

Fabio Andreazza

*Il culto della patria, del littorio e della decima musa.  
Nazionalismo e cosmopolitismo negli allievi del CSC (1935-1938)*

Nel 1934 il regime fascista iniziò un processo di riorganizzazione del sistema cinematografico italiano istituendo la Direzione Generale per la Cinematografia, una delle quattro strutture del neonato Sottosegretariato (l'anno successivo Ministero) per la Stampa e la Propaganda. Il suo direttore, Luigi Freddi, era intenzionato a creare, progressivamente, una cinematografia di Stato, ritenendo che il sistema produttivo potesse essere più controllabile sul piano politico e più efficiente dal punto di vista economico. Il progetto non andò in porto, ma con quell'istituzione e alcuni provvedimenti legislativi degli anni successivi lo Stato assunse un ruolo più marcato non solo nella produzione e distribuzione di film, ma anche nella formazione dei professionisti del settore<sup>1</sup>. L'anno dopo, infatti, Freddi e il ministro per la Stampa e la Propaganda Galeazzo Ciano fondarono il Centro Sperimentale di Cinematografia, una scuola di cinema che andava a sostituire un'analoga struttura istituita qualche anno prima nell'Accademia di Santa Cecilia<sup>2</sup>. A capo del Centro fu nominato uno stretto collaboratore di Freddi, Luigi Chiarini<sup>3</sup>, che presentando la scuola scrisse: «La creazione del Centro già di per se stessa significa la volontà di rinnovare

<sup>1</sup> Cfr. L. FREDDI, *Il cinema*, L'Arnia, Roma 1949. Per maggiori approfondimenti sulla Direzione Generale della Cinematografia e gli interventi dello Stato nell'attività cinematografica negli anni Trenta, cfr. P. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975; J.A. GILI, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981; G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, II, Editori Riuniti, Roma 1993; V. ZAGARRIO, *Schizofrenie del modello fascista*, in *Storia del cinema italiano, 1934-1939*, V, a cura di O. Caldiron, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, Roma-Venezia 2006, pp. 37-61; A. VENTURINI, *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma 2015.

<sup>2</sup> Per maggiori approfondimenti sulla Scuola Nazionale di Cinematografia e sui primi anni del CSC, cfr. «Bianco e Nero», n. 560, 2008; «Bianco e Nero», n. 566, 2010.

<sup>3</sup> Chiarini dirigeva la divisione Questioni culturali e stampa cinematografica della DGC.

*ab imo* i quadri dei cineasti italiani»<sup>4</sup>. L'obiettivo che si ponevano Chiarini e Freddi era inserire nel settore una nuova generazione di registi, attori e tecnici – un'iniziativa, questa, da collocare nel più ampio progetto di rinnovamento che Freddi auspicava. Nella relazione sulle condizioni del cinema italiano che aveva scritto nel 1934 su richiesta di Mussolini – e che aveva portato alla nascita della DGC – si legge: «Lo Stato può ottenere che la Cinematografia italiana, nata vecchia, abbia finalmente la sua giovinezza e la sua virilità»<sup>5</sup>. Questa retorica della giovinezza (e del vigore che la qualifica) era un punto fermo della propaganda fascista, che si tradusse anche in azioni concrete<sup>6</sup>. Mussolini aveva iniziato a rivolgersi ai giovani prima del fascismo, nell'editoriale di presentazione del «Popolo d'Italia» (1914); e quando, con le leggi eccezionali del 1926, instaurò il regime, la politica giovanile conquistò sempre più spazio. Fu affidata soprattutto al PNF, che aveva il compito di inserire i giovani nelle sue strutture e di farli partecipare attivamente alla vita del regime. La scelta di mettere in risalto la nuova generazione alimentò i timori di chi temeva la perdita di posizioni di potere. Le polemiche arrivarono al punto da sollecitare un intervento dello stesso Mussolini, che sottolineò la necessità di formare la gioventù dalla quale sarebbe sorta la classe dirigente che avrebbe garantito un futuro al regime<sup>7</sup>. Quella che, per citare un discorso di qualche anno prima, avrebbe continuato a «fascistizzare la Nazione», arrivando a far sì che «italiano e fascista» diventassero «la stessa cosa»<sup>8</sup>.

