si è allora voluto ritornare all'origine di queste parole: che cos'erano la rivoluzione, il mondo popolare, la lotta antiborghese? Molti giovani arrivavano al Guf o erano comunque, bisogna dirlo, obbligati ad aderirvi. Gli studenti erano

---

gegenüber von Cinecittà in die Via Tuscolana. Brunetta (1993, 86) merkt an: „Non bisogna dimenticare [...] che i CineGuf nascono proprio con lo scopo di coordinare la diffusione della cultura cinematografica con il potenziamento e il controllo dell'attività cinedilettantistica. [...] Non a caso si ipotizzerà, fin dalla fondazione del Centro sperimentale, un diretto collegamento tra l'azione dei CineGuf e quella del Centro stesso“.

<sup>108</sup> Zu Chiarinis Erinnerungen an seine Leitung des Centro sperimentale vgl. Gili 1990, 85-92.

<sup>109</sup> Die berufliche Laufbahn eines Mitglieds der CineGUF und Studenten am Centro sperimentale führt in die Führungsetage einer Produktionsfirma. Als sich in Mailand Ende 1938 die Artisti e Tecnici Associati (A.T.A.) gründen, wird in der Filmfachpresse gemeldet, es handele sich um eine Gesellschaft, „die sich hauptsächlich aus Nachwuchskräften zusammensetzt, welche die italienische Filmakademie absolvierten [...]. Wie uns mitgeteilt wird, beabsichtigt die A.T.A. eine enge Zusammenarbeit mit deutschen Filmschaffenden einzugehen. An der Spitze des Unternehmens steht Dr. Giulio Niederkorn, der Jahre hindurch dem Verband der italienischen Filmamateure (G.U.F.) sowie dem Centro sperimentale di cinematografia angehört hat und zu den Gründern des deutsch-italienischen Kulturverbandes Mailand zählt“, *Film-Kurier*, Nr. 291, 13. Dezember 1938, 1.

<sup>110</sup> Zu Pasinetti vgl. Meder 1993, 34-36; Poppi 1993, 194-195. Anlässlich des Todes von Pasinetti widmet *Cinema* (Nr. 13, 30. April 1949) dem Publizisten, Drehbuchautor, Spiel- und Dokumentarfilmregisseur zahlreiche Beiträge, ergänzt um dessen letzten Artikel für diese Zeitschrift und eine Bibliografie seiner Schriften zwischen 1931 und 1940.

<sup>111</sup> Vgl. Lizzani 1998, 328-329.

automaticamente iscritti a questi gruppi universitari e, in linea generale, si era attratti dalle attività che vi si tenevano. Per esempio si dotava un cineclub di una cinepresa per fare dei documentari, chi amava la letteratura aveva accesso ad alcuni libri. Potevamo frequentare la biblioteca dell'Istituto di Cultura Fascista, dove si potevano comunque leggere anche le opere di Marx. Quando lo scoprirono, i giovani fascisti di sinistra che credevano alla rivoluzione e gli antifascisti cominciarono a frequentare questi club, a partire dal 1938-'40, e vi si sviluppò una specie di fronda. [...] Nel 1938 il Partito Comunista aveva già diffuso la parola d'ordine: 'Entrate nei sindacati fascisti e cercate degli adepti tra i fascisti di sinistra'".<sup>112</sup>

#### 4.1 *Der Filmteil von Zeitschriften der Gruppi universitari fascisti*

Gian Piero Brunetta beurteilt die in den Universitätsstädten des Landes herausgegebenen Zeitschriften des faschistischen Hochschulverbands als das Rekrutierungszentrum der nach 1945 politisch und kulturell tonangebenden Intellektuellen: „Dalle riviste dei Guf emerge con forza la classe dirigente italiana del dopoguerra“.<sup>113</sup> Diese Aussage trifft nicht zu, da Regierungsmitglieder der Nachkriegszeit, die politischen Parteiführer, Staatssekretäre, Großunternehmer, Gewerkschaftsführer, die Spitze der katholischen Kirche bis auf wenige Ausnahmen nicht im faschistischen Studentenverband organisiert gewesen sind. Wie noch an den Teilnehmern der Littoriali della cultura e dell'arte ersichtlich wird, teilen hingegen in der Nachkriegsrepublik eine Reihe von Filmkünstlern neben Literatur- und Filmpublizisten die GUF als eine jedoch oftmals verschwiegene Etappe in ihrem Lebenslauf.

Die GUF-Zeitschriften<sup>114</sup> beschäftigen sich mit Politik und Kultur, darunter einige auch mit dem Film. Unter denjenigen, die zu diesem Thema Beiträge verfassen, werden einzelne Autoren ab 1948 in Zeitschriften den filmischen Neorealismus zuerst propagieren, dann als

---

<sup>112</sup> Ebd., 314-315.

<sup>113</sup> Brunetta 1976, 278. Der Autor übernimmt seinen Aufsatz *Il cinema nei CineGUF* von 1976 in einer leicht abgewandelten Fassung in seine erstmals 1979 publizierte, 1993 neuaufgelegte, durchgesehene und erweiterte Monografie *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*. Brunetta (1993, 82) wandelt den entsprechenden Satz leicht ab: „Se nelle riviste dei Guf possiamo scorgere il delinearci della personalità politica e culturale di molti esponenti della classe dirigente del dopoguerra, anche il cinema reentra senza differenze sostanziali in questa osservazione“. Trotz der Einschränkung in quantitativer Hinsicht gegenüber 1976 bleibt der irreführende, von Brunetta zwar behauptete, aber nie belegte Eindruck erhalten, als ob die italienische „classe dirigente“ nach 1945 überwiegend aus Mitgliedern der ehemaligen GUF stammen würde. Die von Brunetta in den siebziger Jahren begonnene Forschung zur Filmpublizistik in den GUF-Zeitschriften ist bis auf wenige Ausnahmen, wie Caldiron (1980, 187-212), nicht weiterverfolgt worden. Die von Brunetta wiederabgedruckten Artikel, auf die nachfolgend teilweise eingegangen wird, gewähren einen, quantitativ betrachtet, bruchstückhaften Einblick in das Themenspektrum und die Diskussionen der Filmredakteure. Dennoch deuten die wenigen Texte darauf hin, dass es lohnenswert ist, diese Forschung fortzuführen, wenn die Genese des filmischen Neorealismus erhellt werden soll.

<sup>114</sup> Neben den nachfolgend angeführten Zeitschriften sind dies ab Mitte der dreißiger Jahre beispielsweise *Il Bo* aus Padua, *Intervento* aus Sassari, *Il Barco* aus Genua, für den Ennio Flaiano und Silvo D'Amico über Theater schreiben. Zu diesen und weiteren GUF-Zeitschriften vgl. Addis Saba 1973, 88-154, Bertacchini 1979, 155-161. Zu *Il Bo* vgl. Caldiron 1980, 215-231.

unzulänglich kritisieren. Guido Aristarco, zwischen 1948 und 1952 führender Kritiker von *Cinema* und von 1952 bis 1996 Direktor von *Cinema nuovo* schreibt beispielsweise ab 1941 für den Bologneser *Architrave* über das Filmfestival in Venedig und den Regisseur Julien Duvivier.<sup>115</sup> Zudem erscheinen Artikel von Aristarco zwischen 1940 bis 1943 in *Via Consolare* aus Forlì, 1942 umgetitelt in *Spettacolo*<sup>116</sup>, 1941/42 in *Pattuglia*<sup>117</sup> ebenfalls aus Forlì. Fernaldo Di Giammatteo verfasst Artikel für *Spettacolo* und *Lambello* aus Turin.<sup>118</sup> Von Carlo Lizzani, Regieassistent und Koszenarist bei *Germania anno zero* und später selbst zur Regie wechselnd, sind 1941 und 1942 Beiträge für *Roma fascista* nachweisbar.<sup>119</sup> Der langjährige Mitarbeiter von *Cinema nuovo*, Renzo Renzi, schreibt für *Architrave*, darunter 1941 über Frank Capra.<sup>120</sup> Francesco Pasinetti leitet zwischen 1932 und 1941 die in Venedig publizierte Literaturzeitschrift mit Filmteil *Il Ventuno* und liefert zahlreiche Beiträge etwa zur Lage des deutschen, französischen, russischen, italienischen und amerikanischen Films sowie zu den Regisseuren King Vidor, Friedrich Wilhelm Murnau, David Wark Griffith und Ernst Lubitsch.<sup>121</sup>

Brunetta verweist in Kenntnis von Artikeln verschiedener studentischer Periodika, die im Zeitraum 1932 bis 1943 erscheinen, auf zwei wiederkehrende Kritikpunkte am zeitgenössischen nationalen Film. Zum einen sei es nicht gelungen, ein „cinema fascista“ zu entwickeln, zum anderen gilt das qualitative Niveau der nationalen Spielfilmproduktion als höchst unbefriedigend.<sup>122</sup> Polemisiert werde gegen die historischen Monumentalproduktionen, die *colossi*. Stattdessen favorisierten die jungen Autoren ab Mitte der dreißiger Jahre einen gegenwartsnahen, die bislang unbeachteten Lebensverhältnisse in den einzelnen Regionen Italiens und unheroische Figuren aus den unteren sozialen Klassen exponierenden Film: „Dopo la metà degli anni trenta il discorso critico sembra seguire due direttrici principali: da una parte l'azione *destruens* che trova i suoi bersagli preferiti nei

---

<sup>115</sup> Weitere später prominente Mitarbeiter von *Architrave*, gegründet im Dezember 1940, sind Galvano Della Volpe und Pier Paolo Pasolini, der zu der Ausgabe vom 1. Mai 1942 den Beitrag *Umori di Bartolini* beisteuert.

<sup>116</sup> Della dottrina estetica, *Spettacolo*, Nr. 2, Januar 1943, vgl. Brunetta 1976, 299.

<sup>117</sup> Beispielsweise *Tenzioni nel cinema*, Nr. 2, Dezember 1941, vgl. Brunetta 1976, 297.

<sup>118</sup> Zum bibliografischen Nachweis ebd., 295 u. 299.

<sup>119</sup> *Il cinema nel fronte dell'arte*, 3. April 1941; *Per un cinema italiano*, 9. April 1942, *Parole sul cinema*, 10. September 1942, wiederabgedruckt, in: Lizzani 1998, 15-16; 16-18; 22-25.

<sup>120</sup> Zum bibliografischen Nachweis vgl. Brunetta 1976, 296.

<sup>121</sup> „*Il Ventuno* è la prima rivista universitaria e giovanile che pone il cinema al vertice dei suoi interessi“, Brunetta 1993, 85. Zum bibliografischen Nachweis von Pasinettis Artikeln in dieser Zeitschrift vgl. Brunetta 1976, 290-292.

<sup>122</sup> Vgl. Brunetta 1993, 90.

kolossal autarchici (primo fra tutti *Scipione [l'Africano]*, Carmine Gallone 1937), dall'altra l'allineamento di una ricerca già avviata altrove di una scoperta o riscoperta della via realistica per il cinema italiano“.<sup>123</sup>

Dieses Ziel habe laut Brunetta im Einklang mit dem Ideal zumindest einzelner faschistischer Kulturpolitiker gestanden. Dino Alfieri, Minister für Volkskultur, fordert Mitte 1939 in einer Rede, der italienische Film müsse anstelle von schemenhaften, artifiziell wirkenden Figuren, die in stilisierten Scheinwelten agierten, ihrer sozialen Stellung nach für den Zuschauer zweifelsfrei identifizierbare, die vielfältigen Typen des Volkes repräsentierende Charaktere bevorzugen. Um diesen Mangel zu beheben, biete die nationale Literatur ein noch nicht annähernd ausgeschöpftes Reservoir adaptierbarer Texte:

„È necessario abbandonare ogni falso esotismo e orientarsi essenzialmente su personaggi tipici della gente italiana, ricca di caratteri e sentimenti nella loro schiettezza di popolo. Il personaggio in quanto tale e cioè in quanto appartenente ad una determinata categoria sociale, origina l'azione, i caratteri devono essere decisi, i sentimenti profondi e vasti, anche se per ciò dovessero risultare più elementari. Hanno perciò molta importanza le notazioni di dettaglio e le figure minori [...]. Il patrimonio e le secolari vicende del popolo italiano, possono offrire materia vasta per il cinematografo, sia attraverso accorte riduzioni, sia rielaborando le situazioni e i personaggi con moderna sensibilità“.<sup>124</sup>

Die 1934 gegründete Direzione generale per la cinematografia zeigt den Übergang von unsystematischen ad hoc Maßnahmen zu einer kohärenten faschistischen Filmpolitik an. Hervorgehend aus dem Pressebüro der Regierung Mussolini, wird am 10. September 1934 ein Sottosegretariato per la stampa e la propaganda<sup>125</sup> unter der Leitung von Galeazzo Ciano gegründet. Am 24. Juni 1935 aufgewertet zum Ministero per la stampa e la propaganda, heißt dieses ab 27. Mai 1937 Ministero della cultura popolare. Dem Sottosegretariato per la stampa e la propaganda untergeordnet, ist die am 18. September 1934 konstituierte Direzione generale per la cinematografia, geleitet von Luigi Freddi bis 1939. Nach dem Interregnum von Vezio Orazi übernimmt von Juni 1941 bis November 1943 Eitel Monaco den Posten. In der Direzione generale per la cinematografia sind alle bisher auf verschiedene Ministerien verteilten filmpolitischen Aufgaben zentralisiert. Hierzu zählen unter anderem die Zensur, die Vergabe von Finanzmitteln durch eine Sonderabteilung innerhalb der staatlichen Banca

---

<sup>123</sup> Ebd., 92.

<sup>124</sup> Zit. nach ebd., 92-93. Das Zitat stammt aus dem *Corriere della Sera* vom 8. Juli 1939. Zu einer deutschsprachigen Zusammenfassung von Alfieris Vortrag vor einer Versammlung des Verbandes der italienischen Schriftsteller und Autoren, die im Ministerium für Volkskultur tagt, vgl. Alfieri an die Autoren, *Film-Kurier*, Nr. 158, 11. Juli 1939, 3.

<sup>125</sup> Bobbio (1973, 241-242) zufolge entsteht der Sottosegretariato per la stampa e la propaganda nach dem nationalsozialistischen Vorbild des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda.

nazionale del lavoro, die Überwachung einer von den Kinobetreibern zu wahrenen Abspielquote nationaler Filme, die Besteuerung von ausländischen, synchronisierten Filmen. Diese Behörde ist dabei selbst ein filmpolitischer Akteur, denn Freddi und seine Nachfolger initiieren verschiedene Dekrete.<sup>126</sup>

Als Mitte der dreißiger Jahre die nationale Filmindustrie eine gravierende Rezession infolge der Weltwirtschaftskrise überwunden hat, plädieren studentische Autoren dafür, sich im Inland entweder das sowjetische staatliche oder das privatkapitalistische Modell Hollywoods zum Vorbild zu nehmen.

Fernando De Marzi lobt im Januar 1935 in *Il Bo* an der *Cinematografia russa* die effiziente, allseitige staatliche Kontrolle und Förderung des Films. Einzigartig in der Welt erhielten junge Regisseure, Schauspieler und Schauspielerinnen, Kameramänner sowie Szenenbildner eine qualitativ hochwertige Ausbildung an der Moskauer Filmhochschule. Die römische Filmhochschule wird hingegen erst drei Monate später eingeweiht. Das sowjetische Volkskommissariat gebe die Themen für die Filmproduktion vor. Sujets müssten vor dem Drehbeginn erst von den Gewerkschaften, der Kommunistischen Partei und einem von Arbeitern gebildeten Gremium, den Freunden des Films, genehmigt werden. Trotz einer aufwendigen bürokratischen Organisation sei die Mitwirkung des Volkes - als Statisten in Massenszenen - gewährleistet. Bewundernswert findet De Marzi die Ergebnisse, von denen allerdings in Italien nur wenige Exempel dank der Filmfestspiele in Venedig 1932 und 1934 bekannt geworden seien.<sup>127</sup> Am russischen Revolutionsfilm, basierend auf der meisterhaft beherrschten Montagetechnik, wovon etwa *Bronenosez Potemkin* (Sergej Eisenstein 1925, *L'incrociatore Potemkin/Panzerkreuzer Potemkin*) und *Konez Sankt Petersburga* (Wsewolod Pudowkin 1927, *La fine di Pietroburgo/Das Ende von Sankt Petersburg*) Zeugnis ablegten,

---

<sup>126</sup> Zur Direzione generale per la cinematografia vgl. Ferrara 1957, 16-17, Brunetta 1993, 45-51; zur Ära Freddi vgl. ebd., 13-16, zur Amtsperiode Monacos vgl. das mit ihm 1977 geführte Interview, in: Gili 1990, 163-192. Monaco stammt im Unterschied zum dem einstigen Mitglied der *squadri* Luigi Freddi aus der Filmindustrie. Laut einem Gespräch Monacos mit dem *Film-Kurier* (Die Konzentration der italienischen Filmwirtschaft, Nr. 172, 25. Juli 1941, 1) ist er 1903 in Montazzoli in der Provinz Chieti geboren. Nach dem Jurastudium arbeitet er zwei Jahre in einer Anwaltspraxis. Danach wird er zum Vizedirektor der Unione fascista industriali berufen. 1930 wechselt Monaco zum Zentralverband des italienischen Unterhaltungsgewerbes (Federazione industriali dello spettacolo). Er besetzt in diesem Verband den Posten des Vizedirektors. 1935 rückt er zum Geschäftsführer auf, als sein Vorgänger, Nicola De Pirro, die Leitung des italienischen Theaterwesens übernimmt. Als der bisherige Chef der Direzione generale per la cinematografia, Vezio Orazi, am 3. Juni 1941 als Präfekt nach Udine versetzt wird, tritt Monaco dessen Nachfolge an.