Vista in questa prospettiva non è sorprendente che Chiarini, nell'intervento citato poco fa, dopo aver delineato il carattere generale dei corsi del primo anno, descriva in questi termini l'attività didattica del secondo:

<sup>4</sup> L. CHIARINI, *Preparazione degli artisti di domani*, in «Intercine», n. 8, 1935, ora in G.P. BRUNETTA, *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Mursia, Milano 1975, p. 110.

<sup>5</sup> FREDDI, *Il cinema*, cit., p. 68. La trascrizione della relazione è fedele a quella conservata nell'Archivio Centrale dello Stato. Cfr. VENTURINI, *La politica cinematografica del regime fascista*, cit., p. 37, 22n.

<sup>6</sup> Sull'atteggiamento del regime fascista verso i giovani, cfr. R. DE FELICE, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, I, Einaudi, Torino 1974, pp. 229-246; M. DEGL'INNOCENTI, *L'epoca giovane. Generazioni, fascismo e antifascismo*, Lacaita, Manduria-Bari-Roma 2002, pp. 109-160; R. BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 125-163.

<sup>7</sup> Cfr. B. MUSSOLINI, *Punti fermi sui giovani*, in «Foglio d'ordini», n. 64, 1930, ora in DE FELICE, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, I, cit., pp. 229-230.

<sup>8</sup> B. MUSSOLINI, *Intransigenza assoluta*, in ID., *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. Scritti e discorsi dal 1925 al 1926*, V, Hoepli, Milano 1934, p. 116.

l'insegnante di regia proporrà agli allievi registi e sceneggiatori un tema (il tema sarà sempre di carattere politico, sia per dimostrare che una cinematografia animata da un ideale politico può raggiungere le vette più alte dell'arte, sia perché il Centro Sperimentale essendo di Stato avrà il dovere di affiancare l'opera di educazione e formazione che lo Stato persegue)<sup>9</sup>.

Questa visione dell'attività cinematografica concorre all'attuazione di quello che secondo Emilio Gentile è lo scopo del fascismo: «l'affermazione del *primato della politica* su ogni altro aspetto della vita individuale e collettiva»<sup>10</sup>. La dimensione politica – quell'eterogeneo sistema di valori che era l'ideologia fascista, in cui il mito della nazione occupava un posto centrale<sup>11</sup> – doveva innervare la produzione cinematografica degli allievi del Centro Sperimentale, da un lato per dimostrare che l'eteronomia, la subordinazione dell'arte alla politica non ne comprometteva la qualità estetica, e dall'altro perché le istituzioni statali dovevano contribuire agli obiettivi che lo Stato perseguiva. Uno Stato, quello fascista, «concepito e imposto come valore assoluto e dominante»<sup>12</sup>.

Nelle pagine che seguono cercherò di mostrare come alcuni allievi del primo corso (biennale) di regia (1935-1937) e del primo corso (annuale) di perfezionamento (1937-1938) reagirono a questo dispositivo ideologico applicato alla pratica cinematografica, soffermandomi sul rapporto fra nazionalismo di tipo fascista e cosmopolitismo. Vedremo come essi non fossero percepiti in modo antagonistico perché investivano piani diversi (i temi e le forme), i quali obbedivano a logiche diverse, che richiedono l'impiego di differenti scale di analisi<sup>13</sup>.

Il materiale su cui si basa questa ricerca è costituito dalle cartelle di Emanuele Caracciolo (1912), Arrigo Colombo (1916), Vittorio Cottafavi (1914), Salvatore Cuffaro (1902), Enrico Ribulsi (1907) e Ugo Saitta (1912). Contengono principalmente documenti allegati alla domanda di

<sup>9</sup> CHIARINI, *Preparazione degli artisti di domani*, cit., pp. 111-112.

<sup>10</sup> E. GENTILE, *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, Carocci, Roma 2008, p. 136.

<sup>11</sup> Sull'ideologia fascista mi limito a segnalare le opere più influenti: E. GENTILE, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Il Mulino, Bologna 1996; Z. STERNHELL, *Nascita dell'ideologia fascista*, Baldini e Castoldi, Milano 1993. Il ridimensionamento della componente anticomunista nei lavori di questi due studiosi è sottolineato da E. TRAVERSO, *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 78-79.