<sup>127</sup> Als sowjetische Beiträge auf den Filmfestspielen von Venedig laufen 1932 beispielsweise *Semlja (La terra/Erde)*, Alexander Dowshenko 1930) und *Putjowka w shisn (Il cammino verso la vita/Der Weg ins Leben)*, Nikolaj Ekk 1931). 1934 werden als untertitelter Stummfilm *Bouichka* (Michael Romm 1934), basierend auf Guy de Maupassants Novelle *Boule de Suif* (1880), sowie der Dokumentarfilm *Tri pesni o Lenine (Drei Lieder für Lenin)*, Dsiga Wertov 1934) aufgeführt.



besticht De Marchi zufolge der Realismus: „Il film russo non solo riprende la realtà ma la rispecchia; più che comporre, ritaglia“.<sup>128</sup> Obwohl privat organisiert, aber vom faschistischen Staat überwacht, könne die italienische von der sowjetischen Filmproduktion wichtige Anregungen erhalten, wie das bewegte Bild wirksam Massenpropaganda leiste. Die für modellhaft erklärte sowjetische Filmpropaganda kennzeichne neben ihrer technischen und künstlerischen Perfektion die staatliche Vorgabe aktueller Themen, in deren Mittelpunkt der Aufbau einer neuen Gesellschaftsordnung stehe. Hierfür beispielhaft sind etwa der Dokumentarfilm *Turksib* (Wladimir Turin 1929) über den Bau einer Eisenbahnlinie von Turkmenistan bis Sibirien als Anstoß zur Industrialisierung der asiatischen Sowjetrepubliken oder der Spielfilm *Semlja* über die Kollektivierung in der Ukraine:

„Il film è un’arma fortissima di propaganda e d’istruzione, ma è un arma che male usata può nuocere. La Direzione generale per la cinematografia ha compreso l’arduo compito e ha cominciato ad agire fascisticamente: subito coi fatti. [...] Quando si sarà imparato a guardare il popolo e le sue opere, il suo lavoro e la sua fede, ad imparare ad ammirarlo ed a seguirlo vedremo che anche sugli schermi italiani apparirà del sano e del vero cinematografo“.<sup>129</sup>

Was am sowjetischen Film begeistert und dem italienischen Film als Vorbild dienen soll, gilt ebenfalls an Erzeugnissen der amerikanischen Major Companies für bewundernswert und lehrreich - nurmehr mit umgekehrtem Vorzeichen. Verherrlicht der Film in der Sowjetunion die eingeleitete soziale Revolution, übt er in den USA oftmals in satirischer Form Kritik an den bestehenden sozialen Verhältnissen. Im amerikanischen und sowjetischen Film existieren im Unterschied zum italienischen Film Mitte der dreißiger Jahre mustergültige, teils veristisch, teils realistisch genannte Strömungen.

Italo Minozzi geht im Juni 1936 in einem Beitrag für *Il Ventuno* zum *Cinema americano* von der Annahme aus, jeder nationale Film besitze an sich eine dokumentarische Qualität, insofern er die Sitten, die Lebens- und Denkweise eines Volkes veranschauliche. Auf rein kommerzieller Basis sei es der Kinematografie einer jungen Nation unmittelbar gelungen, ohne wie in Italien vor dem Marsch auf Rom eine dekadente Phase zu durchlaufen, in der das Melodram in den Kinos Überhand genommen habe und ein Ästhetizismus im Stile Gabriele D’Annunzios grassierte, ein authentisches Bild vom gegenwärtigen American Way of Life zu geben. Minozzi bescheinigt den durchschnittlichen, nicht den vorrangig exportierten

---

<sup>128</sup> Fernando De Marzi, Cinematografia russa, *Il Bo*, Nr. 4, Januar 1935, zit. nach Brunetta 1976, 308-310, hier 308.

<sup>129</sup> Ebd., 310.

amerikanischen Filmen einen *verismo*, eine inhaltlich begründete, weil thematisch gegenwarts- und faktenorientierte Qualität.

Hierfür stehen beispielhaft die Regiearbeiten von King Vidor wie *The Crowd* (1928 *Folla*), *Hallelujah* (1929 *Alleluja*), *Our Daily Bread* (1934 *Nostro pane quotidiano*) oder von Frank Capra *American Madness* (1932 *Follia della metropoli*) und *Lady for a Day* (1933 *Signora per un giorno*). Moderne amerikanische Romane und Erzählungen leisteten Vorarbeit, denn der Gegensatz zwischen Land und Stadt, die bürgerliche Doppelmoral, eine letztlich kulturpessimistische, nihilistische Weltanschauung bilde den gemeinsamen Nenner ihrer bedeutendsten Autoren:

„Ma nell’ultima letteratura, attraverso i suoi esponenti come Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Dreiser ecc. troviamo anche un crudo pessimismo, una satira spesso feroce dei costumi americani odierni, ipocriti e deficienti di valori spirituali. Non che questa nota manchi nel cinema americano: la mancanza di spiritualità ne costituisce anzi il maggiore e forse insopprimibile difetto, e pertanto sia pure senza o contro la volontà dei realizzatori, le pellicole americano vengono ad essere una vera satira dei costumi, del puritanesimo, in fine della civiltà degli Stati Uniti“.<sup>130</sup>

Wie De Marzi richtet auch Minozzi sein Augenmerk auf die nicht artifiziell wirkenden, sondern natürlich erscheinenden, volksnahen Hauptfiguren. An *Riffraff* (*La grande menzogna*, J. Walter Ruben 1936) lobt er die realistische Milieuzzeichnung. Als hierfür exemplarisch führt er eine Szenenfolge an, in welcher der Protagonist, ein Gewerkschafts- und Streikführer (Spencer Tracy), und seine Geliebte (Jean Harlow) vor den geladenen Hochzeitsgästen heiraten. Der Ort, an dem sie getraut werden, liege in einer Siedlung voller monotoner Reihenhäuser im Schatten von Fabrikschlotten: „senza la volontà del regista, una panoramica della gente che assisteva: volti atoni, indifferenti, aridi riusciva di tale effetto realistico da impressionare in modo non dimenticabile“.<sup>131</sup> Seine Eloge auf ein „vero cinema di massa“, ein „cinema tipicamente collettivo“<sup>132</sup> mündet in den Ratschlag, der italienische möge sich am amerikanischen Film orientieren. Allerdings fühlt sich der Verfasser am Schluss seines Textes genötigt, der sich wie eine Werbeschrift eines von MGM oder Universal bezahlten Autoren liest, klarzustellen, dass Italien eine jahrhundertealte, weltweit einzigartige, den USA haushoch überlegene Kulturnation vorstelle.

Guido Aristarco richtet im Februar 1940 in *Via Consolare* einen Appell an die inländischen Produzenten. Die italienische Kinematografie stehe an einem Scheideweg. Um die sich

---

<sup>130</sup> Italo Minozzi, *Cinema americano*, *Il Ventuno*, Nr. 6, Juni 1936, zit. nach Brunetta 1976, 311-313, hier 312.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> Ebd., 313.

abzeichnende Renaissance mit aller Kraft zu fördern, sei es geboten, jungen Talenten Chancen zu geben, ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Wenn die ausgegebene Devise und zugleich der Titel des Artikels lautet: *Largo ai giovani*, bedeutet dies im Umkehrschluss, ohne es jedoch so deutlich zu formulieren, der älteren Generation von Regisseuren zu empfehlen, sich auf ihr wohlverdientes Altenteil zurückzuziehen.<sup>133</sup> Weil Aristarco sich an die Produzenten wendet, die selbst mehrheitlich der Generation der Väter angehören, formuliert er notwendigerweise seine Forderung vorsichtiger, als es ein Jahr später Luchino Visconti in seiner unverhüllten Abrechnung mit denselben Adressaten unter dem provokanten Titel *Cadaveri* tut.<sup>134</sup> Anerkannt wird zwar Goffredo Alessandrini (1904-1978), der 1935 *Don Bosco* (Koszenarist Sergio Amidei) und 1937-38 *Luciano Serra pilota* (Koszenarist Roberto Rossellini) inszeniert, doch als primäre Hoffnungsträger gelten die Regisseure Romolo Marcellini (*Sentinelle di bronzo* 1937), Mario Baffico (*Terra di nessuno* 1938) und Mario Soldati (*Dora Nelson* 1939). Zu diesem Zeitpunkt, kurz vor dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940, identifiziert sich Guido Aristarco uneingeschränkt mit dem faschistischen Regime. Seiner Ansicht nach befindet sich der nationale Film nicht auf der Höhe seiner Zeit, gründet noch mehr in einer überlebten Vergangenheit, anstatt sich der glanzvollen Gegenwart und einer noch rosigeren Zukunft zuzuwenden: „Il cinema italiano [...] si trova in un momento cruciale. Ha bisogno urgente di rinnovarsi, di svecchiarsi, di allontanarsi, in poche parole, dal carattere amorfo della passata produzione e di divenire [...] più consono al nostro clima eroico“.<sup>135</sup>

Aristarco und Walter Ronchi geben im Januar-Februar 1943 ein Heft von *Pattuglia* heraus, das unter dem Titel *Invito alle immagini* dem Film gewidmet ist. Massimo Mida, der 1941 am Drehbuch von *Un pilota ritorna* mitgearbeitet hat, beklagt in seinem Artikel *Narrare per immagini*, eine gravierende Schwäche nationaler Spielfilme bestehe in ihrer mangelhaften Erzählweise. Als Intellektueller beanstandet er die rein verstandesmäßig konstruierten, gefühllosen Plots. Folglich käme keine anstrebenswerte Einheit zwischen Künstler und Volk zustande. Kunst und Leben blieben weiterhin getrennte Sphären:

„Ci sembra che in generale non sia mai ben precisa e prepotente l'ispirazione e la commozione per la materia da narrare, nei nostri registi. Manca in altre parole una vera sofferenza, quell'autentico e speciale tormento che accompagna di solito l'artista nell'estinsecazione del suo mondo poetico. Questo 'dolore' noi non lo abbiamo mai sentito nelle opere ultime dei

<sup>133</sup> Vgl. Guido Aristarco, *Largo ai giovani!*, *Via Consolare*, Nr. 3, Februar 1940, zit. nach Brunetta 1976, 316.