<sup>12</sup> GENTILE, *La via italiana al totalitarismo*, cit., p. 137.

<sup>13</sup> Per maggiori approfondimenti sulla variazione di scala in ambito storiografico cfr. J. REVEL (a cura di), *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Viella, Roma 2006.

ammissione (fra cui il certificato di iscrizione al PNF), esercitazioni scritte e soggetti cinematografici, in cui emerge una saldatura tra patriottismo e militanza fascista. Un efficace indicatore in questo senso è costituito da un tema assegnato durante il secondo anno, un argomento quanto mai privato come il 'primo amore'. Colombo, Cottafavi e Pietro Ingrao<sup>14</sup> scrissero un soggetto dal titolo *Alle soglie del matrimonio*<sup>15</sup>, che narra la storia di un ragazzo, Giorgio, che vorrebbe mandare la fidanzata Luisa ad abortire in Francia. A dover partire sarà invece il giovane, ma per l'Etiopia. Durante la battaglia dello Scirè (febbraio-marzo 1936), alla vista dei connazionali morti si ravvede e scrive una lettera a Luisa per chiederle di tenere il bambino, ma non ottiene il permesso di spedirgliela. Muore in battaglia. Quando la ragazza apprende la tragica notizia, decide di proseguire la gravidanza. In ospedale incontra il soldato ferito a cui Giorgio, prima di partire per l'ultima battaglia, aveva affidato la lettera per lei.

Come si vede, nelle mani dei tre studenti il tema del primo amore diventa un pretesto per rappresentare la guerra fascista come momento di maturazione della coscienza e di nobile sacrificio per la patria. La partecipazione a eventi bellici voluti o appoggiati dal regime è più prevedibilmente al centro delle sceneggiature e dei soggetti esplicitamente motivati da istanze politiche, come *Il volontario*<sup>16</sup> di Salvatore Cuffaro, ambientato nella guerra civile spagnola, e *Occupiamoci di politica*<sup>17</sup> di Cottafavi, in cui sono esaltate le divisioni della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale impegnate in Etiopia accanto all'esercito, di cui fecero parte anche alcuni allievi del Centro (fra cui Caracciolo, che per questa ragione si iscrisse in ritardo).

Gli studenti sentivano anche l'esigenza di liberarsi dalle contingenze della politica in cui era immerso il regime per immaginarne il futuro. È il caso di *Anno Trentesimo* di Saitta, che «vorrebbe dimostrare come nell'Anno XXX E.F l'inquadramento spirituale di tutto il popolo italiano sia non solo un fatto incrollabilmente compiuto, ma ancora e soprattutto, valorizzando il Machiavellico detto: "Il fine giustifica i mezzi..", come al di sopra della Patria nulla esista e debba esistere»<sup>18</sup>. Quello che presenta Saitta è il tema della fascistizzazione della nazione, il cui completamento

<sup>14</sup> La cartella di Pietro Ingrao contiene solo il certificato di nascita.

<sup>15</sup> A. COLOMBO, V. COTTAFASI, P. INGRAO, *Alle soglie del matrimonio*, ASSNC [Archivio Storico della Scuola Nazionale di Cinema, Roma], cartella A. Colombo.

<sup>16</sup> S. CUFFARO, *Il volontario*, ASSNC, cartella S. Cuffaro.

<sup>17</sup> B.V. COTTAFASI, *Sceneggiatura di Occupiamoci di politica. Scherzo grottesco-satirico*, ASSNC, cartella B.V. Cottafasi.

<sup>18</sup> G.U. SAITTA, *Anno Trentesimo*, ASSNC, cartella Giuseppe Ugo Saitta.

è implicitamente assegnato alla sua generazione, quella che si è formata sotto il regime e a cui Mussolini mostrava una particolare attenzione.