<sup>134</sup> Vgl. Luchino Visconti, *Cadaveri*, *Cinema*, Nr. 119, 10. Juni 1941, 336, wiederabgedruckt, in: Caldiron 1965, 14-15.

<sup>135</sup> Zit. nach Brunetta 1976, 316.

registi migliori. Può darsi che in Italia non vi sia ancora un'atmosfera adatta a questi misteriosi contatti fra l'artista e la massa“.<sup>136</sup>

Den möglichen Ausweg, mehr als bisher das Reservoir der italienischen Literatur für Adaptionen zu erschließen, hält Mida für einen Irrweg. Den Rekurs von Renato Castellani auf Alexander Sergejewitsch Puschkins Erzählung *Vystrel* (*Der Schuss* 1831) für *Un colpo di pistola* (1942) und das Drama von Paolo Giacometti *La morte civile* (1861) als Vorlage des gleichnamigen Films (1942) unter der Regie von Ferdinando Maria Poggioli lehnt er infolge seiner puristischen Vorstellung vom audiovisuellen Medium ab, denn dieses müsse auf Originalstoffen basieren, welche im Einklang mit seiner ästhetischen Eigenart stehen, Geschichten in bewegten Bildern zu erzählen. Zwei Jahre zuvor hat Massimo Mida<sup>137</sup> hingegen noch italienischen Tonmännern empfohlen, die Werke von Robert Louis Stevenson als Lehrmaterial aufmerksam zu studieren, welche erzählerische Funktion eine ausgefeilte Geräuschraturgie übernehmen kann. Als ideale Vorlage für einen phantastischen Film, in dem der Ton gleichsam eine Hauptrolle spielt, empfiehlt Mida Stevensons *The Isle of Voices*.<sup>138</sup>

Bemerkenswert ist zudem, dass Mida sich positiv auf Béla Balázs bezieht. Er zitiert einen Passus aus dem Kapitel *Die Einstellung* in dem 1930 publizierten Werk *Der Geist des Films*, um seinen ästhetischen Überlegungen größeres Gewicht durch einen offensichtlich in Italien Anfang der vierziger Jahre unter jungen Cineasten angesehenen Theoretiker zu verleihen: „L'inquadratura insolita strappa il volto delle cose dalla nebbia dell'insensibilità che lo circonda e ce lo fa vedere'. Una nuova interpretazione, insomma, delle cose e degli elementi visivi. 'La vitalità di ogni arte consiste' - continua Béla Balázs - 'nel mostrarci il mondo come se lo vedessimo per la prima volta'“.<sup>139</sup>

Dieser nicht repräsentative, diachrone Querschnitt durch die GUF-Presse, soweit sie deren Filmteil betrifft, bringt ein bis zur deren kriegsbedingtem Ende, dem Sturz Mussolinis im Juli 1943, kontinuierlich angemerkt Defizit zum Ausdruck: Angestrebt wird ein nationaler, als

---

<sup>136</sup> Massimo Mida, Narrare per immagini, *Pattuglia*, Nr. 3-4, Januar-Februar 1943, zit. nach Brunetta 1976, 321-322, hier 322.

<sup>137</sup> Massimo Mida, Stevenson e il sonoro, *Cinema*, Nr. 108, 25. Dezember 1940, 476-477.

<sup>138</sup> Die Erzählung *The Isle of Voices* erscheint 1893 in *Island Nights Entertainments*.

<sup>139</sup> Massimo Mida, Narrare per immagini, *Pattuglia*, Nr. 3-4, Januar-Februar 1943, zit. nach Brunetta 1976, 321-322, hier 322. Dem italienischen Zitat entsprechen folgende Sätze in *Der Geist des Films*: „Die ungewohnte Einstellung aber reißt das Gesicht der Dinge aus dem Nebel der Abgestumpftheit heraus und macht sie wahrnehmbar. [...] Und daher kommen doch die Vitalitätsströme jeder Kunst, daß sie uns die Welt immer wieder 'wie zum erstenmal' erblicken lassen“, Balázs 1972, 40. Den dazwischenliegenden Satz, ein Zitat Charles

typisch italienisch erkennbarer Film, der auf der Höhe seiner Zeit steht. Vom Kriegseintritt versprechen sich viele junge Intellektuelle eine Rückkehr zu der sozialrevolutionären Bewegungsphase des Faschismus und damit eine Entmachtung korrupter, um ihre Pfründe besorgter, staatstragender, konservativer *gerarchi*.

Brunetta deutet dies als Kritik an und damit umgekehrt als Vision von einem immer noch nicht existenten „cinema fascista“. Aber er erläutert nicht, was man sich unter einem faschistischen Film vorzustellen hat. Am weitesten unter den angeführten Beiträgen kommt einer solchen Interpretation die Einschätzung von De Marzi 1935 entgegen, wonach die Direzione generale per la cinematografia die Lektion des sowjetischen Modells<sup>140</sup> gelernt habe: „ha cominciato ad agire fascisticamente: subito coi fatti“. Doch die italienische Filmindustrie ist während des Faschismus weder verstaatlicht worden, noch hat das Ministerium für Presse und Propaganda bzw. für Volkskultur jemals thematische Plansolls vorgegeben, noch wie Marzi zufolge das sowjetische Volkskommissariat andere Institutionen zur Genehmigung von Sujets/Drehbüchern hinzugezogen. Nach 1945 vertritt eine Reihe von Filmhistorikern den Standpunkt, ein *cinema fascista* habe es, abgesehen von vereinzelten faschistischen Spielfilmen, Wochenschauen und Dokumentarfilmen, nicht gegeben.<sup>141</sup>

Die Frage nach der Existenz eines faschistischen Films ist ein Aspekt der übergreifenden Frage, ob es eine faschistische Kultur gegeben hat. Im Mai 1941 geben junge Redakteure von *Roma fascista* hierauf eine negative Antwort. Die alte scheinliberale, demokratische Kultur sei zurecht von der faschistischen Revolution zerstört worden, doch nach dem Marsch auf Rom 1922 sei es nicht gelungen, das hinterlassene Vakuum zu füllen. Einem unmissverständlichen Seitenhieb auf die älteren, für inkompetent erklärten Parteifunktionäre kommt die Aussage gleich, es bleibe einer auf sich selbst gestellten, ohne Leitbilder und anerkanntswerte Autoritäten aufgewachsenen Generation von Intellektuellen vorbehalten, langfristig eine wahrhaft faschistische Kultur aus dem Nichts heraus zu erschaffen:

„Ora, il problema è questo: ha il Fascismo una sua cultura, una sua scuola? In senso completo, non le ha ancora, perché il processo di formazione di esse non è tuttora finito. Le avrà certo al più presto, tra una diecina di anni, quando si raccoglieranno i frutti di tutto il lavoro che si va

---

Baudelaires, das dem Kapitel Die Einstellung vorangestellt ist, lässt Mida aus: „Denn was nicht recht deformiert ist, hat ein unwahrnehmbares Wesen“.

<sup>140</sup> Vgl. Zagarrío 1979; Brunetta 1993, 167-174.

<sup>141</sup> Vgl. Cannistraro 1975, 306-312, 319-322; Lizzani 1979; Redi 1979b; Meldini 1979; Brunetta 1993, 122-136; Mancini (1985, 171) kommt bezogen auf den Zeitraum 1930 bis 1935 zu dem Schluß: „On the basis of this documentation, the Italian film industry cannot be labelled as a puppet industry of totalitarian rule. Certain efforts were made by Fascist officials to mold film into a political instrument but never did a Fascist cultural revolution take place“.

facendo adesso. [...] Bisogna così riconoscere che tutta una generazione è rimasta in realtà senza maestri; questa generazione si sta facendo da sé, nel rumore e nella confusione della lotta. Questa generazione è destinata a rappresentare veramente la nuova cultura, tra venti anni, forse tra dieci. Ma oggi, bisogna tenere conto del disagio di cui essa ha sofferto nel periodo di transizione“.<sup>142</sup>

Es hängt von einem definitorischen Streit um die Begriffe „Kultur“ in Verbindung mit „faschistisch“ ab, ob man diese Ansicht teilt oder nicht.<sup>143</sup> Auf der Abstraktionsebene einer summarisch für faschistisch erklärten Gesamtproduktion von Spielfilmen oder von Belletristik wäre zu erklären, weshalb bis 1938 in Konkurrenz zu den marktbeherrschenden und die Sehgewohnheiten des inländischen Publikums bestimmenden amerikanischen Filmen private Produzenten, Verleiher, Kinobetreiber sowie private Verlage, die nach dem Kriterium der Rentabilität operieren, sich in Transmissionsriemen einer herrschenden, für allgemeinverbindlich geltenden Ideologie verwandeln. Unabhängig davon verhalten sich Intellektuelle zum Regime in einer Spannweite zwischen fanatischer Anhängerschaft und aktivem Widerstand. Aber von den wenigen eindeutigen Fällen abgesehen, ergibt sich eine unter quantitativem Aspekt entscheidende Grauzone. Roberto Rossellini beispielsweise schreiben italienische und ausländische Autoren nach dem Krieg sowohl eine antifaschistische, als auch eine faschistische und als dritte Variante eine unpolitische Haltung zu. Nur in wenigen Fällen lassen sich einzelne Filme und Prosatexte aufgrund ihrer Analyse und Interpretation eindeutig als Tendenzwerk oder zensiertes, antifaschistisches Werk kategorisieren. Kann eine Auftragsarbeit unter staatlicher Ägide und ab 1933 komplett mit öffentlichen Mitteln finanziert, die *Enciclopedia italiana*, als faschistisch deklariert werden, die ab 1948 unverändert wieder erscheint? Wie lässt sich einer der wenigen 1933 von Benito Mussolini höchstpersönlich verbotenen Filme - *Ragazzo* - einordnen? Inspiriert von Nikolaj Ekks *Putjowka w shishn/Il cammino verso la vita/Der Weg ins Leben* (1931), stammt das Sujet von dem Antifaschisten Sandro De Feo und dem faschistischen Funktionär Nino D’Aroma. Das Drehbuch verfassen Emilio Cecchi und der Regisseur Ivo Perilli. Cecchi übernimmt in Personalunion die Funktion des künstlerischen Produzenten für die Cines:

„Perilli began production in May and finished editing in July of 1933. Not purposely designed to convey anti-Fascist sentiments, *Ragazzo* instead was supposedly professing Fascist ideals and was rooted in a particular ambiance [...]. The boys of the street [...] will scrounge and scavenge, steal if need be, and survive. One boy in particular has lost his father in an accident. His family must relocate out of the city but he remains working there. He becomes involved with corrupt women and the street gangs. He is ultimately reformed in a Fascist youth camp, but the praise of the youth organizations backfired. Mussolini took one good look at *Ragazzo* and

---

<sup>142</sup> Zit. nach Polato 1978, 277.

<sup>143</sup> Vgl. Turi 1998, 106-107.

decreed that no public audience would get the same opportunity. After the publicity campaign was launched and on the eve of the film's opening, Perilli was informed that the film was blocked because 'these things no longer exist in the tenth year of Fascism'".<sup>144</sup>

Und kann von der erst untersagten, dann ungehindert 1942 herausgegebenen Anthologie *Americana* auf dessen erst antifaschistischen, dann faschismuskonformen Charakter geschlossen werden, wenn zwar die ursprünglichen Einleitungen von Kapiteln fortfallen und ein Vorwort hinzugefügt wird, aber der Korpus ausgewählter anglophoner Texte unverändert bleibt? Wie passt es zusammen, dass sich Italien seit dem Angriff der Japaner auf Pearl Harbor im Dezember 1941 im Kriegszustand mit den USA befindet und Erzählungen namhafter, darunter antifaschistischer Gegenwartsautoren wie William Faulkner, John Steinbeck und Ernest Hemingway, veröffentlicht werden können? Eine Erklärung dieses paradox anmutenden Phänomens muss im Kontext der Rezeption amerikanischer Literatur in den dreißiger und Anfang der vierziger Jahre gegeben werden. Hierbei ist neben Cesare Pavese und Elio Vittorini als allgemein anerkannten Mittlern eine weniger bekannte, aber als Grenzgänger zwischen Film und Literatur besonders interessante Persönlichkeit in Betracht zu ziehen - der Schriftsteller, Drehbuchautor, Kritiker, Übersetzer englischer Literatur und künstlerische Direktor der Cines Emilio Cecchi.

Die studentischen Autoren jener Artikel beschäftigen sich mit dem aus ihrer Sicht mangelhaften qualitativen Niveau nationaler Spielfilme. Dies geschieht Mitte der dreißiger Jahre indirekt, insofern entweder die sowjetische oder amerikanische Kinematografie als Vorbilder dienen. Die Forderung, sich am sowjetischen Modell zu orientieren, hat zur Konsequenz, einen staatlich finanzierten und kontrollierten faschistischen Propagandafilm zu favorisieren.<sup>145</sup> Doch weder Aristarco, noch Mida, noch Minozzi teilen diese Position.

Als Common Sense kristallisiert sich vielmehr die Vision einer neuen realistischen Filmkultur heraus, die im Einklang mit „il nostro clima eroico“ steht. Spätestens seit 1935 interessieren sich einige studentische Cineasten für die Alltagswirklichkeit proletarischer und subproletarischer Schichten. Eigene Schmalfilm-Experimente, offiziell unterstützt und gelenkt durch die erwähnte Themenvorgabe bei den Littoriali della cultura e dell'arte 1936,

---

<sup>144</sup> Mancini 1985, 76-77. Die Kopie des Films, nach dem Aufführungsverbot aufbewahrt im Archiv des Centro sperimentale di cinematografia, wird 1943 von Angehörigen der deutschen Besatzungsmacht zerstört. Vgl. auch den Drehbuchauszug, übersetzt ins Englische, ebd., 193-202 sowie Perillis Kommentar zu *Ragazzo* in einem 1973 geführten Interview, in: Gili 1990, 245-248.

<sup>145</sup> Francesco Pasinetti plädiert im März 1933 in *Il Ventuno* für einen italienischen *Film di propaganda*. Das von ihm angeführte Themenspektrum reicht von der Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe über Marine und Luftwaffe bis zu den *Balilla*, vgl. Brunetta 1976, 303-304.

konfrontieren Jugendliche aus gutsituierten Elternhäusern mit ihnen unbekanntem, miserablen Lebensumständen verarmter, von der Massenarbeitslosigkeit und den staatlich durchgesetzten niedrigen Löhnen marginalisierter Bevölkerungsschichten. Unter dem Eindruck amerikanischer und sowjetischer Filme zeichnen sich, wenngleich in den erwähnten Artikeln vage bleibend, Präferenzen für bestimmte Stoffe und Inszenierungsweisen, Figuren und Milieus ab: Im Einklang mit der revolutionären, antibürgerlichen, antikapitalistischen Rhetorik von Faschisten<sup>146</sup> sollen wider Willen der faschistischen Gemeinschaft noch fernstehende Menschen zu neuen Anti-Helden avancieren. Mit den Stichworten Melodram und Gabriele D'Annunzio ist Mitte der dreißiger Jahre negativ umschrieben, dass der ideale italienische Film sich durch einen nüchternen, einfachen Stil auszeichnen soll. Um 1940 im Vorfeld des Kriegseintritts macht sich in dem Beitrag von Aristarco eine Aufbruchsstimmung bemerkbar. Ein von ihm angeführtes Beispiel für eine von jüngeren Regisseuren eingeleitete Wende zum Besseren, *Sentinelle di bronzo* nach der Erzählung *Marrabò* von Marcello Orano und Sandro Sandri<sup>147</sup>, spielt in Somalia wenige Monate vor dem Beginn der italienischen Invasion Abessiniens. In einem Fort werden mit den Italienern verbündete Kabyler von Abessiniern belagert. Mut und Heldentum des Kommandanten und Sergeanten schlagen die Angreifer in die Flucht. Giacomo Debenedetti lobt in seiner Rezension an der 1937 in Venedig mit dem Coppa del Ministero dell'Africa Orientale ausgezeichneten Produktion den reportagehaften Charakter, die ungeschönten, chronologisch erzählten Fakten. Es handele sich um den Beginn eines neuen italienischen Films.<sup>148</sup>

*Terra di nessuno* verweist 1938 gleichfalls auf einen realistischen Stil, den Aristarco für wegweisend einschätzt. Aus den Erzählungen Luigi Pirandellos *Requiem aeternam dona eis, Domine* (1913) und *Dove Romolo edificò* (1917) entwickelt sein Sohn, Stefano Landi, das Sujet *Terra di nessuno*. Zusammen mit Corrado Alvaro verfasst er das Drehbuch. Schauplatz der Liebesgeschichte ist Sizilien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Sohn eines Latifundisten und eine junge Frau, dessen Vater die Landbesetzer anführt, verlieben sich ineinander und heiraten. Als der Konflikt zwischen Grundherr und von ihm abhängigen Bauern eskaliert, wird die Frau erschossen. Die Kritik zieht einen Vergleich zu Giovanni

---

<sup>146</sup> In einer Rede vom 3. Januar 1923, gerichtet an die Träger des goldenen Ordens, erklärt Benito Mussolini, die faschistische Revolution habe der bestehenden Klassengesellschaft und einem von Greisen dominierten, handlungsunfähigen liberalen politischen System ein wohlverdientes Ende bereitet, vgl. Galasso 1998, 32-33.

<sup>147</sup> Vgl. Bragaglia 1993, 91.

<sup>148</sup> Vgl. Savio 1975, 319. Das Drehbuch stammt von Gian Gaspare Napolitano. Savio zitiert aus Debenedettis Rezension, in: *Cinema* vom 25. Dezember 1937. Vgl. auch Bragaglia 1993, 91.