Se dal piano tematico ci spostiamo su quello formale lo scenario cambia. Purtroppo i cortometraggi tratti dai soggetti degli studenti dei primi anni non sono sopravvissuti<sup>19</sup>. Ci dobbiamo limitare ad alcune tracce sparse nei documenti cartacei, sufficienti però ad avanzare delle considerazioni. Fra gli articoli allegati da Caracciolo alla domanda di ammissione c'è un ritaglio di giornale in cui Marinetti afferma, citando il giovane seguace<sup>20</sup>: «La Cinematografia Italiana, come ha detto il giovanissimo poeta futurista Emmanuele<sup>21</sup> Caracciolo [...], non deve essere né russa, né tedesca, né americana»<sup>22</sup>. In queste parole emerge la consapevolezza che una specificità estetica nazionale è pensabile solo se rapportata a un più ampio 'sistema' internazionale. Concepire una cinematografia italiana, fascista, una cinematografia nella sua peculiarità nazionale è possibile a patto di inscrivere in uno spazio più ampio. Uno spazio strutturato, in cui sono presenti delle gerarchie, dei rapporti di forza. Attraverso Marinetti, Caracciolo elenca le cinematografie nazionali più prestigiose, quelle da cui bisogna prendere le distanze per uscire da una condizione di subalternità e creare una nuova posizione nel campo cinematografico transnazionale.

Fra i documenti di Caracciolo si trova la sceneggiatura di un cortometraggio documentario muto, *La Pasqua fra i contadini*<sup>23</sup> (a quanto pare mai realizzato), che presenta una precisa indicazione stilistica. Ne riproduciamo la prima pagina.

<sup>19</sup> Gli unici cortometraggi prodotti nei primi anni del CSC e conservati nella Cineteca Nazionale sono di tipo didattico: Renato May, *Il montaggio* (1939); Renato May e Paolo Uccello, *L'inquadratura* (1939); Umberto Barbaro, *L'attore nel film* (1939).

<sup>20</sup> Caracciolo contribuì a fondare in Puglia, dove trascorse la prima parte della sua giovinezza, il Movimento Futurista di Puglia, e a Napoli, dove si trasferì nel 1932 per frequentare l'università, il Gruppo Futurista Napoletano. Cfr. S. IORIO, *Il futurista veloce. Storia di Emanuele Caracciolo, martire alle Fosse Ardeatine, e del suo unico film* Troppo tardi l'ho conosciuta, Mephite, Atripalda 2015, pp. 15-17.

<sup>21</sup> È lo stesso Caracciolo a firmarsi anche Emmanuele o Manuel.

<sup>22</sup> F.T. MARINETTI, *L'Accademico Marinetti risponde all'inchiesta sul cinema*, ASSNC, cartella E. Caracciolo.

<sup>23</sup> La sceneggiatura si compone di tre pagine a cui ne segue una quarta, costituita da un succinto piano di lavorazione, in cui si precisano le località dove girare il documentario (Albano, Genzano e Rocca di Papa), la quantità di pellicola richiesta (300 m.), il personale (oltre a Caracciolo, Colombo e Federico Sinibaldi) e la previsione di spesa (290 lire). E. CARACCILO, *La Pasqua fra i contadini*, ASSNC, cartella E. Caracciolo.

La Pasqua fra i contadini

Documentario 16 m/m da / realizzarsi nei paesi della Ciociaria.

I Tempo:

Venerdì di Passione.

Rapide inquadrature. Scarpe di contadini nel / fango. / Fedeli che entrano in / chiesa. / Bambini che entrano / in chiesa. / Agnelli con le zampe / legate a mucchi. / Agnelli che si macellano. / Visi dolenti. / Alberi scheletrici della / campagna. / La processione: beghine, / file di beghine. / Incappucciati. / Ceri accesi che gocciolano. / La Vergine dolente. / Il Cristo. / Madonne agli angoli / delle strade<sup>24</sup>.

Questo susseguirsi rapido di inquadrature fa venire in mente il frammento sopravvissuto di *Sole* (1929), l'esordio alla regia di Blasetti, ambientato durante la bonifica della paludi pontine. Blasetti insegnava regia al Centro Sperimentale e *Sole* era uno dei film utilizzati a scopo didattico nei primi anni della sua esistenza<sup>25</sup>. Aggiungo che in un articolo su *Vecchia guardia* (1935) Caracciolo definisce Blasetti «il regista di *Sole*»<sup>26</sup>, nonostante avesse nel frattempo realizzato diversi lungometraggi. È insomma molto probabile che questo film, tra l'altro di ambientazione rurale, abbia influenzato la sceneggiatura della *Pasqua fra i contadini*. *Sole*, secondo i recensori, aveva importato in Italia il montaggio sovietico<sup>27</sup>, che avrebbe continuato a suscitare interesse negli anni successivi anche grazie a *Film e fonofilm* di Pudovkin, tradotto nel 1935 da Umberto Barbaro (docente dall'anno successivo al Centro). In uno scritto di Cottafavi allegato alla domanda di ammissione si parla dell'effetto generato dalla pubblicazione di questo libro, manifestatosi attraverso una moltitudine di articoli sul

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>25</sup> Figura tra i film scelti per realizzare delle antologie a scopo didattico. Cfr. F. ANGELUCCI, *I provini, i saggi d'esame e i film didattici girati dagli allievi (1935-1943)*, in «Bianco e Nero», n. 556, 2010, p. 76, n. 6.

<sup>26</sup> E. CARACCILO, *Da Camicia nera a Vecchia guardia. Progressi del cinema italiano*, in «Roma», 22.02.1935; ora. in IORIO, *Il futurista veloce. Storia di Emanuele Caracciolo, martire alle Fosse Ardeatine, e del suo unico film Troppo tardi t'ho conosciuta*, cit., p. 64.

<sup>27</sup> Cfr. F. ANDREAZZA, *Sole e il campo cinematografico transnazionale*, in *Da Venezia al mondo intero. Scritti per Gian Piero Brunetta*, a cura degli allievi, Marsilio, Venezia 2014, pp. 7-14. Probabilmente né Blasetti né molti critici avevano visto allora film di Ejzenštejn, ma le caratteristiche del suo stile erano note attraverso riviste italiane e straniere, e libri come *Le cinéma soviétique* di Léon Moussinac, che circolavano in Italia. Cfr. P. GAROFALO, *Seeing Red: The Soviet Influence on Italian Cinema in the Thirties*, in *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, a cura di J. Reich, P. Garofalo, Indiana University, Bloomington 2002, pp. 230-231, 235-236.

montaggio<sup>28</sup>. *Film e fonofilm*, che si apre con una premessa sul montaggio, si chiude con un capitolo sul ritmo, in cui si lamenta il fatto che con l'avvento del sonoro i film «hanno improvvisamente perduto il senso del ritmo dinamico cinematografico che avevano conquistato durante gli ultimi anni del film muto»<sup>29</sup>, ed «è quasi impossibile trovare oggi un film che abbia il fervido ritmo drammatico, per esempio, della *sequenza della scala di Odessa* nell'*Incrociatore Patiomkin* [sic]»<sup>30</sup>. Caracciolo sembra voler ripristinare nel suo documentario quel «fervido ritmo drammatico» attraverso un montaggio serrato, che contrassegna anche il film d'esordio di Blasetti.

Nonostante le rivendicazioni di autarchia estetica, quindi, l'aspirante regista progettò la sintassi del suo documentario attraverso un modello riconoscibilmente di marca sovietica. Nella sceneggiatura si registrano tracce di una relazione che lega il montaggio previsto per *La Pasqua fra i contadini* e una forma di montaggio ancora molto prestigiosa per chi, a quell'altezza cronologica, realizzava film sperimentali; certo, non per coloro che aspiravano a confrontarsi con il grande pubblico (quando nel 1940 Caracciolo esordì nel lungometraggio con la commedia *Troppo tardi t'ho conosciuta* scelse una sintassi più convenzionale).

Esponenti di una cinematografia periferica, Blasetti prima e Caracciolo poi contrassero un debito culturale con una cinematografia simbolicamente centrale. Un debito che riguardava un aspetto formale, non il contenuto<sup>31</sup>. I temi proposti da Caracciolo (il cattolicesimo e il mondo contadino) sono infatti valori, ben poco futuristi, della tradizione italiana. Altri soggetti varcano invece i confini nazionali (Etiopia, Spagna), ma rimanendo nell'alveo dell'agenda politica del regime. Queste ultime scelte di contenuto rispondevano probabilmente alle indicazioni del direttore del Centro, ma non sarebbe irragionevole immaginarle anche come decisioni autonome degli studenti, interpretarle come l'esito di un processo di inculcazione ideologica subito fin dall'adolescenza (la guerra d'Etiopia – apice del consenso al regime – era la realizzazione di una credenza, il destino imperiale della nazione, radicata nella cultura fascista<sup>32</sup>).