Verga, würdigt am Film eine Darstellung sizilianischer Kultur, die nicht folkloristisch, sondern wirklichkeitsnah erscheint.<sup>149</sup>

Zwar gelten Ende der dreißiger Jahre debütierende Regisseure wie Soldati, Marcellini und Baffico als Hoffnungsträger einer ästhetischen Erneuerung, doch verstummen bis Anfang 1943 nicht die Urteile, der italienische Film befinde sich weiterhin in einer Krise. Als hierfür symptomatisch erscheinen ein aus der Vorkriegszeit herrührender Ästhetizismus, die schwache erzählerische Potenz und generell das amorphe, weil - verglichen mit Hollywoodproduktionen - nicht erkennbar italienische Profil. Mitte der dreißiger Jahre motiviert das registrierte Defizit Autoren, sich im Ausland, im Fall von De Marzi und Minozzi in der sowjetischen und amerikanischen Kinematografie, nach Vorbildern umzuschauen, um die eigenen mehr oder weniger vagen Vorstellungen von einem italienischen realistischen Film zu konkretisieren.

Ugo Casiraghi lenkt in seinem Beitrag zu *Invito alle immagini* in *Pattuglia* Anfang 1943 den Blick auf die amerikanische Literatur. Verschiedene realisierte Optionen, ausländische filmische Vorbilder zu übernehmen, hätten sich als Sackgassen erwiesen. Weder die amerikanische, noch die russische, noch die französische Lösung sei auf Italien übertragbar. Das Genre des pedantisch rekonstruierten, didaktisch-historischen Films entspreche deutscher Unart. Die Uraufführung von *Ossessione* hingegen verheiße, nach den Szenenfotos in diversen Zeitschriften zu urteilen, einen vielversprechenden Ausweg. Der französische, detailgenau beschreibende Naturalismus, von Casiraghi Verismus genannt, gehe mit der brutalen, rohen, um stilistische Raffinesse unbekümmerten Erzählweise amerikanischer Schriftsteller eine Synthese ein: „E sarà da studiarsi con molta attenzione il tentativo di Visconti, Alicata, Puccini e De Santis in *Ossessione*, film che [...] s’annunciava piuttosto pencolante tra il verismo dettagliato dei francesi e quello contrastato e crudo, a sbattimenti violenti, della maniera letteraria americana, da Caldwell e Anderson a John Steinbeck“.<sup>150</sup>

#### 4.2 *Littoriali della cultura e dell’arte*

Zwischen 1934 und 1940 finden alljährlich in wechselnden Städten die Littoriali della cultura e dell’arte statt. Ihr spiritus rector ist der damalige Sekretär des PNF von Florenz,

---

<sup>149</sup> Ebd., 86-87; Savio 1975, 354-355; Cällari 1991, 338-350.

<sup>150</sup> Ugo Casiraghi, *Funzione della critica*, *Pattuglia*, Nr. 3-4, Januar-Februar 1943, zit. nach Brunetta 1976, 323-326, hier 324.

Schriftsteller und Direktor von *Il Bargello* sowie Freund Elio Vittorinis, Alessandro Pavolini, von 1939 bis 1943 Minister für Volkskultur.<sup>151</sup> Dass diese alljährlichen Wettbewerbe als Rekrutierungszentrum für Nachwuchskräfte unter anderem im verstaatlichen Sektor der nationalen Kinematografie dienen, ergibt sich aus den Institutionen, welche die Wettbewerbssparte Film sponsern. Um die Begabtesten zu entdecken,

„l’Istituto Nazionale Luce è fra i promotori nel 1934, insieme ai Guf e all’Istituto Internazionale per il Cinema Educativo [einer Institution des Völkerbundes unter der Leitung von Luciano De Feo, der 1936 *Cinema* gründet], dei ‘Littoriali del cinema’ inseriti nei primi ‘Littoriali della cultura e dell’arte’ celebrati a Firenze“ [...]. I migliori partecipanti entreranno tutti a far parte della cerchia dei collaboratori dell’Istituto, da Francesco Pasinetti, ‘littore’ per la critica cinematografica, al secondo classificato Fernando Cerchio“.<sup>152</sup>

Die Kandidatenauslese erfolgt an 26 Universitäten.<sup>153</sup> In Gesprächsrunden („convegni“) und Wettbewerben („concorsi“) versammeln sich Studenten, die vorrangig zwischen 1910 und 1920 geboren sind, aus ganz Italien, um über politische und kulturelle Themen zu diskutieren. Der Zeitzeuge Ruggero Zangrandi (1915-1970) nimmt an den Littoriali 1937 in Neapel und 1938 in Palermo teil. Zwischen 1929 und 1935 bildet er zusammen mit seinem damaligen Jugendfreund Vittorio Mussolini und weiteren Jugendlichen die Redaktion für die aufeinander folgenden Studentenzeitschriften *La penna dei ragazzi*, *Anno XII* und *Anno XIII*.<sup>154</sup> Zangrandi stellt in seiner autobiografisch geprägten Studie und Materialsammlung *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributa alla storia di una generazione* zur allmählichen Abwendung jugendlicher Intellektueller vom Faschismus fest: die „Littoriali fu una delle poche e, credo, la maggiore occasione che il fascismo diede di manifestare le proprie opinioni in un clima di relativa libertà o, forse, meglio, di necessaria tolleranza“.<sup>155</sup>

Um die jungen Intellektuellen auf ihre künftigen Führungspositionen vorzubereiten, unerwünschte Konflikte oder eine sich verbreitende Gleichgültigkeit gegenüber dem Regime zu verhindern, müssen ihnen überwachte Foren geboten werden, zu vorgegebenen politischen und künstlerischen Themen Ideen unter Gleichaltrigen sowie Gleichgesinnten zu entwickeln und zu besprechen. Dass Parteifunktionäre wider besseres Wissen naiven, leichtgläubigen

---

<sup>151</sup> Vgl. Laura 1999, 173-174. Pavolini verfasst einen der ersten italienischen Sportromane, *Il Giro d’Italia*, und die Erzählung *Scomparsa di Angela*.

<sup>152</sup> Laura 1999, 98.

<sup>153</sup> Die Delegation der seit 1936 ausschließlich männlichen Kandidaten, aufgestellt von den GUF, erfolgt erst auf lokaler, dann auf regionaler und schließlich auf nationaler Ebene. Die regionale Auslese an den 26 Landesuniversitäten heißen *pre-littoriali*. Zu den Details des dreistufigen Auswahlverfahrens vgl. Zangrandi 1962, 127-128.

<sup>154</sup> Ebd., 22-24.

<sup>155</sup> Ebd., 127.

Jugendlichen den Faschismus als revolutionäre Bewegung vorgaukeln, um sie zu einem Engagement zu verführen, behauptet Marina Addis Saba, ohne ihre Meinung zu belegen: „Il fascismo ebbe l'accortezza di nascondere ai giovani, per quanti gli fu possibile, la sua vera identità repressiva e conservatrice, e si finse anzi un volto aperto e rivoluzionario, in modo che essi in generale non compresero come questa tolleranza fosse puro paternalismo, e anzi sporco inganno per meglio attirarli“.<sup>156</sup>

Das debatierte Themenspektrum reicht von der Bildungs-, Kolonial- und Militärpolitik über Rassismus, faschistische Doktrin, Korporativismus bis zu Journalismus, Radio, Literaturkritik, Erzählung, Theater. Studenten stellen vor einer Jury ein Gedicht, eine Erzählung, ein Drehbuch, einen politischen Essay vor. Der siebenten Kunst widmen sich weiterhin Wettbewerbe zum Schmalfilm (*film passo ridotto*) und Dokumentarfilm, zur Filmarchitektur und Filmkritik, zum Sujet und Drehbuch („soggetto sceneggiato“). Ruggero Zangrandi<sup>157</sup> ist es zu verdanken, eine Reihe von Teilnehmern<sup>158</sup> - ca. 500 - identifiziert zu haben, unabhängig davon, ob sie einen Rang belegen oder sich nurmehr für eine so genannte Auswahl qualifizieren.

An den Littoriali beteiligen sich folgende künftige Regisseure dieser Strömung<sup>159</sup>: Renato Castellani<sup>160</sup>, Giuseppe De Santis<sup>161</sup>, Luciano Emmer<sup>162</sup>, Alberto Lattuada<sup>163</sup>. Die Interpreten und Kritiker des literarischen oder/und filmischen Neorealismus nach 1945 repräsentieren Carlo Bo<sup>164</sup>, Carlo Muscetta<sup>165</sup>, Gianni Puccini<sup>166</sup>, Renzo Renzi<sup>167</sup>, Giorgio Prosperi<sup>168</sup>.

---

<sup>156</sup> Addis Saba 1973, 72.

<sup>157</sup> Neben Zangrandi recherchiert sein Mitarbeiter Antonio Pellicani die Vor- und Zunamen der Teilnehmer, Ort, Jahr und Wettbewerbsparte, gegebenenfalls auch weitere biografische Daten wie Geburtsjahr, Geburtsort und aktuellen Beruf. Zu den einzelnen Sparten der Wettbewerbe und Diskussionsversammlungen, der alphabetisch geordneten Namensliste einschließlich einem Vorwort vgl. Zangrandi 1962, 637-713.