<sup>28</sup> V. COTTAFAVI, *Frammenti La sceneggiatura in funzione di montaggio e nei suoi rapporti con l'economia generale del film*, ASSNC, cartella B.V. Cottafavi, p. 6.

<sup>29</sup> V. PUDOVKIN, *Film e fonofilm*, d'Italia, Roma 1935, p. 225.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Come mostra Franco Moretti (facendo riferimento anche a contributi di Fredric Jameson e Roberto Schwarz), questo compromesso di influenza formale straniera e impiego di contenuti locali si è verificata anche nelle periferie letterarie. Cfr. F. MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», n. 1, 2000, pp. 54-68.

<sup>32</sup> Per maggiori approfondimenti su quest'ultimo punto, cfr. E. GENTILE, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 193-198. La questione

La componente formale era invece disciplinata da altre regole. Potremmo dire che in ambito artistico fosse ancora vivo il cosmopolitismo che Gramsci attribuiva alla tradizione intellettuale italiana<sup>33</sup>. Certo, i giovani presi in esame erano impregnati di mistica della nazione, ma ciò non aveva impedito loro di accettare le regole transnazionali dell'arte cinematografica. La forma obbediva dunque a una logica diversa da quella relativa ai contenuti e per comprenderla bisogna variare la distanza focale dell'obiettivo, adottare una scala di osservazione più larga, sovranazionale. I film e soprattutto i discorsi sui film che circolavano in Italia attraverso libri e riviste producevano effetti nella percezione dello stato del cinema. Nell'atto creativo le due logiche non entravano necessariamente in conflitto, non si relazionavano per forza in termini dialettici: gli studenti del Centro Sperimentale erano devoti sia alla patria e al littorio che alla decima musa.

Una ricerca sugli allievi degli anni successivi permetterà di stabilire se la dimensione politica fosse altrettanto presente o se in seguito fossero cambiate le strategie della direzione e gli interessi degli studenti. Bisognerà anche far reagire questo materiale con la produzione filmica e critico-teorica dei Cineguf<sup>34</sup>, da cui provenivano molti allievi del Centro, fra i quali Caracciolo. In questo modo si potrà ottenere un quadro più chiaro e articolato del rapporto fra istanze politiche ed estetiche nella generazione che è cresciuta e si è consacrata al cinema durante il regime fascista.

---

del consenso al regime è dibattuta, ma c'è sempre stato accordo tra gli storici sulla guerra d'Etiopia come momento culminante della sua popolarità. Cfr. DE FELICE, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, I, cit., p. 54; E. RAGIONIERI, *La storia politica e sociale*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano, C. Vivanti, *Dall'Unità a oggi*, IV, t. 3, Einaudi, Torino 1976, p. 2249; S. COLARIZI, *L'opinione degli italiani sotto il regime 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 186-193.

<sup>33</sup> Gramsci considerava questo fenomeno in termini negativi sul piano storico, perché riteneva che avesse ostacolato la maturazione di un radicamento nazionale degli intellettuali; lo giudicava invece una risorsa preziosa per le sfide del mondo contemporaneo, sempre più interconnesso. Cfr. F. IZZO, *Dall'internazionalismo al «cosmopolitismo di tipo nuovo» nei Quaderni del carcere*, in «Studi storici», n. 4, 2017, pp. 929-962.

<sup>34</sup> Per maggiori approfondimenti sui Cineguf, si rimanda alla monografia di Mariani. Frutto di un importante scavo d'archivio, essa contiene anche un censimento della vasta produzione cinematografica dei gufani, che l'autore ha in parte meritoriamente recuperato. Cfr. A. MARIANI, *Gli anni dei Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Mimesis, Milano-Udine 2017.