<sup>158</sup> Obwohl es *guffina* gibt, kommen sie in Zangrandis Monografie, darunter der Teilnehmerliste 1934-1940, nicht vor. Der einzige beiläufige Hinweis auf sie, besteht darin, zu begründen, weshalb in jener Aufstellung keine einzige Kandidatin zu finden ist. Danach seien sie nur in den letzten Jahren zu den Littoriali della cultura e dell'arte in eigenen Formationen zugelassen gewesen. Ihre Anzahl gilt Zangrandi (ebd., 637) als vernachlässigenswert. De Grazia (1992, 162) zufolge setzt *Il Bo* aus Padua im September 1938 die Beteiligung faschistischer Studentinnen für die folgenden Littoriali im April durch, doch tragen sie die Wettkämpfe getrennt von den männlichen Kandidaten aus.

<sup>159</sup> Für die nachfolgend angeführten Personen werden das Jahr, die Sektion und der eventuell belegte Wettbewerbsrang genannt.

<sup>160</sup> 1934: 7. Platz Filmstudien; 1935: Auswahl Film.

<sup>161</sup> 1938: 2. Platz Erzählung.

<sup>162</sup> 1939: 2. Platz Film, 5. Platz Dokumentarfilm.

<sup>163</sup> 1935: 1. Platz exaequo Film, 1938: 3. Platz Sujet-Drehbuch.

<sup>164</sup> 1936: 7. Platz Erzählung.

<sup>165</sup> 1939: 1. Platz Politische Bildung, 4. Platz Literatur.

<sup>166</sup> 1934: 7. Platz Literaturstudien, Auswahl Film, Auswahl Literatur.

Zudem nehmen teil: Michelangelo Antonioni<sup>169</sup>, Luigi Comencini<sup>170</sup>, Francesco Pasinetti<sup>171</sup>, Mario Alicata<sup>172</sup>, Michele Gandin<sup>173</sup>, Mario Verdone<sup>174</sup>. Zu den Schriftstellern zählen Giorgio Bassani<sup>175</sup>, Franco Fortini<sup>176</sup>, Vasco Pratolini.<sup>177</sup> Neben jenen Personen wirken in den GUF ebenso wie an den Littoriali mit: der Theaterregisseur, Drehbuchautor, Filmkritiker von *Bianco e Nero* und langjährige Freund Roberto Rossellinis, Enrico Fulchignoni<sup>178</sup>, Renato Guttuso, Giorgio Amendola, künftiger Abgeordnete des PCI, und Aldo Moro, 1978 von den Roten Brigaden entführter und ermordeter Vorsitzender der DC.<sup>179</sup>

Wenn spätestens seit dem Sturz Mussolinis im Juli 1943 viele unter der „generazione Guf“ sich in ihren politischen, teilweise sozialrevolutionären Illusionen getäuscht sehen und zur *Resistenza* überlaufen, so stellt das einmal mehr die nach 1945 als Parteienkonsens geltende Dichotomie zwischen einer antifaschistischen Kultur und einer faschistischen Unkultur in Frage:

„ai littoriali parteciparono infatti con slancio i giovani migliori del regime, i più intelligenti, i più critici, forse i più ambiziosi, quelli che, prestando fede alla politica del fascismo verso la gioventù, credettero seriamente e al di là di ogni accademia di poter influire con le loro opinioni e le loro proposte al miglioramento, alla riforma, talvolta al mutamento sostanziale della situazione del paese“.<sup>180</sup>

Nicht nur Teilnehmer an den Littoriali wie Francesco Pasinetti<sup>181</sup>, sondern ebenso Autoren, die für den Filmteil von GUF-Zeitschriften schreiben, wie Aristarco und Mida, glauben mindestens bis zum Kriegseintritt Italiens an den Faschismus. Sie setzen sich dafür ein, den nationalen Film qualitativ zu verbessern, ihn auf die Höhe einer revolutionären Zeit zu heben.

<sup>167</sup> 1940: 2. Platz Sujet-Drehbuch.

<sup>168</sup> 1934: 7. Platz Faschistische Doktrin.

<sup>169</sup> Antonioni gehört 1935 und 1937 zur Auswahl Film, ohne einen Platz im Wettbewerb zu belegen.

<sup>170</sup> 1935: 6. Platz Szenographie, 1937: 6. Platz Schmalfilm.

<sup>171</sup> 1934: 1. Platz Film, Auswahl Filmstudien.

<sup>172</sup> 1937: Auswahl Literatur, 1938: 8. Platz Literatur.

<sup>173</sup> 1934: Auswahl Film und Dichtung, 1935 und 1936: Auswahl Film, 1940: 9. Platz Sujet-Drehbuch.

<sup>174</sup> 1938 und 1939: Auswahl Journalismus.

<sup>175</sup> 1936: Auswahl Literatur, 1937: 6. Platz Dichtung.

<sup>176</sup> 1935 und 1937: Auswahl Kunst, 1938: 3. Platz Literatur, 8. Platz Kunst.

<sup>177</sup> 1935: Auswahl Politische Organisation.

<sup>178</sup> 1934: Auswahl Literatur, 1935: 4. Platz Theater, 1936: 3. Platz Theater, 1938: 1. Platz Theater, 1939: 9. Platz Literatur, 4. Platz Theaterwissenschaft.

<sup>179</sup> Vgl. Zangrandi 1962, 124-125.

<sup>180</sup> Addis Saba 1973, 74.

<sup>181</sup> Italo Minozzi, Fernando De Marchi, Renzo Renzi und Fernando Cerchio, schreiben ebenfalls für die GUF-Zeitschriften und sind in der Aufstellung Zangrandis aufgeführt.

Teilweise hochkarätig besetzt sind die Jurys der Littoriali della cultura e dell'arte. In den Auswahlkommissionen für die Wettbewerbe Literatur und Kunstkritik einerseits, Erzählung und Lyrik andererseits sind unter anderem vertreten: Filippo Tommaso Marinetti, Corrado Pavolini, Ardengo Soffici<sup>182</sup>, Marcello Gallian, Ugo Ojetti, Salvatore Gotta, Giuseppe Ungaretti, Ettore Lo Gatto. Der Jury Theater gehören dauerhaft oder vorübergehend an: Nicola De Pirro<sup>183</sup>, Silvio D'Amico, Gherardo Gherardi (von 1935 bis 1940) und Eitel Monaco. Die Schmalfilme der Regieaspiranten beurteilen Goffredo Alessandrini, Alessandro Blasetti, Luigi Chiarini<sup>184</sup> (von 1936 bis 1940), Raffaello Matarazzo<sup>185</sup>, Sandro De Feo, Romolo Marcellini, der Filmkritiker von *La Stampa*, Fabrizio Sarazani, und vom *Corriere della Sera*, Filippo Sacchi. Asvero Gravelli, der über die Kandidatenkür im Wettbewerb Journalismus mitentscheidet, gründet 1929 und leitet fortan die Zeitschrift *Antieuropa*<sup>186</sup> sowie *Ottobre*. Er wird 1942 das Sujet *L'uomo dalla croce* schreiben und am Drehbuch mitarbeiten, das dem Regisseur Roberto Rossellini als Vorlage für den gleichnamigen fiktionalen Kriegsfilm dient.<sup>187</sup>

## 5 Vittorio Mussolini und Luigi Freddi als Verfechter eines italienischen Hollywood

Die amerikanische Option in Beiträgen für die GUF-Presse findet Rückhalt bei Produzenten und filmpolitisch federführenden Funktionären. Vittorio Mussolini (1916-1997), jüngster Sohn des Duce, schreibt Beiträge für *Cinema* seit ihrer Erstausgabe am 10. Juli 1936. Im Oktober 1938 wird er Direktor des Periodikums und behält diesen Posten bis Juli 1943. In dem Editorial von 1936 *Emancipazione del cinema* erklärt er Hollywood zur Schule der nationalen Kinematografie. Trotz einer andersartigen Rasse stehe die junge amerikanische Nation den Italienern näher als die alten konservativen europäischen Völker - Russen,

---

<sup>182</sup> Der Maler, Kunstkritiker und Schriftsteller Ardengo Soffici (1879-1964) gehört zu den frühen Mitarbeitern von Mussolinis Tageszeitung *Il Popolo d'Italia*. Soffici prägt den politischen Teil von Mino Maccaris 1924 mitgegründeter Zeitschrift *Il Selvaggio*.

<sup>183</sup> Nicola De Pirro leitet ab 1936 die Direzione generale per il teatro e la musica, eine Abteilung des Ministero della cultura popolare. Ab 1948 amtiert er vorübergehend als Direktor des Centro sperimentale di cinematografia.

<sup>184</sup> Chiarini ist stellvertretender Direktor von *Quadrivio. Grande settimanale letterario illustrato da Roma* (1933-1943). Die Zeitschrift leitet Telesio Interlandi, Chefredakteur ist Vitaliano Brancati.

<sup>185</sup> Zu dem von 1943 bis 1946 in Spanien lebenden Regisseur Raffaello Matarazzo vgl. die Erinnerungen von Peppino De Filippo, in: Gili 1990, 98-101.

<sup>186</sup> *Antieuropa* besteht von 1929 bis 1941 und wechselt mehrfach die Untertitel. Sie lauten unter anderem *Rassegna dell'espansione fascista nel mondo*, *Rassegna mensile dell'azione e del pensiero della giovinezza rivoluzionaria fascista*.

<sup>187</sup> Zu den Mitglieder dieser und weiterer fachspezifischer Jurys vgl. Zangrandi 1962, 382-384.

Deutsche, Franzosen und Spanier. Vittorio Mussolini träumt davon, in naher Zukunft den außerordentlich gewinnträchtigen amerikanischen Markt mit italienischen Filmen zu erobern - dank „la nostra saggezza fascista“.<sup>188</sup>

Von September bis Oktober 1937 hält er sich in den USA auf, vor allem um einen Vertrag mit MGM zu unterzeichnen.<sup>189</sup> Nach eigener Aussage besucht er die Fox- sowie die Warner-Studios. Zudem führt er eine Unterredung mit dem Produzenten Darryl Zanuck, der 1931 den Gangsterfilm *The Public Enemy* (William A. Wellman) produziert und 1935 Mitbegründer der Twentieth Century Fox ist, für die er etwa 1940 *The Grapes of Wrath* (John Ford) nach dem gleichnamigen Roman von John Steinbeck herstellt. Doch MGM weigert sich, ihren italienischen Geschäftspartner zu empfangen. Die geplante Vertragsunterzeichnung kommt nach der Invasion Abessiniens und während des Spanischen Bürgerkriegs, in den Italien und Nazideutschland intervenieren, nicht zustande. Vittorio Mussolini hat vor seiner Abfahrt nach New York in Rom mit Hal Roach<sup>190</sup> eine Aktiengesellschaft gegründet, die Roach and Mussolini (RAM). Finanziell unterstützt von der MGM, soll die RAM in Italien Filme mit amerikanischem Kapital produzieren und in den USA verleihen. Das erste bis zur Drehbuchphase fortgeschrittene Projekt ist der Opernfilm *Rigoletto*. Aber nach dem Abbruch der geschäftlichen Beziehungen seitens der MGM scheitert auch dieses Vorhaben.<sup>191</sup>

1979 erläutert der von 1937 bis 1938 als Produzent, Sujetautor und künstlerischer Oberleiter von *Luciano Serra pilota* debütierende Ducesohn, weshalb er im faschistischen Italien eine Organisation der Filmwirtschaft nach dem Muster des amerikanischen Studiosystems bevorzugt habe. Eine vertikale Konzentration vereint von der Herstellung über den Verleih

<sup>188</sup> Vittorio Mussolini, Emancipazione del cinema italiano, *Cinema*, Nr. 6, 25. September 1936, 13-15, hier 15.

<sup>189</sup> Am 13. September verlässt sein Schiff in Neapel den Hafen und nimmt Kurs auf Amerika. Am 23. Oktober 1937 kommt sein Schiff aus den USA im Hafen von Neapel an.

<sup>190</sup> Hal Roach (1892-1992) produziert unter anderem Kurzfilm-Serien mit Harald Lloyd, Stan Laurel und Oliver Hardy, Charlie Chase und *Our Gang*. Unter Federführung von Roach inszeniert Lewis Milestone 1939 *Of Mice and Men* nach dem gleichnamigen Roman von John Steinbeck.

<sup>191</sup> Am 15. September 1937 meldet *La Tribuna* die Gründung der RAM in Rom „con capitale sociale di L. 900.000 per l’esercizio dell’industria cinematografica con particolare riguardo alla produzione di film a carattere artistico. Il primo Consiglio d’amministrazione è stato così costituito: presidente V. Mussolini, vice presidente: gr[ande] uff[iciale] avv[ocato]. Enrico Osio, consigliere: comandante dott[ore] Luciano De Feo“. Zu der Reise in die USA und der geplanten italienisch-amerikanischen Koproduktion *Rigoletto* vgl. das 1979 mit Vittorio Mussolini geführte Interview, in: Gili 1990, 224-227. Im August 1938 besichtigt Vittorio Mussolini zusammen mit seiner Frau Zentren der deutschen Filmindustrie. Vgl. Vittorio Mussolini besuchte Zeiß-Ikon und das Agfawerk in Wolfen, *Film-Kurier*, Nr. 181, 5. August 1938, 2. In Begleitung von Joseph Goebbels und dem Präsidenten der Reichsfilmkammer, Oswald Lehnich, besichtigt der Sohn des Duce zudem die Dreharbeiten von *Preußische Liebesgeschichte* in der Regie von Paul Martin in Neubabelsberg mit Willy Fritsch und Lída Baarová in den Hauptrollen. Eine öffentliche Aufführung wird wegen der von Hitler unterbundenen Liebesaffäre zwischen Goebbels und Baarová im Dezember 1938 von der Filmprüfstelle verboten. Erst 1950 gelangt der Film unter dem Titel *Liebeslegende* in die bundesdeutschen Kinos.

bis zum Abspiel alles unter einem Dach weniger, international operierender Major Companies. Sie beherrschen mit ihrer technisch und dramaturgisch perfekten, standardisierten, weil konventionellen Sehgewohnheiten von Massen entsprechenden, auf kurze Laufzeiten bei maximaler Auswertung angelegten Unterhaltungsware seit den zwanziger Jahren den Weltmarkt unangefochten. Um mit ihnen unter der Annahme eines für Italien siegreich ausgehenden Zweiten Weltkriegs konkurrieren zu können, sind nach der Vorstellung Vittorio Mussolinis deren erfolgreiche Produktionsmethoden nachzuahmen.<sup>192</sup> Für ihn zählt allein die weltweit erzielte Rendite, der die künstlerische Qualität förderlich sein kann, aber nicht muss:

„J’ai toujours été un admirateur du cinéma américain, pas pour tout mais pour le mouvement [...]. Le cinéma est trop éphémère, l’art survit à la durée. [...] Le cinéma est un art éphémère qui meurt comme un quotidien que le soir même on ne lit déjà plus. Le cinéma américain était donc mon point de référence et aussi le système de production américain, qui me semblait le plus sérieux pour une industrie cinématographique. Si l’on veut faire des films artistiques, c’est une autre paire de manches, mais si l’on voulait créer à Cinecittà, dans le grand complexe qu’étaient les studios, une industrie cinématographique, non seulement pour l’Italie mais aussi pour le monde [sic], il fallait créer une industrie sérieuse et il me semblait que le modèle qu’il fallait suivre était le modèle américain“.<sup>193</sup>

Luigi Freddi, zwischen 1934 und 1939 Chef der Direzione generale per la cinematografia, teilt während seiner Amtszeit dieses nie erreichte Ziel insoweit, als er eine geringe Zahl vertikal konzentrierter Produktionsfirmen mit einem Programm anstrebt, dass der MGM ebenbürtig ist.<sup>194</sup> Im Unterschied zu den USA soll jedoch der faschistische Staat die nationalen Unternehmen durch ein differenziertes Instrumentarium fördern und regulieren. Dieses umfasst neben einer ethischen und politischen Kriterien verpflichteten Zensur unter anderem die öffentliche Kreditvergabe an Produzenten, teils an Einspielerlöse, teils an künstlerische Ergebnisse gebundene Prämien, Protektionismus und das korporative System, um Interessenkonflikte zwischen Unternehmern und Arbeitnehmern innerbetrieblich zu versöhnen. Laut seinem Bericht an den Minister für Presse und Propaganda, Dino Alfieri, vom 8. August 1936 über kürzlich in Berlin geführte Gespräche mit nationalsozialistischen

---

<sup>192</sup> Die Vorstellung, Cinecittà würde früher oder später den übermächtigen Konkurrenten Hollywood als Weltmarktführer ablösen, erscheint gewiss: „La cine città è veramente una sede degna di un centro nazionale ed internazionale di lavoro, destinato a dare il massimo impulsa ad una industria che non vuole esclusiva ma che, in vista del mercato mondiale, con ampiezza di vedute si presta ad ogni collaborazione, intendendo solo affermare la propria vitalità“, Editorial, *Cinema*, Nr. 35, 10. Dezember 1937, 363.

<sup>193</sup> Gili 1990, 214-215.

<sup>194</sup> Vgl. Aprà 1979; Brunetta 1993, 13-16. Im November 1935 gründet der Staat auf Initiative von Freddi die Ente nazionale industrie cinematografiche (ENIC). Vorsitzender ist der Karrierediplomat und damalige Präsident des Istituto Luce, Giacomo Paulucci di Calboli Barone. Die ENIC besitzt in in den Großstädten Kinoketten und verleiht etwa *Scipione l’Africano* und *Campo de ’Fiori* (Mario Bonnard 1943).

Funktionären und Filmindustriellen imitiere Deutschland bereits das italienische Modell. Um den Film für seine politischen Ziele und sein ethisches Anliegen zu instrumentalisieren, sorgte der faschistische Staat für eine vertrauensvolle, disziplinierte Zusammenarbeit mit dem Produzentenverband, der Federazione degli Industriali dello spettacolo.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Vgl. Appunto di Luigi Freddi per Dino Alfieri, 8. August 1936, in: Cannistraro 1975, 458-464.